

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Vanessa Alves Ribeiro

PROSA DE LAVADEIRA

Rio de Janeiro

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R484p Ribeiro, Vanessa Alves Ribeiro
Prosa de Lavadeira : Prosa de Lavadeira / Vanessa Alves
Ribeiro Ribeiro. - 2023.
111 f. : il.

Orientador: Andrea Copeliovitch Copeliovitch.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Estudos Contemporâneos das Artes. 2. Produção
intelectual. I. Copeliovitch, Andrea Copeliovitch,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES - PPGCA

PROSA DE LAVADEIRA

Vanessa Alves Ribeiro

Texto para defesa de mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

Linha de pesquisa: Corpo – Cena – Crítica da Representação.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Copeliovitch.

Rio de Janeiro

2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Andrea Copeliovitch

(Orientadora)

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Vergara

(Membro interno)

Universidade Federal Fluminense – UFF

Dra. Ana Cláudia Albano Viana

(Membro externo)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Aprovada em 06/ 07/2023

Dedico este trabalho a minha mãe Oxum

A todas as mulheres lavadeiras

A minha mãe Isabel Maria e meu pai Álvaro

Agradecimentos

A Deus, por acordar todos os dias.

A Exu, que me protege nos meus caminhos; minhas Ciganas, que me guiam e que caminham comigo nas encruzilhadas; minha mãe Oxum, que com todo seu amor e cuidado segura de meu ori; Iansã, que com seus ventos dança comigo; Xangô, que com sua força e justiça lavou as palavras comigo.

A meu marido, Daniel Soave, que esteve ao meu lado durante o período de estudos.

A minha mãe Pequena, Luena Pereira, que me incentivou e ajudou com meu projeto, e que, com toda sua paciência, me ensinou como escrever um projeto de pesquisa.

A minha irmã Ana Panisset, que também me ajudou com o projeto de pesquisa e me ensinou muito quando escrevi para a qualificação, tendo estado muito presente durante toda a pesquisa, me ensinando a escrever.

A Ana Paula Miranda, que confiou em mim para fazer parte do seu grupo de pesquisa, Ginga, e com quem aprendo sobre antropologia e como é fazer parte de um grupo de pesquisa, pela paciência de me ensinar sempre como ser pesquisadora.

A minha Orientadora, profa. Andrea Copeliovitch, que generosamente participou de todo o processo, me orientando, me dirigindo; e mesmo com seu corpo precisando de cuidado, ela não soltou minha mão. Não tenho palavras para expressar minha gratidão.

A minha Mãe Angeli Pacheco, que cuida de mim e do meu ori e me ensina como é ter fé.

A minha Família, minha mãe Isabel, meu pai Álvaro, minha irmã Patrícia, meu irmão Álvaro e meu irmão Erleson, que mesmo estando em outro estado estão sempre no meu coração.

A meu querido professor Luiz Guilherme Vergara, que incentivou minha Prosa a prostrar com o Centro de Artes Hélio Oiticica e o Museu Bispo do Rosário, e que abraçou minha prosa.

Às eked Luena, Ana Paula, Elaine Carvalho e Lea, pela presença sempre nas minhas idas ao axé para cuidar de meus orixás; a todos os meus irmãos de axé: Emanuel, Vilma,

Marcelo, Gilson, Juliana, Jacira, Jacimara, Shayane, Rosana, Lilian, pai Jorge; aos Ogans Evanderson, Glaucio, Vilmar, Felipe.

A meu querido Gustavo Côrtes, que esteve comigo na qualificação e me possibilitou ver muitas formas de melhorar a pesquisa.

Ao Grupo Sarandeiros, que foi referência para que minha pesquisa se tornasse uma performance. Foi minha vivência lá que possibilitou meu corpo falar sobre a cultura popular neste momento de construção corporal.

A Ana Claudia Viana, que veio com muito carinho participar da minha banca.

A meus companheiros de disciplina, que foram corroborando com as palavras que usamos na Prosa; a meus professores que me apresentaram tantos teóricos que foram construindo a nossa escrita.

A Raquel Fernandes, pelo convite para residência artística no Museu Bispo do Rosário.

A meus queridos Arthur Torres, Leonardo Nunes e Luiz Carlos, que juntos compuseram nossa trilha sonora e tocaram nos dias de apresentação. Foram comigo as águas da cachoeira da pedra branca.

A Diana Kolker, Ricardo Resende e Juliana Trajano; Marcos e Bruno da produção Museu, que carinhosamente estiveram comigo durante todo o período de residência.

A Rogéria Barbosa, Patricia Ruth, Leonardo Lobão e Ayra Azyra, que lindamente pintaram minha saia.

A Clebson Prates e Zenir, pela ajuda com os baldes, e a Claudinha por fazer minha blusa linda do figurino.

A meu querido amigo Francisco Rota (Chico Rota), que foi o primeiro a me ajudar musicalmente a elucidar minha busca vocal para realizar a performance.

A minhas amigas e amigos que estão longe mas dentro do meu coração: Micol Brazzabeni, Mariana Camilo, Daniela, Cinara, Lisa, Ana Paulina, Andreia, Cristian Marcos Campos e todos do Sarandeiros.

A meu amigo Uíra Clemente, por estar junto comigo em todos os momentos.

À Fundação Fiocruz, que nos permitiu a entrada na área de reserva da Pedra Branca em Jacarepaguá e às suas Guias Lucia Santana e Eliane Imenes.

À professora Jéssica Goran, por permitir minha participação na plataforma Tranxversal que está vinculada ao nosso PPGCA e à Universidade Federal Fluminense.

A Edmir Missio pela colaboração com meu texto, obrigada!

A Zefere pelos poemas , que tocam em meu coração e minha alma.

Àqueles que estiveram comigo e que, por acaso, eu não tenha colocado o nome aqui, meu sincero muito obrigada!

Resumo

A presente pesquisa resulta do entrelaçamento entre corpo e espaço, abrangendo as danças populares brasileiras e a construção cenográfica como lugar específico. Esses dois campos se cruzam dentro da vida e da construção da pesquisa; a noção do corpo em movimento dentro do espaço. Deste desdobramento entre corpo e espaço, convidamos as memórias e as experiências para habitar o espaço e o lugar, criando assim o diálogo entre a escrita e a performance coreográfica, a qual foi construída e apresentada durante essa pesquisa, intitulada *Prosa de lavadeira*, que vai lavando palavras, e encontra o Centro de artes Hélio Oiticica e o Museu Bispo do Rosário, onde, durante um período de residência artística, me deparei com a vida e a obra de Stella do Patrocínio.

Nossa pesquisa vai ainda ao encontro do Ginga, um grupo voltado a pesquisas sobre os conflitos de natureza étnico-racial-religiosa, que mobiliza comunidades e povos tradicionais de terreiro, e atua junto aos poderes públicos reivindicando direitos. Fomos assim construindo nossa forma de lavar palavras em termos de “Prosa de Lavadeira”, trazendo nossa ancestralidade que entrelaça em nossos movimentos, que vai perpassar por vivências e experiências positivas e negativas a cerca de um corpo negro, de mulher periférica, candomblecista, em busca de um conhecimento para construção de um corpo coletivo – coletivizando pensamentos e conhecimentos profícuos para um território de atuação e valorização de um devir em comunidade. Onde nosso pé sente a terra com profundidade, o nosso corpo sente as águas como bênçãos.

Palavras chaves: Espaço; Corpo; Prosa.

Abstract

This research results from the interweaving of body and space, encompassing Brazilian popular dances and scenographic construction as a specific place. These two fields intersect within life and the construction of this research; the notion of a body in motion within space. From this unfolding between body and space, we invite memories and experiences to inhabit the space and the place, thus creating the dialogue between the writing and the choreographic performance, which was constructed and presented during this research, entitled *Prosa de lavadeira* (Washer's Prose), which washes words, and finds Hélio Oiticica Arts Center and Bispo do Rosário Museum, where, during a period of artistic residency, I came across the life and work of Stella do Patrocínio.

Our research is also in line with Ginga, a group dedicated to research on conflicts of ethnic-racial-religious nature, which mobilizes communities and traditional peoples of the terreiro, and works with public authorities to claim rights. We were thus building our way of washing words in the form of “Prosa da Lavadeira”, bringing our ancestry which intertwines in our movements, will permeate through positive and negative experiences and experiences about a black body of a woman from the periphery, a candomblecista in pursuit of knowledge to build a collective body – collecting useful thoughts and knowledge for a territory of action and appreciation of community to be. Where our feet feel the earth deeply, our body feels the waters as blessings.

Keywords: Space; Body; Prose.

Sumário

INTRODUÇÃO

Capítulo 1. A PROSA SOBRE MINHAS CAMINHADAS (INVENTÁRIO DO CORPO)

1.1. O NASCER DA PROSA (PENSAMENTOS E METODOLOGIA QUE TECERAM AS PALAVRAS)

1.2. PENSANDO A EXPERIÊNCIA

1.3. CONEXÕES PARA DESCOLONIZAR, CRIANDO AS PALAVRAS DA “PROSA DE LAVADEIRA”. OBJETIVO DAS PALAVRAS

1.4. A PERFORMANCE

1.5. OS PROTETORES DA PROSA DE LAVADEIRA

Capítulo 2. TECENDO A PROSA DENTRO DO CORPO COMO TERRITÓRIO E O PENETRÁVEL DE HÉLIO OITICICA

2.1. *OS PENETRÁVEIS DE HÉLIO OITICICA*

2.2. PRIMEIRA APRESENTAÇÃO

Capítulo 3. O MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

3.1. O POLO EXPERIMENTAL

3.2. OS ARTISTAS DO GAIA

3.3. “FALATÓRIO” DE STELLA DO PATROCÍNIO

3.4. EXPOSIÇÃO

3.5. DANÇANDO NAS ÁGUAS DA CACHOEIRA. AS ÁGUAS QUE DEIXAM LAVAR

3.6. LUGAR /ESPAÇO CONSTRUÇÕES DE DIÁLOGOS COM A CENOGRAFIA.

Capítulo 4. DESDOBRAMENTO DA PROSA: O GINGA

4.1. 21 DIAS DE COMBATE AO RACISMO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lista de Figuras

- Figura 01** Bênção das águas
- Figura 02** lavando palavras
- Figura 03** Desenho / esquema de criação
- Figura 04** As lavadeiras no rio em Almenara
- Figura 05** Lavando palavras
- Figura 06** Lavando palavras
- Figura 07** Figurino e baldes na exposição
- Figura 08** Penetrável PN28 “Nas Quebradas”, 1979
- Figura 09** Penetrável, inédito
- Figura 10** Dentro do penetrável, primeira apresentação
- Figura 11** Entrada da Colônia Juliano Moreira
- Figura 12** Colônia Juliano Moreira
- Figura 13** Ensaio no Polo Experimental
- Figura 14** Ensaio no Polo Experimental
- Figura 15** Ensaio no Polo Experimental
- Figura 16** Stella do Patrocínio
- Figura 17** No rio onde lavei meus pés
- Figura 18** Apresentação no Anfiteatro do museu
- Figura 19** Exposição do figurino
- Figura 20** Na cachoeira
- Figura 21** Na cachoeira
- Figura 22** Dançando na Cachoeira
- Figura 23** Caminho da Pedra Branca
- Figura 24** Minha mãe me conta sobre os orixás
- Figura 25** Palavras sendo colocadas nas linhas de cordel
- Figura 26** Saudando os participantes
- Figura 27** Apresentação no Cais do Valongo
- Figura 28** Apresentação no Cais do Valongo
- Figura 29** Encontro Ginga

INTRODUÇÃO

O estudo a seguir foi construído entre a pesquisa teórica e a pesquisa da construção performática; pretende-se com este escrito contribuir com um estudo aprofundado acerca do corpo dialogando com o espaço. Por que corpo e espaço? A experiência profissional da pesquisadora que vos fala está inserida nestes dois campos de estudo, com formação profissional em dança, e formação acadêmica em cenografia. Estes dois campos se cruzam dentro da vida e da construção da pesquisa – a noção do corpo em movimento dentro do espaço. Espaço que traz o lugar. O espaço é o espaço arquitetônico-espaço cênico-espaço vida social, o Lugar que vai nos convidar a profícuas formas de pensar o lugar em que vamos coexistir, lugar praticado. Deste desdobramento entre corpo e espaço, convidamos as memórias e as experiências para habitar o espaço e o lugar, criando assim o diálogo entre a escrita e a performance coreográfica que foi construída e apresentada durante a pesquisa do mestrado, intitulada *Prosa de lavadeira*.

A pesquisa é atravessada por indagações sobre as não aceitações: de violências contra corpos e contra a natureza, confrontação com o modo de provocar e ser provocado. A experiência me traz a possibilidade de olhar para dentro e questionar, de forma crível, como poderemos manifestar o descontentamento e ao mesmo tempo louvar uma cultura, e criar sentimentos de preservação. Meu corpo de bailarina/performer como território de combate poderia afetar e desconstruir barreiras entre as palavras do cotidiano? Em que lugar faríamos esta prosa acontecer, salientado a importância da valorização da Cultura Popular e do elemento da natureza, água, que a cada dia se acaba?

Nessa pesquisa, as dúvidas foram movimentando o questionamento, e nos fazendo buscar um conceito de espetáculo em que as referências e o cenário trouxessem provocações. Iniciei esse caminho por meio de diálogos com os professores das disciplinas, pela leitura dos textos que me foram sugeridos, e pelas trocas com minha orientadora, a profa. Andrea Copeliovitch¹, que generosamente com sua escuta e olhar transmitiu sua sabedoria, e foi me conduzindo para novas provocações, para alinhar as ideias sobre a criação da teoria e a performance “Prosa de Lavadeira” que é ação; a forma de lavar palavras que vou prosear dentro dessas linhas a seguir.

¹ Professora adjunta da Universidade Federal Fluminense (Dança e Artes Cênicas), com pós-doutorados pelo CEAQ (Université Paris V/ Sorbonne) e pela Universidade do Porto, doutorado em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1998) e graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (1992).

A ação a ser resgatada vem de memórias antigas e construídas no processo de treinamento, no estudo do texto e no estudo do silêncio. Essa ação se dá no corpo do ator. Ação física é a unidade de trabalho do ator em seu instrumento, o si mesmo.

Essa ação, como palavras em um poema, notas em uma música, torna-se linguagem em cena, linguagem própria à cena, que não busca representar a realidade cotidiana, mas cria uma realidade no aqui e agora do acontecimento do teatro. (COPELIOVITCH, 2016, p. 7)

Copeliovitch nos instiga a pensar a ideia de criar, que seria uma forma de olhar sobre as ações, o uso do corpo e da memória, conduzindo a própria observação para entender as provocações que produzem a linguagem da cena, a arte do espetáculo. O uso compartilhado do entendimento sobre cenografia imersiva ajuda a criar ações. A profundidade dessas ações resulta na busca de um teatro vivo, com proposições de pesquisa acerca da ancestralidade, do saber popular, do segmento social e da experiência.

A pesquisa traz também a vivência do lugar específico para falar de cenografia. A primeira vivência ocorreu a partir dos “Penetráveis” de Hélio Oiticica, quando acontece a primeira apresentação da Prosa, a qual foi incentivada pelo professor Luiz Guilherme Vergara²; a segunda foi durante a residência artística dentro do museu Bispo do Rosário, onde conheci o “FALATÓRIO” de Stella do Patrocínio, e onde apresentei a “Prosa.” A pesquisa foi atravessada por encontros que foram delineando nossa construção das palavras por um conceito de preservação da natureza e preservação humana. A palavra humanizada dialoga com a cultura popular, com a ancestralidade e com as políticas públicas. A Prosa também dialoga com o grupo de pesquisa Ginga, que é coordenado pela professora Ana Paula Miranda³.

A terceira Prosa aconteceu dentro da programação da campanha “21 dias contra o racismo”, quando ocorreu uma série de eventos organizados coletivamente durante o mês de março de 2023, do primeiro dia até o dia 21, que marca o encerramento das atividades que ocorreram durante estes dias. Desde 1966, o dia 21 de março é marcado por ser o Dia Internacional da Luta pela Eliminação da Discriminação Racial, proclamado pela ONU, em memória das 69 pessoas mortas no chamado Massacre de Shaperville em Joanesburgo, quando participavam de um protesto contra a Lei do Passe, em 21 de março de 1960.

² Professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Coordenador do Curso de Artes da UFF.

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, doutora em Antropologia Social.

A Prosa aconteceu no dia 21 em um lugar chamado Cais do Valongo, um espaço histórico símbolo de resistência negra, que fica no bairro da Gamboa da cidade do Rio de Janeiro.

O **Cais do Valongo** é um antigo cais localizado na zona portuária do Rio de Janeiro, entre as atuais ruas Coelho e Castro e Sacadura Cabral. Recebeu o título de Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO em 9 de julho de 2017 por ser o único vestígio material da chegada dos africanos escravizados nas Américas. Construído em 1811, foi local de desembarque e comércio de escravizados africanos até 1831, com a proibição do tráfico transatlântico de escravos. Durante os vinte anos de sua operação, entre 500 mil e um milhão de escravizados desembarcaram no cais do Valongo.

Em 1843, o cais foi reformado para o desembarque da princesa Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias, que viria a se casar com o imperador D. Pedro II. O atracadouro passou então a chamar-se Cais da Imperatriz.

Entre 1850 e 1920, a área em torno do antigo cais tornou-se um espaço ocupado por negros escravizados ou libertos de diversas nações - área que Heitor dos Prazeres chamou de Pequena África. (CAIS DO VALONGO, Wikipedia⁴)

⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cais_do_Valongo&oldid=65951543.

Capítulo 1. A PROSA SOBRE MINHAS CAMINHADAS (INVENTÁRIO DO CORPO)

Meus caminhos com a dança começam muito cedo, ainda com nove anos de idade, na cidade onde nasci, Matozinhos, em Minas Gerais, nas trilhas do balé e do jazz, na escola Núcleo de Arte, onde fui contemplada com uma bolsa de estudos. Lá aprendemos cedo a participar de concursos de dança pelo Brasil, o que nos levou à experiência de conhecer muitas outras formas de pensar e apresentar a dança. Trouxemos por muitas vezes, além dos troféus, as experiências trocadas com outras escolas de dança, em oficinas com professores renomados. O Núcleo de Arte tinha uma política de valorização nacional, de artistas brasileiros e da dança brasileira. Nas muitas festas tradicionais que acontecem na cidade, como as Festas do Congado, o Boi da Manta do Lelê, sempre estive espreitando aqueles corpos dançantes e suas vibrações dentro da cultura regional.

Com treze anos conheci o professor Edu Passos e a mestra Marlene Silva⁵, grandes nomes da dança afro-brasileira na cena da dança mineira, de quem fui aluna. De um salto, aos dezessete anos, vou procurar na Universidade Federal Minas Gerais o Grupo de danças folclóricas brasileiras Sarandeiros, depois de ver uma apresentação que fizeram em um programa de TV.

A construção da linguagem corporal que vai habitar minha forma de dançar foi construída alinhavando o balé clássico, o jazz e as danças brasileiras com este corpo negro dançante e sua particularidade de corpo negro. O gingado específico que nos enraíza, o encontro com o som do atabaque e tambores, dialoga com a vibração que o corpo emite na reação ao toque destes instrumentos; meu “dínamo corporal” (RODRIGUES, 2005, p.78) se encontra com a dança de matriz africana, e como diz Zeca Ligiero (2012) a motriz constrói minha corporeidade.

O conceito de Motrizes Culturais será considerado a partir dos estudos das práticas performativas Afro-Americanas, entretanto, poderá ser empregado também ao estudo de outras culturas diaspóricas. O presente conceito pretende dar conta de entender as dinâmicas que até então têm sido vistas como algo vago de um passado pesquisado, tendo como referência a chamada ‘matriz africana’, como legitimadora da identidade africana na diáspora. (LIGIERO, 2012, p.132)

⁵ Coreógrafa e bailarina de Dança Afro. Pioneira dessa dança em Belo Horizonte.

A dança do congado traz essa profundidade que o corpo reconhece como herança; as danças dos orixás movimentam cada parte do corpo liberando minha ancestralidade, ancestralidade essa que vou conhecer melhor tendo um contato com o maracatu e outras danças de origem afro religiosas. No grupo Sarandeiros⁶ dancei maracatu, sendo a personagem Dama do Paço, que foi uma personagem cujo significado espiritual me emocionava muito. “Quebranto”, um dos espetáculos do grupo que homenageia os Orixás, foi onde encontrei questionamentos cujos significados ainda aqui estou a procurar. E quando me mudei para o Rio de Janeiro, fui iniciada como filha de santo, iniciada de Oxum, na casa de Santo Ilê Axé Oyá Onira, onde encontrei minha família de Axé.

Minha experiência como dançarina do grupo Sarandeiros (do qual participei de 2000 a 2011) e os ensinamentos de saberes passados pelo professor Gustavo Côrtes⁷, assim como minha vivência dentro da cultura popular brasileira, vão mapeando meu corpo que se amplia e me conecta aos meus ancestrais. A forma como Gustavo Côrtes nos transmite a cultura popular dentro das pesquisas de campo tem um olhar para a construção de espetáculo, usando a cultura popular como referência e buscando sua preservação. Dentro do Sarandeiros vivenciei a construção de alguns espetáculos, onde aprendi muito sobre figurino, cenário e adereços. Desde meu início no grupo, por necessidade financeira, passei a cuidar justamente do acervo de figurino, do adereço e do cenário. Pelo excesso de uso, os adereços e figurinos precisam de cuidado, cuidado esse que vou desempenhar por dez anos dentro do grupo. Uma das formas de me manter no grupo e viver em Belo Horizonte, foi a de trabalhar também na construção dos adereços, muitos deles foram de minha confecção.

⁶ O Sarandeiros é atualmente considerado um dos melhores grupos de dança no Brasil voltado para a divulgação da cultura nacional, com vasto figurino e materiais cênicos, que caracterizam os seus espetáculos e as suas coreografias, apresentando nos seus shows a impressionante diversidade cultural de todo o país. Preocupado com a globalização das culturas que visa à uniformização de todos os povos, o Sarandeiros justifica seu trabalho por ser um grupo de resistência que valoriza, pesquisa e preserva através da arte, a arte popular da dança e da música do Brasil.

⁷ Professor Associado da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG desde 1997, onde foi colaborador da criação do Curso de Dança na UFMG e professor de diversas disciplinas. Realizou um estágio Doutoral e foi professor de Dança da Université Paris VIII, na França em 2012 e 2013. É doutor em Artes, linha de pesquisa Artes da Cena, pela UNICAMP; mestre em Educação, na linha de pesquisa em Sociologia da Educação, pela Faculdade de Educação da UFMG; graduado em Educação Física (UFMG/1995) e Fisioterapia (Faculdade Ciências Médicas/1989); sendo bailarino e coreógrafo profissional especializado em Danças brasileiras desde 1989.

Então, em 2005, fui buscar novos conhecimentos, passando a integrar os cursos de cenografia e figurino ministrados por Raul José de Belém Machado⁸ junto à Fundação Clóvis Salgado, onde passei a fazer parte da equipe de cenotécnicos nas montagens de grandes óperas produzidas pela Fundação. Ao longo deste curso tive a oportunidade de conhecer outros profissionais como José Carlos Serroni⁹, com quem até os dias atuais trabalho sempre que ele tem produções pelo Rio. Serroni me ensina muito sempre.

Em 2007, me desloco para Ouro Preto para conhecer o trabalho de Nildinha Fonseca, coreógrafa do balé folclórico da Bahia. Participo então de uma oficina da qual trago informações novas no corpo, e o grupo Sarandeiros traz Nildinha para nos ensinar mais sobre a dança dos orixás, em uma oficina de dança. Busco esses movimentos traduzidos que é quando aprendemos os movimentos das danças originais dos orixás por exemplo, aprimorados com outras técnicas de dança dentro deste campo de trabalho corporal, não sendo de fato a dança como é originalmente dentro do terreiro, quando o devoto, filho ou filha de santo, dança incorporado com seu orixá, e sim movimentos inspirados nos movimentos originais.

Em 2008, desenhei o cenário do espetáculo “Quebranto” do grupo Sarandeiros, que foi indicado por duas vezes como melhor concepção cenográfica de 2008, ano de sua estreia, quando ganhamos o prêmio Simparc de melhor cenografia. “Quebranto” traz as danças de matriz africana, as danças dos orixás e seus elementos da natureza. O grupo faz uma construção de dança afro em conjunto com a técnica da dança contemporânea. As lendas, que são os Itãs¹⁰ dos orixás, e o elemento da natureza que cada orixá carrega vão tecer esse espetáculo.

Em 2007, ingressei no curso profissional de Design de Interiores, do Instituto de Arte e Projeto – INAP.

Aprender sobre cenografia sendo bailarina torna o corpo dançante ainda mais coletivo com o espaço; é pensar o espaço como seu par; é entender o conceito do que é proposto pelo espetáculo, já que construir um espaço cênico não é somente construir paredes, e sim entender que tudo é cenário, e que todo lugar pode ser um recorte para uma cena de dança, teatro, ópera, música, definindo atuação e o olhar/ posição do espectador.

⁸ Cenógrafo, figurinista e arquiteto, com especialidade em cenotécnica, graduou-se em 1968 pela Universidade Federal de Minas Gerais.

⁹ Arquiteto, cenógrafo e figurinista de teatro, televisão e shows. É também artista plástico.

¹⁰ Itã (em iorubá: Ìtan) são os relatos míticos (lendas) da cultura iorubá. Essas Lendas são Sagradas, e passadas oralmente de geração a geração, seguindo a tradição iniciática de cada religião de Matriz Africana. Lopes, Nei. «Itã». Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2014, p.?

Em 2011 me mudo para o Rio de Janeiro para cursar a graduação em Artes Cênicas da UFRJ, habilidade cenógrafa. Abrindo um parênteses aqui: na busca de ingressar na UFMG foram longos anos tentando ser aprovada, mas com as dificuldades de aprendizado que carregava, tendo dislexia, tive a oportunidade proporcionada pelo Gustavo Côrtes de cursar um curso preparatório de vestibular, mas não passei em Minas e sim no Rio de Janeiro na UFRJ. Já aqui no Rio de Janeiro vou ter poucas oportunidades de dançar profissionalmente como em Minas. Particpei, de 2014 a 2016, da pesquisa da professora Aline Teixeira, intitulada “Corpo Fragmentado”, sendo que seu espetáculo “Inquietudes e continuidades” fez parte de meu Tcc, trazendo um enraizamento e as árvores como construção cenográfica. Inserida na escola de dança como bolsista Pibic, criei cenários e figurinos para o grupo de pesquisa que pertence à escola de dança da UFRJ.

A dança continua ligada ao meu corpo e ao espaço, mas agora não está só no meu corpo, está também no modo de construir esse olhar para com os outros.

O carnaval dentro da cidade do samba também vem muito forte ao meu encontro. Começo a trabalhar no carnaval como adrecista, mais precisamente nos carros alegóricos da Imperatriz Leopoldinense, desde minha chegada ao Rio de Janeiro, no fim de 2011, até o ano de 2018, quando começo a busca de um estudo mais aprofundado em cenografia, dança e performance para realização do projeto de mestrado. Foram duas as tentativas de ingressar no mestrado antes do ano de 2021 até ser aceita no programa de pós-graduação da UFF.

Foi dentro do Sarandeiros que conheci melhor sobre as lavadeiras de Almenara, que vão alinhar nossa *Prosa de lavadeiras* para lavar palavras. Essa performance coreográfica, que é o cerne desta pesquisa, compõe-se desses cantos das lavadeiras assim como da cultura popular que vou trazer da memória, de minhas vivências lavando roupa na minha cidade natal. O samba de roda vai buscar o boi para dançar no ritmo da memória que dança na batucada das apresentações que aconteciam na frente da minha casa, onde o “Boi da Manta do Lelé” fazia sua música e sua dança para trazer carnaval e encerrar o ciclo natalino.

Vamos alinhavando nossa escrita com imagens de referência e imagens feitas nas apresentações.

Segue assim uma imagem de referência para a caminhada das águas para nossa caminhada com as palavras.

Figura 1 - Bênção das águas.



Fonte: Carlos Farias e Coral das Lavadeiras¹¹.

Esta imagem, encontrada durante uma pesquisa sobre as bênçãos das águas feita pelas lavadeiras de Almenara, vinha seguida do seguinte comentário: “Trata-se de um simbólico e amoroso ato ecológico em favor da preservação das águas e da Mãe Terra. O público participou ativamente, cantando junto com as lavadeiras e lançando flores no espelho d’água. Preservação sempre!”¹².

Essas palavras reverberaram dentro dos meus sentidos, pavimentaram a ideia sobre a importância da água para viver e para lavar as palavras. Esta reverberação acontece durante a Pandemia de Covid 19, e a aprovação do mestrado na Universidade Federal Fluminense.

¹¹ Disponível em: <http://coraldaslavadeiras.com.br/site2/bencao-das-aguas-no-mucuriarte>.

¹² Disponível em: <http://coraldaslavadeiras.com.br/site2/bencao-das-aguas-no-mucuriarte>.

Figura 2 - Lavando Palavras.



Fonte: Juliana Trajano.

1.1. O NASCER DA PROSA (PENSAMENTOS E METODOLOGIA QUE TECERAM AS PALAVRAS)

A performer/autora, uma mulher negra periférica, com dislexia, traz as palavras como fonte criadora da dramaturgia; e a experiência com as danças populares e sua ancestralidade vão pavimentar todo o espetáculo com cantos e danças, possibilitando uma conversa sócio-política racial, indignada com a violência do racismo vivido em seu próprio corpo.

O objetivo da pesquisa, para além da performance, foi o de criar uma conexão teórica com autores(as) que nos ajudaram a pensar como escrever e alinhar os pensamentos; fomos impulsionadas por teóricas e teóricos que perpassam pela Antropologia, Teatro, Dança, Segurança Pública, Performance e cenografia. Esses(as)

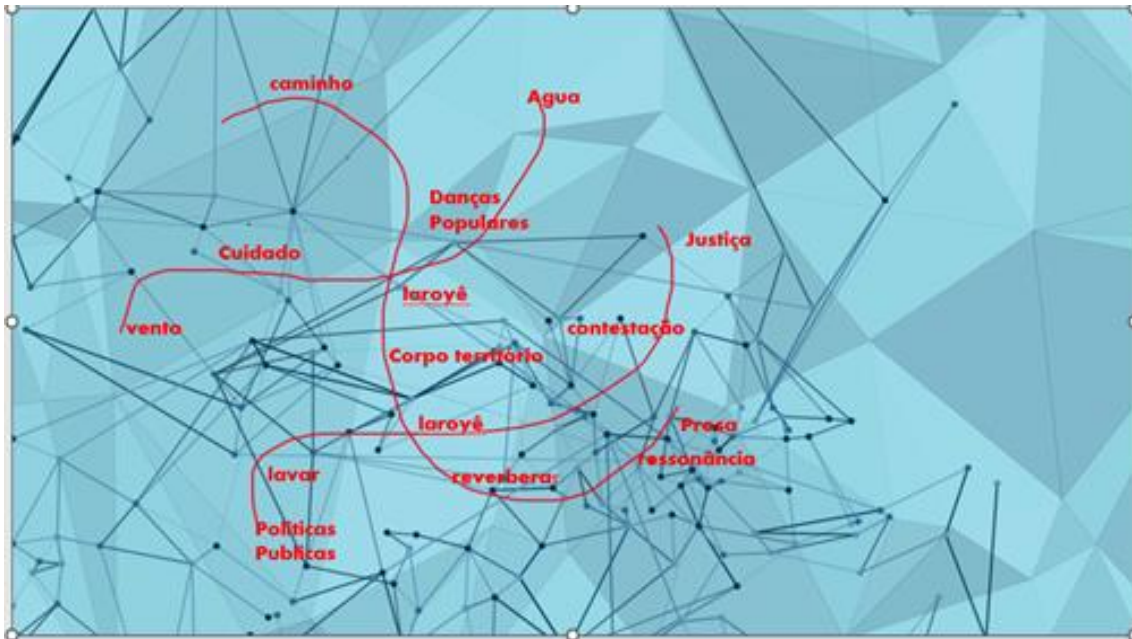
elucidam nossa forma de pensar politicamente uma teoria sobre o corpo e o espaço, e como contextualizar o lugar escolhido para que a performance acontecesse. A escrita da performance, que veio antes da construção corporal, foi pensada no decorrer de uma leitura. Comecei a pensar, e foi nascendo a coreografia que se deu a partir desses dois textos: um da pesquisadora Janaína Fontes Leite, *Autoescrituras Performáticas: do Diário à Cena*, e o texto que foi muito provocador de Julia Kristeva *Poderes do Horror*. Segundo a própria Janaína Fontes Leite (2014, p.7), seu texto “busca tensionar a relação entre o par experiência e representação autobiográfica associada à ideia de uma memória criativa”. Esse foi o trabalho de sua dissertação de mestrado, e no decorrer de sua leitura somos surpreendidos com suas experiências, e como ela foi transformada em um documentário e em uma apresentação performática. Vemos ali sua relação com seu ex-marido e com o grupo que foi criado para a criação de um espetáculo. Seguindo para o segundo texto, *Poderes do Horror*, destaco as seguintes passagens:

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. [...]
A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a perda inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da falta fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo. (KRISTEVA, 2006, p. 1 e p.5, na tradução de Allan Davy Santos Sena).

O texto todo foi provocando meu corpo, e a cada palavra meu corpo foi reagindo: fiquei com ânsia de vômito, minhas pernas doíam, minha própria abjeção apontando o estado do corpo adormecido e preso pelo atual momento vivido. Queria gritar, comecei a dançar, o ser artista dançarina estava quase morto, abjeto do meu ser. Lendo sobre as abjeções que meu corpo se objetou do meu próprio corpo, fui assim buscando dentro de meu ser, para retirar muitas coisas. Sempre meu corpo é banhado por banho de ervas para meu equilíbrio. Então comecei assim a pensar como resolver as palavras que me doíam. Será que se eu lavasse o corpo com as ervas, com água pura, eu me sentiria diferente, diante da verdade abjeta que eu via?, mesmo assim não me movia em direção à mudança. Por medo mesmo, da violência, então construí na forma de dança a forma de caminhar para outros rumos. A metodologia de mudança virou forma de estratégia de agir e construir essas palavras que agora vos apresento na forma da escrita e da performance.

Um desenho nasceu quando o corpo começou a pensar.

Figura 3 - Desenho / esquema de criação.



Fonte: A própria autora.

Um das metodologias abordadas para a construção da performance foi a de dançar danças que me emocionaram, construindo no corpo vozes e falas que podiam me ajudar a performar. Quando comecei a escutar as músicas do Grupo Sarandeiros, fui dançando a música das lavadeiras de Almenara; o grupo tem uma coreografia, a música que fala sobre lavar; lembrei da minha infância quando eu também ia muito à bica lavar roupa com minhas vizinhas. Assim nasce a ideia de lavar palavras. A performance coreográfica “Prosa de lavadeira” é livremente inspirada em uma experiência particular de infância em conexão com as lavadeiras de Almenara. Essa experiência se deu da seguinte forma: perguntei à minha mãe por que, na minha infância, íamos à bica lá em Matozinhos, Minas Gerais. Perguntei se faltava água ou se era para economizar, ela me respondeu: “não, nós íamos porque a água era pura, limpa, boa para lavar a cabeça, boa para deixar a roupa branca”. Dentro deste bate-papo com ela muitas lembranças foram revisitadas, assim como muitas músicas. Logo fiz a relação com o coral das Lavadeiras de Almenara do Vale do Jequitinhonha, que é um trabalho de resgate e valorização das cantigas regionais. Trago as referências dessas mulheres lavadeiras para nortear nosso caminho para criação da escrita e da performance. O grupo de referência do estudo em

questão é contextualizado em sua região de origem, o Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.

As lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, região situada à nordeste do Estado de Minas Gerais, são guardiãs de antigas canções – batuques, sambas, afoxés, frevos, rodas, modinhas e toadas – cuja origem já se perdeu na memória do tempo. São cânticos de trabalho, lúdicos e de louvação, de influência africana, indígena e portuguesa. Eles revelam a mistura étnica que originou a rica música popular brasileira. A história do Coral das Lavadeiras começou em 1991, a partir da construção de uma lavanderia comunitária no Bairro São Pedro, em Almenara, pelo ex-prefeito Roberto Magno. Incentivadas pelo cantor e pesquisador cultural Carlos Farias, elas passaram a cantar em grupo e criaram a ASLA – Associação Comunitária das Lavadeiras de Almenara, reunindo mais de cinquenta mulheres. O trabalho teve logo uma ótima repercussão e elas começaram a participar de festivais na região e em outras cidades do Brasil. (A BENÇÃO..., 2020¹³).

O canto dessas mulheres toca fundo na alma do sujeito mineiro; as lembranças do jeito interiorano, as vozes, tocam na memória de forma afetiva, buscam lembranças no peito na alma. O reencontro com o coral das Lavadeiras, que são essas mulheres artistas que mantêm viva a cultura de cantos populares, guardando na memória, vindas de seus ancestrais, as memórias pessoais e coletivas do local onde crescemos, foi um reencontro que propiciou uma trama profícua e valorosa, uma construção do corpo *performer* com as palavras que propomos a lavar para buscar os atravessamentos e os modos de pensar as tessituras para conciliar a ideia com o espaço, que com suas características irá auxiliar a construção da performance, para que ela, a performance, aconteça e interaja com o lugar trazendo transformações para o público e por sua vez também para o local.

Figura 4 – As lavadeiras no rio em Almenara.

¹³ Disponível em: www.coraldaslavadeiras.com.br.



Fonte: Página das Lavadeiras de Almenara.¹⁴

Copeliovitch (2016) nos levou a pensar acerca do que Stanislavski observou sobre a percepção de como deveríamos pensar a Prosa, como alinhá-la com os diálogos aqui abordados e que foram provocados por um pensamento crítico e questionador de uma percepção teórica e poética para a resultante performance. Assim segundo Grotowski, “o resgate da memória resulta na emoção (memória emotiva), porém que essa emoção, apesar de toda a poesia e beleza de tigre selvagem, é indomável” (apud COPELIOVITCH, 2016, p. 82).

Copeliovitch nos convida então a conectar a ação e a experiência para construção da cena. Assim abordamos aqui a minha referência pessoal, como artista, lavando roupa na bica em minha infância, proseando com mulheres junto com as crianças, brincando de lavar os cabelos, e íamos nos curando com as águas limpas e puras; trago minhas referências culturais mineiras vivenciadas e dançadas.

Copeliovitch também nos faz a pergunta: “qual é matéria prima de seu trabalho?” E foi com esta pergunta que encontramos as reverberações para construção de uma “Prosa”, buscando qual seria a nossa matriz e criando a experiência do trabalho com nosso corpo. Produzindo um corpo encontro. “Ele mesmo, não é o corpo nem a mente separados, nem o texto, nem o palco; mas ele mesmo, com todo o seu repertório” (COPELIOVITCH, 2016, p.82).

¹⁴ Disponível em: <https://berimbaudrum.org/tag/lavadeiras-de-almenara/>.

A ressonância com a experiência dentro do grupo Sarandeiros tece o pensar corporal e musical da “Prosa”, segundo Gustavo Côrtes:

As manifestações da cultura popular são parte fundamental dos modos de pensar, sentir e agir de um povo, e estão presentes em seus contextos socioculturais historicamente construídos, em infundáveis e imprevisíveis configurações dos constantes encontros de culturas. (CÔRTEZ e ALVES, 2021, p.17)

Esse modo de pensar que Côrtes nos apresenta foi fundamental para a construção das músicas e dos ritmos que usamos na “Prosa”. Ao contar uma lembrança, percebemos que essas lembranças estão permeadas pelas vivências e manifestações que vamos encontrando pelo caminho. Essas memórias não estão desligadas de um modo coletivo, e sim ligadas às vivências trocadas em um grupo de pessoas que muitas das vezes são da mesma família. Essa característica da dança folclórica traz movimentos, gestos, acentos corporais, rítmicos específicos pela repetição, como representação de fatos importantes de uma comunidade ou itãs, no caso dos orixás, por exemplo. Os itãs são as lendas dos orixás que são contadas através da dança. Dança essa que é executada nos terreiros nas celebrações.

A realização de um trabalho em que se discutem processos de criação em dança baseados em aspectos culturais existentes nas tradições brasileiras deve contribuir na valorização da cultura nacional e propor novos questionamentos, sempre delimitando um ponto de vista particular do pesquisador/ artista nas reflexões sobre a utilização da pesquisa na cena. (CÔRTEZ, 2010, p.05).

E com este modo de tecer e olhar para a cultura popular brasileira, dentro das danças e da religiosidade afrodescendentes, vamos alinhavando a performance, criando pontes que dialogam com um dos eixos criados pelo estudo de Graziela Rodrigues (2014) dentro da sua teoria de Bailarino Pesquisador Intérprete (BPI). O Inventário no Corpo diz respeito a uma autodescoberta, e, seguindo esse pensamento de Graziela Rodrigues (2014, p.2), é “uma ferramenta por abarcar um procedimento cotidiano de contenção de si para um desnudar-se, para receber um corpo cheio que esvazia dando lugar ao nascimento de um novo corpo”.

Usaremos esse eixo para orientar, junto às outras formas de ações que foram bordadas e abordadas em nossa construção, porque a “Prosa” encontra formas de tecer com variadas formas de compor um estudo, a estruturação de nossa performance e da teoria da escrita levantadas aqui no pensar teórico com o objetivo de deixar para futuros pesquisadores as visões e confluências registradas em nosso encontro.

Do modo que segundo o Inventário do Corpo que Rodrigues sugere, meu corpo reage como Copeliovitch nos indicou; a pergunta sobre as memórias, esse encontro com uma fenomenologia, de característica própria, propõe a valorização social e a interação com seu campo de pesquisa e com o território construído na apresentação da “Prosa de lavadeiras”.

Um dos objetivos de criar a performance é para ajudar a contar e discutir meios sócio-políticos para tecer a escrita criada no decorrer desse tempo dentro desses dois anos de pesquisa; a forma de escrever e de fazer a performance foi se modificando ao longo das pesquisas teóricas, e os teóricos aqui inseridos abarcam dimensões que contribuem para os futuros leitores poderem entender nossa busca de prostrar dançando. Pois o objetivo principal desta pesquisa está em como contar a experiência, com os teóricos e suas palavras pavimentando e dando suporte para minhas dúvidas, e prostrar com o corpo. Prosa lavando Palavras busca construir diálogos que possam reverberar no espectador sentimentos de preservação não só da natureza, mas do amor, da empatia e do respeito.

Essa performance também propõe destacar a singularidade do elemento água nos procedimentos dramaturgicos e poéticos, donde a dramaturgia criada a partir do sentido da organização das ações e movimentos possibilitou a construção de uma narrativa não linear, aderindo, assim, a interfaces de linguagens artísticas retiradas dos versos, das prosas e das danças da cultura popular. No capítulo 3, parte 5, desdobraremos com mais profundidade sobre o elemento água que perpassa toda a nossa prosa.

Em 2022 fui apresentada aos áudios do “Falatório” de Stella do Patrocínio, pela diretora do Museu Bispo do Rosário, Maria Raquel Fernandes. Esses áudios registram as falas de Stella do Patrocínio, gravadas por Carla Guagliardi entre 1986 e 1988, durante as oficinas do Projeto de Livre Expressão Artística na Colônia Juliano Moreira.

O “Falatório” de Stella — sobre o qual vamos falar detalhadamente nos capítulos seguintes — atravessa a construção da “Prosa de lavadeira” e possibilita uma ressonância com as palavras, acrescentando as confrontações para a dramaturgia; foram munições para chamar o olhar para a vida daqueles que a sociedade trata como “fora do padrão”, estigmatizados de loucos.

1.2. PENSANDO A EXPERIÊNCIA

É claro que hoje, como em todos os tempos, precisamos montar rituais verdadeiros. Mas rituais que façam das nossas idas ao teatro uma experiência

que alimente as nossas vidas. Precisamos de formas verdadeiras, mas estas não estão à nossa disposição. E conferências e resoluções não as trarão para o nosso caminho. (BROOK, 1968 p.25)

Aqui em pensando experiência, direcionamos a busca para encontrar alguns sentidos para a performance ser performada em espaços possíveis onde as encruzilhadas consigam trazer os movimentos necessários para que a “Prosa de lavadeira”, lavando palavras, aconteça como espectador no jogo da cena que é proposto pela dançarina durante a apresentação. Buscando sentido para as encruzilhadas, a teórica Leda Martins (1997) apresenta a noção de encruzilhada como o que: “oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos”. (MARTINS, 1997, p. 28).

Essa encruzilhada abrange o sentido de qual experiência vamos trocar na apresentação da performance e qual experiência será levada para o espectador. Qual iremos absorver? Dentro dessa vivência corporal, vamos buscar a experiência no espaço, local, lugar, no espaço com outro. André Carreira (2013) nos diz que o espaço está diretamente ligado ao jogo de cena com o espectador, o espaço do encontro. “No complexo contexto da cena contemporânea, que insistentemente cruza a fronteira da performance, ser espectador ou performer é, muitas vezes, decidir onde estar, é escolher qual lugar ocupar, ou como proceder dentro de um espaço de jogo”. (CARREIRA, 2013, p.1). Trocando com o que Carreira nos apresenta, a Prosa também está propondo esse jogo; esse lugar de encontro sugerido pela performance, como vai nos dizer Martha Ribeiro (2021, p. 4):

Nas pioneiras experiências teatrais dos anos sessenta (citando como importantes nomes dessa revolução, à qual podemos chamar como revolução do corpo, o Living Theatre, Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor), ocorre uma frenética redescoberta do corpo enquanto agente do acontecimento teatral, do entendimento da cena enquanto inventora de um espaço de entrelaçamento, um lugar do entre, que na justaposição de diferentes espaços e de uso de um tempo singular como num rito de festa (tempo não linear de ações simultâneas), cria um espaço outro: uma heterotopia, destinada a apagar todos os outros espaços; como assim pensado por Michel Foucault.

O lugar de encontro possibilitará uma convocação da memória ou da possibilidade de se manifestar através da experiência na presença e na interação do espectador e do performer, gerando a sinestesia, que será produzida na performatividade.

Segundo Ribeiro (2021, p.5), o encontro gera um campo de forças com inúmeras potencialidades, e resultados imprevisíveis. Entendemos a cena como um campo de forças que se forma no encontro, produzindo afetos ou potências que transformam a realidade visível.

Neste sentido, a performance “Prosa de Lavadeira” lavando palavras se arriscou na experiência do encontro. Quando pensamos na complexidade de existir uma troca entre a performance e o espectador, nos referimos aos significados que serão construídos. A resposta envolve a performatividade do engajamento espacial e político. A performatividade, segundo Judith Butler (2019, p.16): “não deve ser entendida como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual discurso produz efeitos daquilo que nomeia”. Citar o que realmente vai ser utilizado, colocando em evidência, será relevante para fazer a diferença do discurso. Procurando dentro destas significações abordadas aqui, a performance em questão visa, por meio de uma simbologia de movimentos, reverberar as posturas socialmente vividas que não podemos mais aceitar.

Voltando o olhar para as possibilidades que o corpo em cena produz, procura-se a interatividade com os corpos presentes para que sejam afetados com as práticas performáticas. Assim, através de poesias e cantos que permeiam as falas de sua protagonista, Ribeiro (2021) nos convida a pensar acerca do que Artaud argumentava para entender o quão grandioso é nosso corpo e como ele é capaz de produzir e provocar.

Todo corpo produz linguagem e um campo de virtualidades, de ressonâncias, campo que Antonin Artaud nomeou como corpo sem órgãos, corpo que se faz duplo do corpo orgânico. Todo corpo é uma multiplicidade, todo corpo é uma singularidade, todo corpo é um dentro e um fora, todo corpo é também virtualidade ou um não-corpo que cria conexões subterrâneas, ainda invisíveis, com as forças externas que se dobram sobre ele. (RIBEIRO, 2021 p.7).

Esse corpo que pode trazer mudanças; é neste sentido que o objetivo dessa criação acontece nessa pesquisa; o corpo estremeceu para que pudesse falar com outros corpos, uma forma de escrever e dançar a escrita, um corpo como campo de diálogo e conexões futuras. Esse corpo que Andrea Copeliovitch nos salientou sobre memórias e que em confluência com outros corpos se amplia. Costurando conexões entre as artes, podemos fazer com que as artes se encontrem e produzam atravessamentos; então a arte analisar que a arte é expandida em um campo de negociações como vai nos dizer Rosalind Krauss (1979, p.10): “O campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de

trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão”. Aqui apoiamos nosso pensamento nessa experiência de como se faz essa relação da arte expandida, que é a junção das artes de cantar, dançar, batucar, declamar, lavar as palavras. Uma performance (desempenho) da articulação do atuar, cantar, dançar e usar o espaço e os símbolos que estão ligados a este lugar/espaço e tudo que ele representa.

Direcionar o olhar sobre as artes expandidas e sobre o quanto atualmente vivemos e fazemos uso de todas as expressões para traduzir o que temos a dizer. Segundo Fabião (2013, p.7):

Esta expansão não diz respeito somente à absorção de qualquer matéria e questão do mundo em processos de criação artística — os mais diversos materiais, metodologias, dispositivos, suportes, espaços, durações, agentes — mas também a experimentação com a própria noção de arte.

Corroborando com a junção de todas as expressões, pela experiência teremos nossa conexão com o mundo das negociações com o espectador, com o espaço e com o performer. Vivenciando a recepção do espectador em cada apresentação que aconteceu de formas diferentes e sempre positivas. Três apresentações em diferentes espaços e diferentes sujeitos para a troca de recepção, e a troca sempre acontece: os dois sujeitos puderam dialogar sobre o que sentiram, viram e foi ativado na memória de cada um.

O sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. (LARROSA, 2006, p.3).

Nos caminhos da escrita, iremos observar os lugares e contaremos cada recepção dos espaços em que foi apresentada a prosa. Cada sentimento de um espetáculo de dança nos traz aqui nesta escrita o que sugeriu Larrosa: a abertura do sujeito te oferecerá formas de observação e sentimentos diversos em cada uma delas, mesmos os sujeitos em passividade nos relatam como foram tocados pela experiência de estar no instante da apresentação. As fotos a seguir, contando e tirando palavras “sujas” de dentro de uma trouxa de roupas, simbolicamente nos levam à memória dos corpos de mulheres que andam muito para chegar ao rio e lavar a roupa do patrão. Muitas mulheres andam cantando até o rio e seguiam cantando durante a missão de lavar a roupa suja, engomar a roupa das senhoras da casa grande, horas debaixo do sol para clarear a roupa branca, movimentos repetitivos com os seus braços e movimentos árdus de bater a roupa na

pedra para tirar o sujo mais pesado, esse movimento corporal de braços que se estendem e se flexionam, contorção e o apoio nos joelhos dobrados, a inclinação da coluna para frente, movimentos em repetição, o corpo que vai criando força em membros específicos. É uma condição física de uma verdadeira maratonista.

Figura 5 - Lavando palavras.



Fonte: Juliana Trajano.

Figura 6 - Lavando palavras.



Fonte: Juliana Trajano.

1.3. CONEXÕES PARA DESCOLONIZAR, CRIANDO AS PALAVRAS DA “PROSA DE LAVADEIRA”. OBJETIVO DAS PALAVRAS.

O que são as palavras que pedimos para lavar durante a prosa de lavadeira?
Copeliovitch (2016, p.86) nos sugere:

A palavra em si não é a resposta, mas um espaço mínimo de compreensão traduzido e que pode ser usado para a comunicação, ou um espaço de linguagem, que na poesia não busca traduzir, mas traz à tona o seu senso de questão, da relação do homem com o mundo e sua incapacidade de compreender a totalidade do mesmo.

A ideia é que o espaço onde acontece a apresentação e a linguagem coreográfica apresente uma visualidade impactante, cheia de simbologias que vem do ato de lavar a roupa no rio. Esse corpo que lava no rio, em relação com a natureza que o cerca e contaminado por ela, diferente do corpo que lava em casa no tanque ou máquina.

Palavras que devemos lavar, e se lavar?, nos ajudam a modificar?

As palavras Racismo, Intolerância, Intolerância Religiosa, Desigualdade, Violência, violência contra a minoria, Preconceito, Agressão, Fome, Homofobia,

Corrupção, Desigualdade de Gênero, Injúria. Estas foram as palavras que pintamos nos tecidos que fizeram parte da cenografia da *Prosa*.

Trago para nossa compreensão a possibilidade poética de fazer com que as palavras tenham poder de ecoar e se transformar em palavras que nos tragam algo em que possamos nos encontrar:

- Descolonizar, Empatia, Igualdade, Direitos, Amor, Perseverança, Preservação, Reflorestamento, Cuidado, Respeito, Resistência.

A escolha das palavras foi durante algumas aulas das disciplinas do mestrado Labor Têxtil, ministrada pelo professor Vergara. Eu perguntei quais palavras incomodavam os(as) alunos(as), e principalmente as mulheres, assim escolhemos as que mais apareceram. Para pavimentar esse lugar de resposta dessas palavras, buscamos inspirações, como sugere Spivak (2019): nascemos de-colonial, mas não vivemos de fato o que é ser de-colonial. Descolonizar é sobre valorizar pessoas e sobretudo as mulheres e a todas sem distinção de cor; o movimento feminista para todas, dentro da política social e cultural, mesmo com muitas controvérsias dentro do movimento feminista. O que nós aqui tentaremos fortalecer é o que podemos contribuir para um olhar teórico, para conceituação de um pensamento acerca da construção de uma coreografia com direção e a atuação de um corpo feminino. Acrescentamos um olhar sobre a questão feminista em relação à valorização do crescimento da mulher em muitos campos e de diferentes vertentes, do lar à governança Política. Caminhamos pouco, perto da igualdade que deveria ser de direito em todos os setores. Assim dialogamos, lavamos a desigualdade de gênero e trocamos as palavras por Igualdade de gênero.

A teoria feminista buscou entender como estruturas culturais e políticas, sistêmicas ou que atravessam certas organizações sociais, são determinadas e reproduzidas por atos e práticas individuais; e como a análise de situações ostensivamente pessoais é esclarecida quando essas situações são colocadas em relação com um contexto cultural compartilhado e mais amplo (BUTLER apud HOLANDA, 2019, p. 227).

Para cada palavra, buscamos um antônimo a ela com as referências de pesquisadores que há muito tempo estão na luta por construir equidades e igualdade para todos e todas. Buscamos nas escritas de Sueli Carneiro (2019) as forças para palavras que também vão nos guiar, Corpo que dança, que chama para seu território de partilha e pensamentos provocadores — um pensamento antirracista; e as mulheres negras onde se encontram nesta proposta artística investigada pela performer? Isso foi motivador para

que a performer e pesquisadora trouxesse o olhar para escritos e pesquisas realizados por pessoas negras e seus pensamentos coletivos, a fim de produzir uma profundidade à fala da mulher negra que realiza este projeto; para nos indignarmos com o sistema ocidental e neoliberal que menospreza muitas profissões como a das lavadeiras que é nossa referência para a coreografia. A maioria das lavadeiras são mulheres negras. Queremos é alimentar a valorização das mulheres, não só lavadeiras, mas em todas as profissões, como bem vai nos dizer Carneiro (apud HOLLANDA, 2019, p.326):

Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor.

A construção da troca da palavra Racismo é fundamental para o processo da escrita e da dança; uma performance que traz palavras e o ato de lavar, para cuidar e alertar, busca também dialogar com as atitudes que vivemos todos os dias, em todos os lugares do mundo e no Brasil em particular. Podemos afirmar que pouco mudou desde o dia 14 maio de 1888, porque o dia 13 foi um dia de esperança. No dia 13 foi assinada a lei áurea que dava esperança ao nosso povo negro. A liberdade. Colocar o corpo em significações que se procuram retirar a mulher, sobretudo negra, do lugar de “subproduto” (CARNEIRO, 2019) é ponto muito importante. Neste sentido, a escolha teórica para criação de uma confrontação frente à desvalorização das mulheres, principalmente as negras e periféricas, é fundamental. Observemos o que diz Sueli Carneiro acerca de um contingente de mulheres que são desprezadas por todo um sistema, inclusive o da saúde.

Quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão, de que mulher estamos falando? Fazemos parte de um contingente de mulheres originárias de uma cultura que não tem Adão. Originárias de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo, esse também um alienígena para a nossa cultura. Fazemos parte de um contingente de mulheres ignoradas pelo sistema de saúde em sua especialidade, porque o mito da democracia racial presente em todas nós torna desnecessário o registro da cor dos pacientes nos formulários da rede pública, informação que seria indispensável para avaliarmos as condições de saúde das mulheres negras no Brasil, pois sabemos, por dados de outros países, que as mulheres brancas e negras apresentam

diferenças significativas em termos de saúde (CARNEIRO apud HOLLANDA, 2019, p. 326).

É neste sentido que um corpo de combate vai construir uma performance para questionar e confrontar o modo que se vê, o tratamento diferenciado entre mulheres e homens e os indivíduos não brancos.

Afirmo que foi a performance que desdobrou o campo teórico da escrita teórica, e os encontros foram calçando esse modo de reagir nas palavras que lhe ofereci. Retornado ao ponto. Seguimos em frente para que as futuras gerações tenham a possibilidade de viver com a dignidade e a equidade de uma sociedade multirracial e pluricultural, resultante de “toda uma história feita de resistência e de lutas, em que essa mulher negra tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral (que nada tem a ver com o euro centrismo desse tipo de feminismo)” (CARNEIRO apud HOLLANDA, 2019, p. 326). Carneiro nos conduz por mais um pensamento que se faz necessário observar para legitimar a luta, quando nos diz:

O que impulsiona essa luta é a crença na possibilidade de construção de um modelo civilizatório humano, fraterno e solidário, tendo como base os valores expressos pela luta antirracista, feminista e ecológica, assumidos pelas mulheres negras de todos os continentes, pertencentes que somos à mesma comunidade de destinos (CARNEIRO apud HOLLANDA, 2019, p. 326).

As palavras que se estabelecem como diálogo da “Prosa de Lavadeira” procuram uma comunicação com um coletivo — um coletivo que tem de lutar, vencer todo dia uma batalha por uma alimentação, por saúde, por educação e por dignidade. Para que os indivíduos considerados minoria não carreguem um alvo no corpo. Buscando humanizar outras palavras, dançando os ritmos ancestrais como ponto de fuga e ter força compartilhando um coletivo, um território de poéticas contestatórias.

Lélia Gonzalez traz um provocador pensamento acerca de que somos um país cuja matriz histórico-cultural seria, sobretudo, de uma América africana, e não europeia branca, a qual vai influenciar no modo que se fala o português brasileiro e como é influente a africanização na cultura e crença, que foi:

Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento e recalcado por classificações eurocêtricas do tipo “cultura popular” e “folclore

nacional”, que minimizam a importância da contribuição negra” (GONZALEZ apud HOLLANDA, 2019, p. 355).

Por que trazer este reconhecimento das palavras vindas de África? Porque podemos ver que na conversação do nosso dia a dia estamos preenchido das palavras trazidas pelos nossos ancestrais africanos e indígenas; é essa nossa ancestralidade que se comunica com o corpo em ação no instante da atuação. Quando nos deparamos com estes pensamentos, recordamos que a bailarina performer que executa a “Prosa da Lavadeira” traz consigo sua ancestralidade que entrelaça seus movimentos, cantos e energia vibratória. Sua ancestralidade também perpassa por suas vivências, experiências positivas e negativas a cerca de um corpo negro, de mulher periférica, candomblecista em busca de um conhecimento para construção de um corpo coletivo – coletivizando pensamentos e conhecimentos profícuos para um território de atuação e valorização de um devir em comunidade. Onde nosso pé sente a terra com profundidade o nosso corpo sente as águas como bênçãos.

Ah, o que é uma prosa?

Expressão natural da linguagem escrita ou falada, sem metrificacão intencional e não sujeita a ritmos regulares. Prosa é o estilo natural de falar e escrever, com ausência de musicalidade, rima, ritmo e outras particularidades da estrutura poética. Consiste na conversa cotidiana usada pelas pessoas para se expressarem racionalmente”. Substantivo feminino. (PROSA, in: [significados.com.br](https://www.significados.com.br)¹⁵)

Buscamos este conceito mórfico e literal da palavra prosa — não que os leitores desta nossa escrita não soubessem o significado No entanto, nos faz sentido colocá-lo aqui para que possamos entender as palavras que conduzem o corpo, que dança e escreve. Contrariando o site de significados, citado acima, a nossa prosa mineira tem ritmo, rima e musicalidade. E sua tessitura, a performance, permeia por palavras que são tecidas e bordadas, abordadas em busca de uma experiência-ação coletiva, com o ritmo dos atabaques que acompanham a prosa. Dançar as palavras, criar uma consciência de cuidado e de alerta. Mesmo porque, aqui estamos lutando para o movimento de respeito e igualdade racial, de gênero e social. Gonzalez (2019, p.357) analisa que na “estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verificamos que o racismo desempenha um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados.” E seguindo ainda Gonzalez (2019, p. 359), vale destacar:

¹⁵ Disponível em: <https://www.significados.com.br/prosa/>.

Lutamos para descolonizar, equilibrar a balança, recobrar a lembrança de um povo arrancado de seu lar, um povo dizimado em seu lar (povos originários). As sociedades que vieram a constituir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos como grupos dominantes.

Conseguimos construir um paralelo com a superioridade descrita por Gonzalez com a forma de extermínio que os colonizadores nos deixaram como herança. Foi a herança do genocídio, a herança da não preservação da natureza, não preservação das culturas originárias e africanas em nome de um neoliberalismo de um capitalismo desenfreado. Nossos rios estão quase todos poluídos, poucos são os que restam sem estarem comprometidos com a ambição das grandes organizações de exploração de minério, e que usam os funcionários como subalternos, mal pagos e escravizados, mas com outro nome. A intenção da “Prosa de lavadeira” é dialogar com a preservação dos rios, já que sem água não vivemos. A preservação da natureza, da cultura ancestral, é a possibilidade do ser humano de repensar seu modo de ser e estar nesta vida. Se podemos dar um pequeno exemplo, daqueles poucos que se têm estudos que aparecem na mídia, é o crime vivido em Minas Gerais denunciado pelo jornalista do jornal Estado de Minas Luis Ribeiro (2019):

De acordo com o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), o rompimento da barragem provocou a destruição de 133,27 hectares de vegetação nativa de Mata Atlântica e 70,65 hectares de áreas de proteção permanente.

Assim, esses acontecimentos ambientais nos motivam a pensar sobre como estamos enfrentando a destruição massiva das montanhas e rios não só em Minas Gerais mas pelo Brasil. Os atingidos pelo crime ambiental promovido pela mineradora receberam uma fissura que não cicatriza; esses atingidos buscam reparação desde então, e pouco foi feito, a vida não é a mesma; o prognóstico de um rio morto por toneladas de metais pesados é a certeza da demora, ou da inexistência de possibilidade de sobrevivência do rio novamente, já que nada nem ninguém se cria, nem procria, junto a quilômetros de um rio morto, poluído.

O panorama político desta segunda década do século XXI é tão inesperado quanto assustador. O momento é de profunda crise do capitalismo global, de

falta de políticas efetivas de controle de uma crise ambiental sem precedentes, e é marcado pelo desgaste inédito das formas de democracia representativa (HOLLANDA, 2020, p.11).

O cerne da questão que levantamos aqui é que no início da nossa pesquisa estávamos no terceiro ano de um governo misógino, preconceituoso e sem qualquer traço de empatia com a população em geral, e certamente muito menos com a população carente, especialmente negros, e também pela natureza, como todos nós testemunhamos, o Governo Bolsonaro. Aqueles preconceituosos velados passam a ter voz e com muita força o ódio toma conta dos seres humanos; a humanidade mostra mais claro que está doente. Terminaremos a pesquisa com o novo mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, eleito democraticamente e com uma missão de não cometer os erros do seu mandato anterior, com muitas críticas ao que se passou no seu segundo mandato; esperamos uma nova e crescente possibilidade de construção de um governo de positividade e muitos investimentos, para um Brasil melhor, pois sabemos bem que o governo anterior escancarou a desigualdade, o desmatamento.

Desta maneira nos inspiramos nas palavras que Cusicanque utiliza como modo de resgate dos significados, para que as sabedorias Aymaras Ch'ixi estabeleçam comunicação com o pensar da profundidade das palavras para a prosa e para costurar essa comunicação. Fomos buscar dentro da linguagem iorubá, bantu e indígena palavras de conexões místicas e com o saber popular, dialogando dentro de sua dramaturgia. Como em nossa língua Tupi, a força da oralidade traz conhecimento enraizado e fundamentado em nossa própria história. Guaraci (o sol) é o elemento que fortalece o calor. Buscamos o calor humano por uma conversa humanizada, visando trazer de dentro o Guaraní (guerreiro) para lutar. É sobre se tornar legível, como contestar palavras.

Esse conflito se refaz na composição corporal da dança e seu texto indica provocações que trazem comportamentos coletivos para o enfrentamento do modo agir. Quais vozes queremos multiplicar? Para criar um comportamento de múltiplas vozes proseamos, tecemos novos fios de descolonização de um corpo transformado em batalha; nos interessam os fios que vamos tecer e quais “diferentes demandas por mudanças anti-coloniais” (VERGARA, 2022, p.4) estamos criando; levantando vozes que evitem o desaparecimento da forma vital das necessidades sociais. Vergara indica esse pensamento da criação de novas “institucionalidades de artes” que consiga sobreviver ao neoliberalismo que corrói a democracia por dentro.

Conciliando as ideias que Silvia Cusicanqui (2018) nos aponta, as palavras ancestrais que as conduzem em suas trajetórias, para construção de seus diálogos de passado e futuro, as palavras ancestrais sendo resgatadas trazem um fortalecimento de si e de um coletivo para as futuras confrontações. Essa ideia de trazer a escuta da história de um lugar é respeitar o conhecimento de um povo, suas tradições, que é o que lhes dá identidade. Seu modo coletivo de viver e suas crenças os tornam fortes e únicos. Foram estes pensamentos que reverberaram e reverberam dentro do pensar artístico; como utilizar as palavras e as atitudes cotidianas, enquanto artista pesquisadora, para apoiar e criar redes, para pensar politicamente, artisticamente, a forma de colocar nossa arte no mundo, e problematizar a nossa colonização, que foi um massacre dos povos originários, de sua língua e cultura, um massacre que continua acontecendo.

Sem água não vivemos, nada vive. Assim podemos lembrar os povos originários, os povos de terreiro, os quilombolas. Eles estão sofrendo com a nova forma imposta ao viver, como crianças indígenas crescendo sem poder brincar no rio. O corpo que reverbera na prosa diz respeito ao que Verônica Gago¹⁶ chama de corpo território. Gago nos convoca a pensar e agir, com este corpo que também encontrou o território de Hélio Oiticica para ecoar a performance. Destacamos a presença de mulheres fortes que por meio de seus pensamentos e ações ajudam seu território. Baseando-nos na ideia de corpo como campo de batalha, podemos observar que nossa *Prosa*, para além do corpo, se constitui de pensamentos de respeito e preservação como devidos a estas mulheres lavadeiras. Em todo território brasileiro encontramos mulheres fortes caminhando até o rio com suas trouxas de roupas pesadas sobre suas cabeças para sustentar seu lar, seus filhos. Muitas destas mulheres são negras e mães solo. Durante a pesquisa foi possível acessar vídeos que contam as trajetórias do Coral de lavadeiras de Almenara. Eis um dos relatos de Tereza Novais, uma integrante do coral cuja mãe também era lavadeira: “que sua mãe era lavadeira e ela também é, ela herdou de sua mãe a profissão lavadeiras e seus cânticos”. Outra integrante, Emilia Maria de Jesus, me emocionou contando: “aprendi a cantar com meu povo, cantava música de caboclo, de sereia, de marinheiro, com isso fomos cantando as cantigas de roda também” (COLEÇÕES, 2009). Através da arte, as mulheres lavadeiras, detentoras de um saber cultural e de suas próprias histórias, criam um território de preservação.

¹⁶ Nascida em 1976, em Chivilcoy, na Argentina. É doutora em Ciências Sociais, professora da Universidade de Buenos Aires (UBA) e da Universidade de San Martín (Unsam) e pesquisadora do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas.

Observando a construção destas lutas, buscamos esse corpo como centralidade de poder autônomo (VERGARA, 2022 p.13) na metodologia que criamos para este estudo do corpo, da estética e das palavras que usamos para delinear o devir de um território de pensamentos que entrecruzam entre dor e superação, amor e cuidado. Nas experiências entre arte e voz surgem as vozes que queremos que sejam escutadas.

Como bem salienta Veronica Gago (2019, p.97):

São essas lutas que inventaram a ideia-força do corpo-território. A própria noção liga um olhar que explica como a exploração de territórios sob modalidades neo-extrativistas e como esses também reconfiguram a exploração do trabalho, mapeando as consequências na vida diária que produzem os despojos da propriedade comum.

Como lutar? Com quais estratégias? Como responder tais perguntas sem pensar na estratégia da própria resposta, uma força que estrutura o corpo como campo de batalha e a busca do saber ancestral para que o futuro crie continuidade e sabedoria no mapeamento para o bem comum. As ações propostas são caminhos poéticos, mas com a intenção de confrontação Política de contribuição para um novo comportamento humano.

Luiz Vergara nos convida a entrelaçar essas relações sociopolítico-ambientais, “[...] atualizadas com interdependências ou entrelaçamentos do pensar relacional-social-político ambiental com e inseparável do corpo-espaco-lugar”. (VERGARA, 2022, p. 4). Construindo esse questionamento para uma emancipação da forma de falar, libertar os corpos acudados, com um passado que deixou marcas que não cicatrizam, criando essa fricção com o passado e o futuro que pensamos e que queremos. Assim buscamos nas brechas da bolha de uma sociedade individualista, criando sentimentos coletivos de ações em defesa da vida, dentro da criação artística, com realidades que vivemos através da fala cotidiana. Somos atravessados muitas vezes por violências que passam pela forma com que falamos ou ouvimos. Buscaremos, portanto, por meio da poética de corpo, bailando com as palavras, e assim sinalizando uma compreensão do outro para sermos um território, um coletivo de novas formas de vivência.

Silvia Ferreira nos provoca a criar essa luta e entrar para modo de combate:

A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade. E estar aqui escrevendo em movimento de dança é se permitir essa fuga. Essa afirmação me movimentou até esse espaço-tempo em que a conta não fecha... A luta, a fome, a miséria, a sede... Repetições da precariedade. (FERREIRA, 2019, p. 11).

Em movimento de dança e a permitir a fuga, que a beleza do pensamento de Silvia Ferreira nos traz, trazemos dinâmicas corporais e dinâmicas de pensamento em torno de uma pedagogia contra o empobrecimento do corpo, do território e do pensamento coletivo. O estudo de dança nos leva à prática, para que possamos executar com agilidade e precisão os movimentos de uma coreografia. O método de dança desenvolvido aqui neste trabalho foi uma confluência de estudos e de métodos de criar, entre o estudo do *Bailarino Pesquisador intérprete* de Graziela Rodrigues, os métodos de danças contemporâneas, danças brasileiras vividas dentro do Grupo Sarandeiros dirigido por Gustavo Côrtes, e principalmente da atenção e direção da minha orientadora Andrea Copeliovitch, cuja biografia foi costurando nossos pensamentos para construção do personagem para a coreografia e para a nossa escrita.

Esse corpo que começa em silêncio e vai buscando memórias, de repente um braço que vem da dança Urbana, que fragmenta o corpo e as torções entre cintura e tronco, um giro que vem do giro da Pomba-Gira. Dos acentos da dança do Boi-Bumbá, a música entra pelas memórias guiando um novo movimento, mimese dos movimentos dos Orixás como a dança de Oxum, que gira seu espelho e gira rapidinho para que o reflexo da luz no espelho possa mostrar sua beleza e sua leveza; esses movimentos são entrelaçados com as técnicas de dança, criando uma nova leitura corporal, e vão sendo transformados, traduzidos (CÔRTEZ, 2010). O desequilíbrio sobre os calcanhares e a retomada do eixo para um giro em paralelo, e movimentação a saia, homenageando a dança Cigana com rodopios e desenhos em forma de oito, os rodopios volumosos com a saia trazendo o contorno do corpo da Cigana que gira e gira em torno de si mesma e vai seduzindo o assistente.

Ocupando todo o espaço\lugar onde acontece a performance da dança, o corpo bailando e ressignificando sentimentos entre as linhas do corpo e as palavras que usamos para a ação de confronto sócio-político.

Figura 7 - Figurino e baldes na exposição.



Fonte: Diana Kolker.

*Eu vou cantar com a voz da lavadeira
Eu vou lavar a roupa suja
Roupa suja se lava em casa,
Onde eu moro lava no rio
No rio se lava a vida toda.
(Domínio popular)*

1.4. A PERFORMANCE

A performance *Prosa de Lavadeira* é, para além de um espetáculo de dança, um ritual de lavar palavras de desgosto, trazendo as palavras de cura e cuidado. Unindo corpo e mente para um entrelaçamento de sinergias que compõem a prosa. A matéria prima desse ritual de lavar está na dinâmica pela qual a própria prosa se apresenta, entre corpo,

palavra e a música que permeia toda cena. O atabaque abre a cena saudando Exu¹⁷, tocamos a toada do boi – que será explicado abaixo —, pede justiça para Xangô e chama as águas de Oxum¹⁸ e da chuva com o toque de Ijexá convidando o público para dançar.

Assim as palavras a serem lavadas foram surgindo, e o corpo e a dança se lançando, foram construindo memórias e uma constelação de potencialidade de corpo e palavra que se misturam. Uma destas memórias que invadiu a performance foi a história do boi de que as crianças fugiam na beira do rio. Em Matozinhos, minha cidade natal, temos o Boi da Manta. A cultura do boi se apresenta em todo Brasil.

A figura do Boi marca a paisagem deste animal por universo folclórico brasileiro, onde a dramatização, as cores as danças as músicas e os personagens variam, como o tempo e o espaço, demonstrando grandes particularidades nos estados, como o Boi-Bumbá no Amazonas, o Bumba meu Boi no Maranhão, o Boi de Reis em Minas Gerais e o Boi de Mamão da Catarina dentre outros. O auto, ou representação teatralizada, segue um enredo semelhante pelo Brasil. Onde uma mulher chamada Catarina, grávida, tem desejo de comer a língua do boi mais bonito da fazenda, seu esposo, Francisco, empregado do local, mata o animal para satisfazer sua amada e foge. Segue-se uma encenação, com a prisão do fugitivo, representações de reza, participação de grupos fantasiados de indígenas e vaqueiros. Os personagens também são envolvidos por danças e músicas, quando enfim ocorre a ressurreição do boi e a festa do seu retorno à vida.

Especialmente em Minas Gerais, as apresentações de grupos de Bois de Reis acontecem durante o período natalino e por vezes fecham as festividades em comemoração ao nascimento do menino Jesus e a chegada dos Reis Magos, em janeiro. Podemos dizer que é uma manifestação que une a temática dos reisados ao alto do Bumba Meu Boi. Nas cidades mineiras não há uma caracterização única das danças, mas desenvolve-se com cortejo irreverente, levando alegria para as casas visitadas, entoando os cantos para saudar o nascimento do menino Jesus. (CÓRTEZ e ALVES, 2021, p. 58).

Em Matozinhos o Boi da Manta do Lelé acontece atravessando janeiro até o início do Carnaval; a banda anima os foliões fantasiados; os participantes dessa festa se encontram na casa de seu guardião, o falecido Lelé, onde são oferecidos uma “boa” cachaça e um “bom” feijão tropeiro.

Na performance *Prosa de Lavadeiras* realiza-se a ação de lavar palavras que estão pintadas em tecidos. À medida que a personagem vai lavando, vai proseando com o espectador para conectá-lo com a água, e com a ação de lavar e provocar. Quando apresentei a performance lá no Museu Bispo do Rosário, ao lavar a primeira palavra que

¹⁷ Exu, divindade yorubaina responsável pelo movimento, transporte, intercâmbio e comunicação. Guardião dos templos, mensageiro dos orixás.

¹⁸ Oxum, divindade yorubaina, é a rainha soberana das águas dos rios e das cachoeiras.

foi Preconceito, colocando no balde, tirei a palavra Empatia. O público imediatamente se levantou e aplaudiu – Empatia.

Texto da performance

Inicia com o toque dos atabaques para Exu – Laroyê! Em especial A Cigana Opcha!

“Vinha caminhando a pé para ver se encontrava a minha cigana de fé, e a música se transformava em um toque mais urbano.

Texto:

- Quando ainda criança lá no interior de Minas eu caminhava até a bica com minhas primas, minhas vizinhas, minhas amigas, a gente cantava, falávamos sobre muitas coisas, elas, as mulheres falavam sobre suas vidas, sobre suas felicidades e suas tristezas. Minha mãe dizia que a água da bica era boa para lavar a cabeça, para lavar os cabelos, e meus cabelos ficaram bem lindos com a água que era pura e boa, que a cabeça ficava leve. Lá onde ficava a bica não existe mais, secou, secaram a bica. A pedreira que tinha perto agora é uma capa fina de pedra, dinamitaram tudo, sobrou o pó. Lá na bica o boi bebia água, agora o pasto está cercado, não tem boi lá. Mas quando o boi vinha beber água todos gritavam “olha o boi – olha o boi, lá vem o boi”. Então eu passava debaixo da cerca e gritava “olha o boi, ele vai te pegar, olha o boi”.

Ê boi, ê boi.

Música: toque do boi.

Música: em batidas de ritmos urbanos.

(Falatório de Stella do Patrocínio¹⁹) – com música / batidas ritmadas acompanhando.

“Está me fiscalizando.

Você é fiscal?

O que tá olhando?

A cara de todos – dentro da cabeça dela – do corpo dela.

Eu não trabalho pela inteligência, nem com pensamento.

Não tenho mais voz, não quero mais falar.

¹⁹ Nascida no ano de 1941, no Rio de Janeiro, Stella do Patrocínio caminhava por uma rua no bairro Botafogo quando foi, assim como Arthur Bispo do Rosario, detida pela polícia e internada compulsoriamente no Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII), aos 21 anos. Em 1966, foi transferida para Colônia Juliano Moreira (CJM) onde permaneceu até sua morte, aos 51 anos.

Botando o mundo todo para gozar e eu sem gozo nenhum.
Tá me fiscalizando?
Eu penso em Deus, em Nossa Senhora – Nossa Senhora Adão – Eva – Romeu e Julieta
– um estranho no paraíso.
Sou escrava do tempo do cativo, dos teus avós – dos meus avós – Agora eu sou do
seu tempo.
Não me deixam morrer, me ressuscitam toda hora.
Eu não sei como fazer justiça, e eu sou advogada de defesa, A luta do pão de cada dia.
Agora eu sou do seu tempo
Não quero mais falar, não tenho mais voz.”

Texto:

- E se eu te chamar para lavar? Chamo Xangô para que a justiça equilibre nossas falas.
Chamo Xangô para me ajudar a limpar e proteger das injúrias que não quero aceitar.
Kawó Kabiesilé!

Música: toque para Xangô.

(aqui o espectador é provocado por palavras que vão sendo lavadas em baldes de água
com banhos de ervas, amaciante, perfume, água pura, sabão em pó.)

Racismo? Tem jeito se eu lavar com água – sabão – sabão em pó – amaciante ou ervas.

Violência? Se lavar, melhora?

Intolerância? Com que lavamos?

Desigualdade? Água de Cheiro?

Poluição? Banho de erva?

E se eu te pedir um abraço?

Madalena era prostituta. Não! Ela era mulher. Apedrejada – violentada – julgada.

Me abraça?

Música: Ijexá para Oxum

OLOMI MÁA, OLO MIA MÁAIO/OLOMI MAAIO, ENHIABA ODO O YEYEÔ

Texto:

- Assim, chamo a chuva para encher os rios, para lavar a rua, para lavar o tempo. Então
vou chamar a chuva para nos abençoar. A chuva que Deus dá! E dá de graça.

Mãe Oxum, Yansã, Oxalá, Xangô para dançar com meu corpo. Que meu corpo se torne uma batalha contra falas que não quero mais ouvir. Que meu corpo traga território. Assim eu bailo com o rio, com a chuva. Que a chuva venha me cobrir com águas limpas e puras.

Música: é lavanderia que lava no areal, faz sol meu Deus para lavadeira lavar; é lavadeira que lava no areal, faz sol meu Deus para lavadeira lavar.

(O espectador é convidado a dançar com a performer.)

Fim.

1.5. OS PROTETORES DA PROSA DE LAVADEIRA

Segundo Zeca Ligiero (2011), que dialoga com as ideias do filósofo Fu-Kiau: cantar, dançar e batucar nos une e nos eleva a pontos de conexão onde podemos transmitir sentimentos e vibrações como rituais das religiões de matriz Africana no Brasil e na África.

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” (LIGIERO, 2011, p.135).

E por que este cantar, dançar e batucar vai ao encontro de nossa experiência? Esse pensamento dialoga com as vivências da performer e com as referências que a pesquisa traz. A religião Afrodescendente, a fé, de um modo forte, também tece a coreografia e as músicas usadas na coreografia. Essa tessitura, que enraíza o pé no chão e flutua ao mesmo tempo, que permeia o rito e a confrontação política, busca o cuidado e a reparação. Fazendo com que, quando o espectador é convocado a dançar, a conexão ou reverberação se estabeleça, e um corpo que vira muitos corpos com a mesma sintonia entre na mesma frequência.

Chamar pelos orixás e pelas ciganas foi a forma mais segura de encarar a tessitura da Prosa e também de lidar com o espaço onde ela é realizada, a segurança física, mental e espacial.

Exu Elegbara

Aqui falamos do Exu ligado aos orixás, divindade yorubana responsável pelo movimento, transporte, intercâmbio e comunicação. Guardião dos templos, mensageiro dos orixás. Laroiiê!

Ciganas Oriente/ Cigana Pombagira

As ciganas do Oriente trabalham principalmente em processos de curas emocionais e físicas. Assim, por meio de passe, ajudam seus devotos necessitados de ajuda. Opcha! São majestosas dançarinas com suas saias rodadas. A dança cigana influencia muito a coreografia criada pela bailarina, com suas danças como a do pandeiro. Sua mensagem é mover, transformar o que está parado em ritmo, revigorar o nosso corpo com a alegria e o calor da dança, assim como o sol faz conosco. E a do leque: Dança do elemento ar que representa o amor, a sensualidade e a limpeza, representa sedução, poder. Além disso, passam seus conhecimentos por meio da oralidade, donde encontramos a sabedoria de que aqui estamos falando; saberes populares e suas tradições.

A Pombagira Cigana, o lado feminino de Exu, é a rainha, guardiã e caminha na estrada protegendo. Defensora do caminho. Seu bailado vem dos conhecimentos do povo cigano e traz consigo o empoderamento feminino. Sua volúpia em dançar encanta com o olhar e sorriso, cuida com amor de seus devotos.

Xangô

Divindade do fogo, do trovão, chamei o senhor da justiça para equilibrar as palavras e trazer reparações, que tenhamos vitória diante da injustiça e da perseguição. Sua dança é Alujá, Xangô que bate o seu Oxé (machado de dois lados, ferramenta usada pelo orixá Xangô) na pedreira, produzindo raios que combatem seu inimigo. Sua dança é forte, vibrante, com movimentos de cruzar os oxés, preparando o ataque e a defesa, uma partitura corporal que lembra luta e vitória. Kaô Kabecile!

Oxum

Minha rainha, minha mãe, chamei ela para cuidar. Deusa do amor e da prosperidade, o amor aqui é o amor pelo próximo, pelo coletivo, pela cura, seu espelho que vence a guerra. A dança do Ijexá²⁰ que faz o corpo caminhar de mansinho e ao mesmo tempo vai dançar

²⁰ O Ijexá é um ritmo musical que tem origem Iorubá e foi trazido de África, oriundo da cidade nigeriana de Ilesa, que é banhada pelo rio do orixá Oxum.

com as forças das águas. Sua dança, sua beleza ao dançar, encanta. Movimentos curtos e enraizados, trazendo a conexão com o mundo encantado e o corpo que vibra. Minha mãe Oxum reluz esperança. Sem água não vivemos, e estamos deixando morrer os rios. Orixá que cuida.

Capítulo 2. TECENDO A PROSA DENTRO DO CORPO COMO TERRITÓRIO E O PENETRÁVEL DE HÉLIO OITICICA

Neste capítulo abordaremos como foi a primeira apresentação que aconteceu dentro do Penetrável de Hélio Oiticica²¹, no centro da cidade do Rio de Janeiro, um encontro da *Prosa de Lavadeira* com o *Penetrável*.²²

Esse modo de pensar a escrita para construção do corpo, o corpo, que através dos escritos de Kristeva foram o despertar de outras memórias da pesquisadora que vos escreve. Quando, como mulher preta, fui retirada do ônibus sem nenhum motivo por policiais com uma arma, um fuzil apontado para a cabeça, o motivo apresentado por eles foi que eu era o “tipo” que eles procuram; e quando fui colocada dentro do ônibus de volta, as pessoas não foram na minha direção para ajudar, ficando sentada dentro do ônibus por uma hora até chegar no meu destino; ninguém respirou comigo, minhas lágrimas caíam como tempestade. Essa foi uma das experiências em que o corpo reagiu como campo de batalha, e da necessidade de território de mudanças. Volta aqui a Abjeção pois a ideia de abjetar está ligada à metodologia utilizada para a primeira apresentação e para a forma de buscar os teóricos para prosear conosco.

2.1. OS PENETRÁVEIS DE HÉLIO OITICICA

A obra de Hélio Oiticica que percorro aqui é os “Penetráveis” de 1961 a 1980, buscando a potência do encontro de lavar as palavras dentro de um dos “Penetráveis” inédito e que foi inaugurado em “05 de Novembro de 2021 [uma das] duas instalações (“Penetráveis”) criadas pelo artista, mas nunca executadas”. (Projeto Hélio Oiticica, 2021).

²¹ Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 26 de julho de 1937 - Rio de Janeiro, 22 de março de 1980) foi um pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas. É considerado um dos maiores artistas da história da arte brasileira.

²² Os Penetráveis, de Hélio Oiticica, são estruturas em escala humana compostas por tendas e banners de diferentes tecidos e placas de madeira pintada ou de outros materiais, que podem ser penetradas, atravessadas e manipuladas por corpos vivos, de modo informal e espontâneo. São trabalhos com diversas configurações, podendo ser exibidos individualmente ou em agrupamentos de diferentes penetráveis. Disponível em: <https://projetooho.com.br/pt/obras/penetraveis>, acessado em 04/11/22.

Figura 8 – Penetrável PN28 “Nas Quebradas”, 1979.



Fonte: Coleção César e Claudio Oiticica. PROJETO HO, 2022.

Figura 9 – Penetrável, inédito.



Fonte: Coleção César e Claudio Oiticica. PROJETO HO, 2022.

Em confluência com as palavras de Luis Guilherme Vergara, o centro de artes Hélio Oiticica foi motivador para nosso estudo em busca de uma nova institucionalidade de artes que provoque ações de inquietude que geram questões e respostas tanto para o pesquisador quanto para o espectador leitor. Ações estéticas contemporâneas para que as futuras gerações possam usufruir com mais liberdade e humanidade dos espaços de estudo e de arte. Segundo Vergara (2022, p.5): “É pelo corpo bailando, Takiy (Cusicanqui, 2018), que são trançados fios quiásmicos para as visões de Hélio Oiticica de passagens da transfiguração mítica do Parangolé, Manto-Abrigo, para o delirium ambulatorium metafísico do mundo-abrigo”.

Vergara nos une ao pensamento de Cusicanqui, Ponty e Oiticica, em que o corpo é território por extensividade que vai construir trocas de pertencimento recíprocos na existência, na afetividade e na ancestralidade gerando o campo coletivo e ao mesmo tempo a solidariedade que compõe a vida.

2.2. PRIMEIRA APRESENTAÇÃO

Para criar a coreografia, os movimentos das danças afro, danças dos orixás, Exú, Oxum e Xangô, em uma composição corporal com a dança clássica, danças contemporâneas, dança de rua, e muitos dos movimentos que as lavadeiras fazem no ato de lavar roupas no rio, cada compasso musical foi pensado com cuidado para que a coreografia estivesse dentro de cada compasso; o canto foi algo novo, porque nos faltava experiência de cantar e dançar ao mesmo tempo, falar e dançar ao mesmo tempo; até a previsão do tempo foi conferida para que a dança acontecesse em um dia de sol.

Ao entrar no *Penetrável* passamos por um corredor de paredes vermelhas que é estreito, só dá para passar uma pessoa de cada vez; somos tocados por cortinas de saco de batatas pendurados ao longo do corredor que desemboca em um quarto de plantas de estatura baixa, nos obrigando a seguir um labirinto entre as plantas. Também tocados por estas plantas, dá para sentir como se fossemos benzidos por elas. Quando saímos em um outro quarto, todo branco bem largo e vazio, mas preenchido pelos raios de sol através de uma rede quase translúcida como teto, este sol surge como a iluminação de toda a “Prosa”; este encontro abençoou como em uma fonte ou rio onde muitas lavadeiras fazem seu

trabalho, debaixo do sol. Seus cantos amenizam o trabalho que não é leve, é seu modo de ganhar a vida, seu sustento.

Minha raiz, meus fundamentos, interagindo dentro da obra arte, no meio da rua em frente ao Centro Cultural Hélio Oiticica. A rua nos respondeu com a presença de espectadores que como um corpo coletivo dançou, lavou e cantou.

O “labor têxtil” (2022), que foi uma das disciplinas ministradas pelo professor Luiz Guilherme Vergara²³, nos trouxe ao Centro Cultural Hélio Oiticica. Assim foi o encontro da performer dentro do penetrável, o quarto branco com a iluminação do astro rei, o Guaraci (sol) que iluminou e aqueceu o corpo que bailou dentro da obra de Hélio Oiticica. O espaço reverberou e nos apresentou as palavras que encantaram esse corpo/território/inquietude. O público lavou, cantou e dançou em sintonia com os atabaques e cânticos das lavadeiras e os cânticos em iorubá. Reverencio a mãe do rio pedindo perdão pelo ser humano que o mata, e peço que ela nos abençoe para que tenhamos sempre água potável. E assim depois da coreografia tivemos o nosso momento de escuta dos espectadores e professores. E é desse modo de escuta que se trata, como nos salienta Petzhold (2021, p.21): “Considero o estado de escuta como um estado de abertura dos sentidos, da percepção e da observação. Uma disposição à receptividade e à permeabilidade que propicia uma escuta de si que leva também à escuta do outro ou escuta do outro que leva também à escuta de si.”

No primeiro capítulo compartilhei o estado de escuta de si e como o corpo coreograficamente se desenvolveu entre o espaço/ lugar e a escuta, e foram se delineando para que a apresentação artística e a busca do corpo de pensadores fossem proseando. Faz parte desta justificativa textual, a escuta nas disciplinas e a escuta do espectador.

Um dos cânticos usados na apresentação foi a canção dedicada ao orixá Oxum que ao ser cantada pela performer todos os espectadores cantaram junto. Trago ele neste momento da escrita, pois este instante foi uma das escutas profundas e profícuas da participação do público nas três apresentações: quando este canto é cantado, não só os devotos, mas toda a plateia responde com alegria, e um corpo se apresenta que poderíamos chamar de corpo coletivo através da música.

²³ Professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Coordenador do Curso de Artes UFF.

Alguns espectadores contaram como foram tocados pela nossa *Prosa* e pelos cantos.

Flávia uma dessas espectadoras disse: “Nossa lembro de meu avô cantando e contando histórias de seus pais, foi muito bom dançar e cantar estas memórias, senti uma nostalgia muito boa”. Para chegar ali no labirinto Flávia ainda disse que se guiou pelo som da voz da performer.

Irene outra espectadora disse: “foi muito emocionante, queria ter muitas palavras para lavar e queria dançar com todas as palavras boas”.

Figura 10 - Dentro do penetrável, primeira apresentação.



Fonte: Daniel Soave.

Nessa tessitura a “Prosa de lavadeira” se abre à escuta e ao encontro com Raquel Fernandes, diretora do Museu Bispo do Rosário. Durante a construção da cena, trocamos muitas ideias com Raquel Fernandes. A escuta das falas de Raquel foi atravessadora

²⁴ A SENHORA DAS ÁGUAS DOCE/ A ANTIGA MÃE DO RIO.

dentro do meu pensar, quando eu a escutei falar sobre os artistas, sobre o Gaia²⁵ e sobre Stella, sobre cuidado. A arte como cuidado: me vem à lembrança a pesquisa de Daniela Gomes (2021) que traz a dança na terapia ocupacional e o cuidado, seu trabalho também traz a Stella do Patrocínio. E seu trabalho vem reverberar quando vou conhecer e escutar e vivenciar a Colônia Juliano Moreira. Daniela Gomes (2021, p.27) diz: “De toda forma, diálogo com pessoas que vivem no corpo a experiência da loucura. E também de tê-la trancafiada no hospício. Pessoas que, ainda assim, resistem ao adoecimento”; e conta que o falatório de Stella foi permeando sua vivência no Rio de Janeiro durante os anos que morou e trabalhou nos postos de atendimento de saúde mental.

Na primeira “Prosa de lavadeira” o falatório de Stella do Patrocínio ainda não fazia parte do texto da performance, foi usado então um poema do escritor Zefere.²⁶

Engulo abismo
Incabíveis,
coleciono sapos no peito
___ e não sofro!
Minha vida anda cheia
de desusos
e eu então sem
caso com tudo isso.
Não vejo nada
num cão, nem em neném
ou maritacas que fazem
chover flor.
Acho que perdi
a cor das coisas
ou muito pouco
todo dia...
Me embesto muito nessa vida,
meu Deus!

²⁵ De um modo crítico e singular, do corpo ao território, dos fluxos às redes, as relações estabelecidas continuamente com e entre os artistas do Atelier despertam uma investigação de caminhos possíveis para ir além, considerando complexidades e subjetividades e rompendo com uma série de estigmas atribuídos aos usuários da rede de saúde mental. Atualmente integram o Atelier Gaia os artistas André Bastos, Arlindo Oliveira, Clovis Aparecido, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, Patrícia Ruth, Pedro Mota, Victor Alexandre, Rogéria Barbosa e Sebastião Swayzzer. O espaço é gerido coletivamente pelos artistas com o apoio e acompanhamento da curadoria geral e pedagógica do Museu. (Disponível em: <https://museubispodorosario.com/>).

²⁶ Professor do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas (Francês e Literatura francesa) da Universidade Federal da Paraíba; doutor em Literatura e Cultura (com foco em Tradução) pela Universidade Federal da Bahia (2015); mestre em Literatura comparada - Université Paris IV (Paris-Sorbonne) (2011) e em Tradução literária - Université Paris 8 (Vincennes - Saint-Denis) (2011); graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (Português e Francês) (2006); Poeta.livro A Coesia das Coisas 2006.

Ao refletir sobre a primeira apresentação início a escrita, sendo ela também construída junto à dança. Assim desta forma para compartilhar os modos operatórios do fazer, necessidades e pensamentos que atravessaram e constituíram a performance, as palavras foram escolhidas para serem lavadas. Uma observação detalhada se faz necessária sobre como as palavras, os cantos dialogam no presente — do meu corpo, da humanidade, dos estados de emergência de ambos, e se ao questionar se essa teoria irá fazer toda a compreensão poética da experiência e vivência, trilharmos com proximidade para que a escrita traga tal compreensão. Porque a experiência teve cheiro, água e abraço.

Na presença dentro do *Penetrável* no centro da cidade havia alguns espectadores que não eram alunas(os) da disciplina. Uma mulher que passava por ali naquele momento abraçou a prosa, ficou visivelmente emocionada com as perguntas, no final não quis dizer muito. Disse que era muito bom ter atos daquele modo no centro da cidade.

Voltando ao cerne da questão, um encontro de um corpo dentro do corpo da obra de arte que transporta inquietudes. Buscamos estas novas práticas para que possamos utilizar a tessitura para descolonizar, confrontar, desmascarar as atitudes inaceitáveis. Precisamos tirar a venda dos olhos e deixar visível esse comportamento egoísta de não se importar com o próximo e muito menos com a natureza que nos oferece a vida. A humanidade se encontra intolerante.

Figura 11 – Entrada da Colônia Juliano Moreira.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

Figura 12 - Colônia Juliano Moreira.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

Capítulo 3. O MUSEU BISPO DO ROSÁRIO

O corpo é o corpo/ Existe por si/ E não precisa de órgãos/ o corpo nunca é um organismo,/ os organismos são os inimigos do corpo,/ as coisas que nós fazemos/ amam-se sozinhas/ sem o concurso de qualquer órgão,/ todo órgão é um parasita,/ cumpre uma função parasitária/ destinada a manter vivo um ser/ que não deveria existir [...]. O Teatro da crueldade pretende fazer dançar as pálpebras a par com os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os dedos do pé, e que todos o vejam (ARTAUD [1975] apud SILVA 2020, pp.149-150).

Ao aceitar o convite da diretora Raquel Fernandes do Museu Bispo do Rosário para a residência artística dentro do museu, conectando minha performance com a exposição da Stella do Patrocínio, fui percebendo em minhas indagações do meu trabalho coreográfico que procurava por um meio de comunicação, uma nova formação de atitudes; ao encontrar o falatório de Stella do Patrocínio, naquele momento quando me foram passados os áudios, vimos o quanto atual e necessário era transmitir as palavras de Stella de uma forma performativa.

Nascida no ano de 1941, no Rio de Janeiro, Stella do Patrocínio caminhava por uma rua no bairro Botafogo quando foi, assim como Arthur Bispo do Rosario, detida pela polícia e internada compulsoriamente no Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII), aos 21 anos. Em 1966, foi transferida para Colônia Juliano Moreira (CJM) onde permaneceu até sua morte, aos 51 anos. Em 1986, como parte do movimento de humanização das práticas em contextos psiquiátricos, foi realizado na CJM, o projeto Oficina de Livre Criação Artística, em parceria com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, idealizado pelas psicólogas Denise Correa e Marlene Sá Freire, com a orientação da artista Nelly Gutmacher e participação de estudantes da EAV. O projeto promoveu oficinas de arte para internas do extinto Núcleo Teixeira Brandão. Foi nesse contexto que Stella do Patrocínio e Carla Guagliardi realizaram as conversas gravadas em fita cassete – o impactante falatório, como Stella denominou. Anos depois, novamente, a fala de Stella foi gravada e transcrita pela estagiária de psicologia Mônica Ribeiro. Desde então, o Falatório de Stella do Patrocínio tornou-se publicamente conhecido, inspirando diversas publicações, produções artísticas e pesquisas acadêmicas.

A presença de Stella em seu falatório, reinventa a língua em seu fluxo constante. Esses áudios reproduzidos na íntegra nesta exposição, revelam apenas uma pequena mostra de sua passagem pelo mundo em seu gesto de fazer ecoar sua voz: denúncia frente a uma sociedade normatizadora, patriarcal e racista que se valeu do modelo médico para excluir e calar as pessoas que de alguma maneira se diferenciavam do modelo hegemônico.

Quantas outras vozes semelhantes e diferentes de Stella foram confinadas, silenciadas, condenadas à invisibilidade. Mulheres como Marlene, que também como Stella habitou o Núcleo Teixeira Brandão e usou da escrita

incessante nas paredes do asilo para encontrar um modo de existência. (RAQUEL FERNANDES, RICARDO REZENDE, DIANA KOLKER, 2022, Curadores da exposição²⁷).

No Museu Bispo do Rosário, onde é a sede do IMASJM²⁸, e no complexo da colônia existiam vários hospitais²⁹ psiquiátricos. Tive muitas dúvidas sobre como agir, como funciona, o que levar, o que propor, a quem propor. Nesse meio tempo das minhas dúvidas, encontrei com Diana Kolker, coordenadora da educação e uma das curadoras da exposição. Nossas conversas e minhas indagações levaram a provocações que motivaram a transformação da pesquisa. Encontrei ali com o professor de música Léo Nunes e com Luiz Carlos, que é usuário. Então percebi que Luiz falava muito sobre sua vivência dentro da religião afro-brasileira, talvez fosse do Candomblé talvez fosse da Umbanda, porque muitas vezes, pela forma pela qual ele, o Luiz, falava das músicas e lendas dos orixás, expressava sua sabedoria em termos de música e de toques do atabaque. No nosso primeiro contato, Luiz Carlos, um dos músicos, primeiramente me perguntou se ele podia tocar o atabaque para ver qual era a minha frequência. Isso me deixou tão extasiada, de ele me perguntar qual era a minha frequência, de modo que eu poderia estar na mesma frequência do toque que ele fizesse no atabaque. Se a nossa frequência se encontrava, isso seria de uma beleza, de uma poesia e de uma ancestralidade incrível. Luiz, um homem negro, que deve ter passado por momentos difíceis, e que não perde a positividade. E está sempre com um sorriso para nos receber, digo, que foi um encontro de uma frequência muito ancestral.

²⁷ Disponível em: <https://museubispodorosario.com/>.

²⁸ <http://historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-juliano-moreira-brasil-brasil-secretaria-municipal-de-saude-do-rio-de-janeiro>.

²⁹ O Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea está situado no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, centro de saúde mental conhecido como “Colônia”. Localizado na Taquara, Zona Oeste do Rio de Janeiro. O museu é responsável pela preservação, conservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosario – um dos expoentes da arte contemporânea, de reconhecimento nacional e internacional. Além disso, o museu desenvolve suas ações através de 3 eixos fundamentais: Acervo, Exposições e o Polo Experimental. Nas suas quatro galerias, no prédio sede da Colônia, e no Polo Experimental – espaço dedicado às atividades de educação, o mBrac apresenta mostras e exposições, e oferece uma série de programas educativos voltados para todas as idades, gratuitamente. A programação do mBrac tem como cerne a oferta de exposições de arte contemporânea, que têm como referência a obra de Arthur Bispo do Rosario.

No roteiro de visitas do mBrac, no Circuito Cultural Colônia, está incluído o Centro Histórico Rodrigues Caldas, remanescente das terras de engenho do século XVII, as dependências do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Vianna, onde Bispo do Rosário viveu, ocupando um conjunto de celas que serviu como seu atelier e ao Polo Experimental de Convivência Educação e Cultura.

Responsável por preservar e difundir a memória da Colônia Juliano Moreira, o Museu conta com um importante acervo documental, disponível para o acesso a pesquisadores e historiadores.

Com muito amor e muito respeito fui consultar os orixás, através do jogo de búzios, e a minha Mãe Angeli Pacheco, Ialorixá do Ilê Axé Oyá Onira que nos orienta como agir, e se os Orixás me permitiam tocar as músicas, se Exu também me permitia tocar para ela, “a Cigana”.

Com a permissão dos exus e orixás assim seguimos, e a nossa conexão foi nascendo. Quando pensamos na coreografia, buscamos músicas produzidas por outros artistas. Nos encontros com os músicos do Polo experimental nossa musicalidade foi nascendo e novas músicas criadas e incorporadas à cena, novas falas, e novas palavras também chegaram; as indagações sobre as falas de Stella e o processo de estar naquele lugar onde Stella viveu contribuíram para a contextualização do produzir algo. Assim minha própria trajetória pessoal e a cultura popular vão produzindo novas leituras para aquele lugar e para nossa pesquisa. Os músicos Léo Nunes, Arthur Torres e Luiz Carlos foram construindo uma musicalidade para as palavras, então se criou um corpo dançante e cantante.

Graziela Rodrigues nos fala sobre inventário do corpo e essa ideia vai nortear os desdobramentos vividos entre o eixo de inventariar o corpo e o diálogo com ações e memórias de Andrea Copeliovitch para construção da dramaturgia e as dinâmicas corporais para criação coreográfica, unindo minha história pessoal e as experiências que vivenciei dentro do museu Bispo do Rosário.

No eixo Inventário no Corpo, o intérprete mergulha em sua história pessoal, fazendo uma espécie de coleta de memórias vividas e/ou inventadas, liberando movimentos, sensações, sentimentos e paisagens incrustadas em seu corpo. “No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas”. (RODRIGUES e TAVARES, 2010, p.146-147).

O eixo se encontra na experiência da performer dentro do universo familiar: minha vivência indo à bica, lavando roupa suja, a integração com o grupo de danças Populares Sarandeiros, o vivenciar da religião do Candomblé como filha de santo iniciada, comprometida com meu Axé.

O encontro com o universo da psiquiatria e da arte como cuidado, o falatório de Stella ecoa na performance com palavras que talvez eu pensasse, mas não saberia como dizer. Ela traz a voz que fortalece a tessitura do lavar palavras para provocações de um modo de viver, pensar e agir com seu próximo. Penso sobre as primeiras palavras que escutei, quando ouvi os áudios dentro do museu, Stella dizia “*não quero mais falar, não*

tenho mais Voz”. Meu corpo parou e respirou, minha mente parou. Penso em um todo, em um tudo. Em que mundo eu estou? Eu entendi? Fiquei nervosa, fiquei com dor, uma dor que não consegui entender. Depois entendi, e agora tento escrever, dançar e provocar com o *Falatório de Stella*. Acho que o espectador também entenderá o que senti. E assim entenderá palavras, atitudes, movimentos, ações que não podemos mais aceitar como sociedade.

Dentro do espaço do Museu encontro outros artistas que generosamente contribuíram com a nossa *Prosa de lavadeira*. Também acho que Stella de lá de cima aceitou que eu dançasse suas palavras. O encontro com o curador Ricardo Resende e com Diana Kolker, que acompanharam os ensaios, nos proporcionou trocas de muita profundidade e também um olhar de fora. Como não tinha experiências com os usuários, pacientes psiquiátricos que agora foram devolvidos à sociedade já que não há internato no local que já foi um manicômio, Diana me orientou nas conexões com Stella e com todos os outros artistas inseridos na performance. Estar dentro do espaço do museu reverbera frequências para uma nova abordagem da forma de lavar e pensar novas provocações. Neste sentido, destaco um trecho do convite que me foi feito por Ricardo Rezende, curador da exposição:

Pretende-se com o Falatório de Stella do Patrocínio, a obra de Arthur Bispo do Rosário e artistas convidados, colocar em foco a importância da palavra - em suas dimensões escrita, visual, performativa e literária - produzidas na adversidade do confinamento e silenciamento manicomial; evidenciar fatos e traços de suas ancestralidades e existências afrodescendentes afirmando a relevância da Stella e Bispo do Rosário na produção intelectual e artística da história brasileira.

Por este convite percebi a possibilidade das minhas palavras a serem lavadas caminharem com o *Falatório de Stella*, a possibilidade de tecer o olhar do cuidado. A arte traz esse cuidado com todos que possam ser tocados por ela. Stella falava com um ritmo que a performance homenageia, com um ritmo de música e de fala que inspira o corpo dançante. Stella tinha uma percepção de si como espaço vazio e isso também me provocou a direcionar a performance para o lugar específico onde aconteceu. Stella tinha uma percepção acurada de todo o espaço que ocupava, pois estava tão enclausurada naquele lugar que ela sentia que não existia e ao mesmo tempo tinha consciência de cada centímetro de sua existência, corpo e espaço.

[...] Stella localiza, produz forma, ao mesmo tempo em que toma forma. Mas Stella não se fixa em uma configuração, ao contrário, ela é a encarnação de um fluxo incessante de formas. Stella está no tempo, sua palavra nasce do mesmo modo como nasce seu corpo: do espaço vazio, do tempo e dos gases, nasce cabeça, nariz, boca e falatório. “Eu não tinha Formação /não tinha onde fazer cabeça /fazer braço, fazer corpo/fazer orelha, fazer nariz/fazer céu da boca/fazer falatório (...) eu era espaço vazio puro”. (MOSÉ, 2001, p.15).

Esse ar de Stella me faz chamar o vento de Iansã³⁰; é a orixá guerreira que traz o vento da mudança com sua dança, e que de espada na mão corta o que já não é mais necessário, as palavras que expressam preconceito, racismo, discriminação, julgamentos.

A dor de Stella enclausurada e sua revolta em forma de falatório; peço também o vento de Iansã em busca de uma mudança; Iansã é a mudança; busco nesta orixá a força para cortar a dor que é pensar como foram tratados os pacientes desse manicômio. É tenso ouvir os áudios de Stella e falar sobre sem trazer para um lugar de sofrimento. Pensar no vento de Iansã ajuda a entrar em uma compreensão maior dessa mulher que era espaço vazio e cuja fala saiu como vento.

O texto citado acima foi o único trecho que retirei da obra *Reino dos Bichos e dos Animais é o meu nome* de Viviane Mosé, digo isso porque, quando fui escutando os áudios e depois fui ler o livro, percebi que existe uma diferença de algumas palavras que Stella fala no áudio que não constam no livro; aqui neste estudo não se trata de discutir acerca desta questão. Trataremos das falas que nós escolhemos para fazer parte da nossa coreografia ao escutar Stella.

O corpo humano é uma pilha elétrica cujas descargas foram castradas e reprimidas [...]. O teatro e a dança do canto/ são o teatro das furiosas revoltas da miséria do corpo humano perante os problemas onde não penetra ou cujo caráter passivo, especioso, erótico, impenetrável, inevidente, o excede (ARTAUD, 1979, apud SILVA, 2020, p.152).

3.1. O POLO EXPERIMENTAL

³⁰ Deusa do movimento contínuo, sempre em ação e alerta, circula à procura de horizontes novos, lugares altos e ventosos, o que revela um profundo sentimento de Liberdade, aventuras diferentes. Oyá é leve, é livre e sem limites. Seu mensageiro é Aféfe, o vento, símbolo das mudanças e da comunicação, O vento que limpa e purifica. Iansã comunica-se através dele. (ZENICOLA, 2014, p.38).

Junto dos profissionais dentro do Polo Experimental³¹, os usuários do sistema de saúde mental, através de programas de formação e geração de renda, fazem cursos de artes e participam de muitas atividades produzidas pelo Museu.

Esses professores oficinairos e artistas usuários vieram a contribuir com a *Prosa*: o professor de adereço Clebson Prates, a professora de costura Claudinha, Elzi que é uma colaboradora do museu com seus bordados maravilhosos. E eles vão construindo uma visualidade para os baldes que são objetos de cena. Dentro do balde: água pura, água perfumada, banho de ervas, sabão em pó e amaciante. Palavras pintadas em tecidos e as indagações que a bailarina lança ao público. Em alguns ensaios os usuários, que são participantes das oficinas oferecidas pelo Polo Experimental, vinham assistir. Eles sempre me respondiam de uma forma afetuosa, participavam, dançavam comigo, de forma coletiva, entrando no meio da dança, no meio da música, participando do canto, me abraçando, dançando comigo o tempo inteiro, é a pesquisa né?!

Nos encontros para ensaio sempre aconteciam trocas interessantes; o fato de algumas músicas serem de domínio popular e outras músicas terem relação com a religiosidade de matriz africana fez muitos dos assistentes dos ensaios cantarem e ficarem muitas vezes emocionados com as canções que os conectam com a fé deles; me abraçavam me contavam suas experiências com a religião.

³¹ O Polo Experimental de Convivência Educação e Cultura é um dos eixos estruturantes do mBrac, que integra saúde, arte e educação no desenvolvimento de seus programas. Suas atividades são realizadas no Centro de Convivência, na sede do mBrac, no território onde o museu se localiza e nas redes sociais vinculadas ao Museu. Através de seus programas busca ativar, partilhar e expandir as experiências, memórias, narrativas e o repertório sensível dos frequentadores e participantes – usuários e profissionais dos serviços de saúde mental, artistas, comunidade, estudantes, professores, pesquisadores, entre outras – a fim de criar novas perspectivas sobre a prática artística contemporânea, a educação, o cuidado em saúde mental e possibilitar a integração psicossocial.

Figura 13 - Ensaio no polo experimental.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

Os usuários respondem os cantos e as minhas perguntas, me abraçam quando eu pergunto: se eu te pedir um abraço? Todos vieram ao centro e me abraçaram.

Figura 14 - Ensaio no polo experimental.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

Figura 15 - Ensaio no polo experimental.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

Sendo assim, a construção artística da coreografia foi afetada, atravessada por todos que ali estavam presentes, durante o período de ensaio, me abraçando, dançando comigo. Durante minha permanência no museu, fiz entrevistas com os artistas do ateliê Gaia³² para eu conhecer cada um e explicar meu trabalho de pesquisa entre corpo e espaço. Dentro do museu também existe esse projeto de formação e geração de renda, onde os artistas do Gaia vendem e expõem suas obras; o mesmo projeto leva as obras de seus artistas para exposições pelas galerias do Brasil.

Rogéria Barbosa, Patrícia Ruth, Leonardo Lobão, Ayra Aziza, e Jane Almendra, artistas do Gaia, pintaram a saia que utilizei como figurino. Estes colaboradores também fazem parte da exposição da Stella do Patrocínio: “Me mostrar que eu não sou sozinha. Que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes”, com suas obras. Cada artista tem sua forma de pintar; Patricia pinta diferente de Rogéria, que pinta diferente de Lobão; então seus traços são diferentes e isso aparece na saia; foi o que cada um/a sentiu ao

³² De um modo crítico e singular, do corpo ao território, dos fluxos às redes, as relações estabelecidas continuamente com e entre os artistas do Atelier despertam uma investigação de caminhos possíveis para ir além, considerando complexidades e subjetividades e rompendo com uma série de estigmas atribuídos aos usuários da rede de saúde mental.

conversar comigo. O vínculo do artista com o lugar se estabelece também no corpo da bailarina

O que mais me emocionava eram os relatos de suas vivências nas suas dores, suas tristezas, suas alegrias. Contavam as alegrias do seu dia ou da semana. As suas vitórias. Então percebi, não tenho formação em psicologia, não tenho formação nessa área de psiquiatria ou médica. Minha formação é na dança, e um olhar cenográfico totalmente voltado para uma arquitetura teatral. Mas eles estavam ali trocando com a minha pesquisa pelo viés da arte, das confluências que fomos criando.

Percebi que quando eles não estavam muito bem, eles se afastaram, não falavam, ou não queriam falar. Às vezes também não estavam lá, porque muitos deles se internaram em momento mais delicado. Quando os encontrava diziam: “*fiquei internado, mas estou de volta, estou bom, estou boa*”.

Ficava muito feliz em tê-los de volta, e bem, conseguindo dizer que estavam bem. Foi preciso também cuidar da minha cabeça para que não fosse atravessada por uma outra frequência. A experiência de reverberar aquelas construções foi muito importante.

Os curadores da exposição Raquel Fernandez, Diana Kolker, Ricardo Rezende, Rogeria Barbosa e Patricia Ruth conversamos sobre qual seria o produto que eu iria deixar para ser exposto, se deixava foto, vídeo; se seria somente a apresentação no dia; mas se fosse só o vídeo do dia da inauguração da exposição, a exposição abriria sem nada do meu processo ali. Pensamos nos caminhos da colônia, na história do lugar, e que ali existe a cachoeira da Pedra Branca. Ricardo diz: sua dança traz água, e lava palavras, vamos na cachoeira? Nasce a possibilidade de gravar um vídeo da performance pelos caminhos da colônia e nas águas da Cachoeira da Pedra Branca³³, dentro da reserva de mata que pertence atualmente à Fiocruz. Articula-se a visita técnica à Cachoeira. Vamos na visita técnica da produção do museu, os curadores, Ricardo e Diana, eu, e os músicos Arthur, Leo e Luiz junto às guias da Fiocruz, Elaine Imenes e Lucia Santana. Quando chegamos lá nas águas da cachoeira, decidimos que seria feito ali um vídeo; o vídeo para ser visto na exposição seria gravado lá nas águas de Mãe Oxum. Não teria público, não, mas tem a história daquele lugar. Água que abastece uma parte da colônia ainda por dutos antigos

³³ Localizado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, o Parque Estadual da Pedra Branca é considerado um dos maiores parques naturais urbanos do mundo. Criado em 1974, possui cerca de 12.500 hectares de área coberta por vegetação típica da Mata Atlântica, área quatro vezes maior que o Parque Nacional da Tijuca (equivale a 12.500 estádios do Maracanã). Abriga o ponto mais alto da cidade, o Pico da Pedra Branca, com 1.024 metros de altitude. Hoje o parque se encontra sob a proteção da Fundação Instituto Estadual de Florestas (IEF).

No dia da filmagem, seguimos para a gravação pela manhã com a produção, os curadores, os músicos e a Juliana Trajano, que faz a filmagem e as fotos; foi uma direção coletiva, eu sentia que poderia ser melhor; fazíamos de novo, e assim todos colaboraram para a produção do Vídeo. Na volta da filmagem proseamos com todos/as da colônia, almoçamos em uma casa de um morador dentro da mata, que cozinha em dias especiais; ali participamos com a colônia no sentido de levar o movimento econômico para aquele local. O almoço foi oferecido pelo museu para nós que estávamos fazendo a filmagem. Contamos com a equipe da Fiocruz para nos guiar e cuidar de nossa segurança enquanto estávamos lá dentro³⁴.

3.2. OS ARTISTAS DO GAIA

Diana Kolker começa a apresentação dizendo como é que todos/as se identificam como todos/as se apresentam; as pessoas envolvidas começam autorizando suas imagens e suas vozes para que possam ser divulgadas em nosso projeto. Quem inicia é o **Leonardo Lobão** que nos conta que assina seu nome artístico como Leonardo Lobão Rocha.

Leonardo Lobão

Sou artista integrante do ateliê Gaia do Museu Bispo do Rosário; já expus no Museu Nacional de Bela Artes, no Teatro Carlos Gomes, em cidades como Ribeirão Preto, Juiz de Fora, Santa Catarina, Joinville; são as exposições que me mantêm, as minhas despesas, me ajuda a arte, ela alivia um pouco meu sofrimento da psicose, e arte para mim, na minha vida, é um remédio para me acalmar, me desliga um pouco dos problemas. Sou feliz de ser integrante da Gaia, há mais de vinte cinco anos sou do ateliê Gaia, vendi quadros para Pedro Bial, para Arnaldo Jabor, celebridades comprando meus quadros. Tenho segundo grau completo. E um curso profissionalizante de Desenho mecânico, mas não entendo nada disso. Arte me acompanha desde o primário, minha primeira tela foi aos 17anos, e meu surto foi com vinte oito anos de idade, devido às drogas que me envolvi. E fui para o fundo do poço. E tem mais de trinta anos que não me interno e a cura é a longo prazo. Começou com a Doutora com a Denise

³⁴ Disponível em: <https://youtu.be/7dveRegmPIU>.

Correia e agradeço aos dirigentes do Museu que nos ajudam a fazer as exposições; só de Ateliê Gaia tenho mais de vinte cinco anos, e arte além de ser meu ganha pão me tira dos sufocos.

Luíz Carlos Marques

Luiz se apresenta: “Nós temos que nos valorizar a vida contínua e vida começa quando você fala de arte de sua obra de arte, tem saber se compor né, tenho que valorizar, saber botar preço, minha obra está em lugar chique, em São Paulo e minha obra está em valor bom, tem seguro. E que tem no Polo Experimental de Jacarepaguá, existe um ateliê de obras de arte contemporânea, de quadros, e nos níveis de arte para visitante. Este espaço... e tem este Museu que traz muitas histórias alegres, bonitas, e é sempre um prazer as pessoas conhecerem este lugar que é lindo”.

A interlocutora Vanessa perguntou: *e quem é Luiz?*

Luiz responde: *Luiz é um artista contemporâneo, é amado e é apaixonado pela natureza pela vida, Luiz é tanta coisa maravilhosa e que não tenho palavras.*

Interlocução: *E você é artista plástico e músico também me conta eles se completam?*

Luiz: *Sim, se completam*

Interlocução: *e o bloco?*

Luiz: *o bloco é um dispositivo dentro desse lugar, desse território, do Rodrigues Caldas em Jacarepaguá, dentro do Museu Bispo do Rosário e temos que quebrar este paradigma, essas coisas que as pessoas falam que dentro da Colônia não pode ter arte, não pode ter exposição, esse lugar tem luz, este lugar é maravilhoso tem os artistas plásticos, como Rogéria, Patrícia, Lobão, Ayara, tem os residentes artistas que estão aqui no Gaia. Estamos para somar cada dia. E o bloco acontece às quintas feiras, esse bloco Império Colonial tem potencial, tem talento e tem o mestre Luiz Carlos. Tentando ensinar o compasso, e ajuda na educação que você pode levar para toda sua vida, se você sai do compasso, a pessoa foge do compromisso do andamento da vida. Lá no bloco você não sai do compasso, tem que ter compromisso.*

Patrícia Rute

A Patrícia Rute, perguntei se podia fazer vídeo, ela disse que não. *Não estava bem para conversar. Sou Patrícia Rute, trabalho aqui no museu deste 1993, eu sou uma das veteranas aqui, da colônia, então, o meu trabalho é arte, eu bordo, eu pinto, eu faço tudo e faço exposições por aí afora, e eu não queria conversar muito não.*

Rogéria Barbosa

Começamos nossa conversa lembrando como foram nossos primeiros encontros: aquele dia em que a gente conversou lá em cima, você falou coisas incríveis sobre o movimento que tem a sua pintura. Te pergunto como você quer que te descreva na minha escrita da dissertação. Como é que eu te conheci, sobre como você está fazendo a curadoria da Exposição e da pintura de minha saia.

Rogéria Barbosa: tenho cinquenta e quatro anos, sou mulher, sou mulher Preta, sou Poetisa, sou artista plástica do ateliê Gaia, aqui da Juliano Moreira; sou integrante do Bloco zona mental, eu faço parte da diretoria. Também é importante falar da luta antimanicomial, é importante falar disso. Dessa luta. Conheci Vanessa há pouco tempo, faço parte da curadoria, também como artista e como eu vou lançar meu livro. Também durante essa exposição que é da Stella Patrocínio. Conheci a Vanessa mediante a essa exposição, ela vai participar também dessa exposição, porque eu estou repetindo as três vezes, que eu a conheci aqui, a Vanessa. Por causa que eu também nem sei se ela tem alguma coisa a ver com saúde mental, é porque a gente é da saúde mental. É a pergunta que eu faço para ela. Porque eu não sei se ela é da saúde mental, porque está dentro da saúde mental, até para saber o que falar, e por que falar né? É importante se falar da saúde mental, esse é o momento de outros artistas que falavam sobre a doença mental, onde, aliás, não é isso que a pessoa quer saber? Ou quer saber só como artista como trabalho é? isso aí até depende disso não prejudicaria o trabalho dela. O que ela está fazendo é a tese dela.

Respondo: Não atrapalha nada, se você quiser falar sobre a artista Rogéria, você pode falar sobre o seu trabalho artístico, não precisa falar de saúde mental se você não quiser, eu sou artista da dança, venho buscar aprendizado, sou também das artes plásticas. Fiquei muito feliz por estar aqui, e fico intrigada como é a criação de vocês aqui, eu também me pergunto como me encaixo na saúde mental.

Rogéria: *É importante começar a falar então da saúde mental, né, é como eu vim para arte porque tudo envolveu a minha vida dentro do manicômio através da arte. Com sete anos de idade na escola, fiz o desenho pinte uma casa com um lacinho. Coloquei sobre a mesa, uma coleguinha pegou, eu bobinha fiz de novo e a professora pegou e disse: para de palhaçada, foi a fulana quem fez. Aquilo travou minha arte, nunca mais fiz nenhum desenho, muitas coisas aconteceram. Muitas crises, muitas internações, quando com vinte oito anos, uma amiga, de mais idade, virou minha madrinha, Tia Moema e tio Claudio, me incentivou, curso de pintura, não completei o curso, me casei, a tia Moema Faleceu, o mundo tinha acabado. Através do ateliê Gaia, fui participando novamente. E fui participar de muitas exposições, como a do Banco Itaú. Gosto de ser interpretada pelo outro que não me conhece, muito gostoso fazer poesia no desenho, se poetizando desenho, uma coisa gostosa ver a pessoa viajar na tela. O livro uma trajetória. Uma Vida. Uma Escolha que foi lançado na exposição.*

Ayra Ziza

Sou Caiçara, do litoral de São Paulo, indígena do Guarujá, vim para Rio de Janeiro para fazer faculdade de ciências sociais, eu sou socióloga e antropóloga; no último ano de pandemia, no início 2020 eu fiquei presa em casa, não podia voltar para casa. Morando sozinha, e eu tinha interesse muito grande, pela arte, então, com auxílio emergencial; “que Deus o tenha”, eu compro meus materiais e comecei a pintar. Como uma artista autodidata, eu pinto há dois anos, e já participei de alguns projetos, trabalho na loja B, aqui no Museu, conversando com o pessoal do Gaia, que é para mim muito importante; é importante estar num espaço que eu consiga dialogar com os artistas, porque, quando você é um artista independente e autodidata, você faz tudo sozinho, então assim a internet ela é um mar de conhecimento, que qualquer pessoa pode procurar lá, mas as técnicas, o olhar, isso demanda um determinado tempo e até o conhecimento prévio, para você saber o que pesquisar e como pesquisar. Conversando com o pessoal do ateliê, falando da minha necessidade, em um espaço múltiplo onde pudesse trabalhar com pessoas que admiro, com outros artistas que eu trocava aprendizado.

3.3. “FALATÓRIO” DE STELLA DO PATROCÍNIO

Escutei os áudios³⁵ de Stella, que interage³⁶ com Nelly Gutmacher e Carla Guagliardi, durante as gravações, antes de ler sobre o que escreviam sobre ela, para que eu não fosse contaminada pelo olhar de outras pesquisadoras artistas ou de formação clínica. Antes de tentar deduzir o que seria arte como cuidado entendi como: paciência, amor e afeto.

Ao primeiro áudio que ouvi, percebi que as palavras de Stella tinham um ritmo, cada repetição de palavra de Stella tinha um som diferente, uma sonoridade.

Stella : Eu fui viajante, fui muito viajada, viajei muito, gostava muito de viajar gostava muito da viagem. Viajei São Paulo, Petro... Rio de Janeiro, Petrópolis, Belo Horizonte, Minas Gerais... São Paulo, fui do... fui de... de... como é que se diz? Praça Mauá até São Paulo a pé. (áudio 4 de 17:06, aos 0:07).

O falatório de Stella começou a paralisar meus pensamentos, a sua profundidade nas palavras quando nós escutamos dói; dói porque ao compreender sobre uma mulher preta presa diagnosticada como doente mental, falava os pensamentos seguros da sua vivência dentro do manicômio. Sim tem uma riqueza de construção; ao falar cada palavra coloquei meus pensamentos para tentar entender como a lucidez e a falta dela estão ligadas por um fio. Ela diz: “*Sempre que eu morro me ressuscitam, não me deixam morrer*”. (áudio 01 aos 22:31). Não sei se todos que a escutam têm o mesmo pensamento que o meu. Acredito que ela diz que não deixam ela viver livre e não deixam ela morrer, então o que querem dela? Sinto que ela diz que a violência é tamanha, que a pessoa Stella não é vista. Que a humanidade não tem humanidade. Fui anotando algumas falas, que detalho a seguir.

Todas as falas me provocaram; junto ao professor de música Leonardo Nunes fomos buscando significados para tentar entender o que seria que ela sentia. O que a gente

³⁵ Depoimentos/entrevistas/falas de Stella do Patrocínio, Juliano Moreira, Rio de Janeiro, gravados pela artista plástica Carla Guagliardi durante as oficinas do Projeto Oficina de Livre Expressão Artística, no Núcleo Teixeira Brandão, Colônia Juliano Moreira, entre 1986/1987. Acervo da Artista.

³⁶ O projeto Oficina de Livre Criação Artística, em parceria com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, idealizado pelas psicólogas Denise Correa e Marlene Sá Freire, com a orientação da artista Nelly Gutmacher e participação de estudantes da EAV. O projeto promoveu oficinas de arte para internas do extinto Núcleo Teixeira Brandão. Foi nesse contexto que Stella do Patrocínio e Carla Guagliardi realizaram as conversas gravadas em fita cassete – o impactante falatório, como Stella denominou. Anos depois, novamente, a fala de Stella foi gravada e transcrita pela estagiária de psicologia Mônica Ribeiro. Desde então, o Falatório de Stella do Patrocínio tornou-se publicamente conhecido, inspirando diversas publicações, produções artísticas e pesquisas acadêmicas.

sente quando escuta, sem ler outras pessoas falando de Stella. A ideia da coreografia não era passar por Stella, e sim deixar que suas palavras se juntassem à nossa forma de contar e confrontar. Um exemplo é quando ela diz: *tá me fiscalizando*, criamos um som para esta fala.

Quando criamos uma trilha sonora, usamos ritmos fizeram sentido, ou não, mas como ela tinha um ritmo de falar isso foi muito importante na construção da forma de que estamos falando, forma de um ritmo de rua; o que chamamos de ritmo de rua são os sons que vêm da rua, barulho de carro, de obra, a polifonia urbana. A partir daí criamos batidas pulsantes.

No entanto, é importante salientar o que fala Stella? Do que fala? Por que fala? e qual é a situação em que ela se encontrava? Foi necessário paralisar o pensamento e focar nas palavras, nos significados destas palavras; não posso romantizar o que é dito pela Stella. Foi importante escutar os profissionais que naquele local atuam, mas como usar suas palavras, como lavar estas palavras? Como compreender essa experiência da arteterapia, esse cuidado, mas, principalmente o olhar cuidadoso sobre o que as pessoas dentro da internação em um complexo de tratamento mental passavam e viviam?

Stella do Patrocínio carregava, dentro de uma instituição que a aprisionava, como ela diz, e que abafava sua subjetividade, a reputação de uma fala desconcertante. Desconcerto, não pelo fato exclusivo de que ela foi classificada como louca, mas pela maneira singular com que articulava suas falas, sobretudo pela complexidade com que vocalizava sua compreensão da realidade. (RAMOS, 2022, p.18).

A pesquisadora Sara Ramos em sua pesquisa³⁷ analisa as falas de Stella do mesmo modo que eu; quando comecei a escutar, sentia desconforto, mas esse desconforto se faz presente durante muitos momentos da escuta dos áudios, como por exemplo quando ela diz: *Porque eu sou mundial podre que tudo pra mim é merda durinha à vontade. E até ser contaminada e contaminada até ser merda pura. E é merda fezes excremento bosta*

³⁷Sara Ramos: Consideramos que esta é uma publicação integral por serem todos os áudios que, até então, do acervo pessoal de Carla Guagliardi. Ainda que Mônica Ribeiro de Souza também tenha realizado gravações em suas conversas com Stella do Patrocínio, esses registros em áudio se perderam. O que ainda pode ser acessado é o trabalho de transcrição de Mônica. Esta transcrição não se propõe a ser oficial; cremos que nenhuma jamais o será. Ela tampouco pretende encerrar, num texto escrito, a imensidão vocálica de Stella e suas interlocuções. Ao ser publicada conjuntamente com os áudios, diz: a centralidade não está em mim. Parte-se, aqui, de um trabalho atento, minucioso, de escuta e reescuta coletiva. A transcrição, portanto, orienta-se sob o desejo de fazer com que as vozes e sonoridades manifestadas nas gravações ecoem também no texto escrito, para que ele funcione enquanto registro de acesso para quem não pode ouvir os áudios. Por outro lado, para quem pode e deseja escutar Stella falar por si própria, não existem atalhos: ouça!

cocô, bicha lombriga verme pus ferida vômito escarro porra, diarreia disenteria água de bosta e caganeira. (áudio 1 aos 4:30).

É desconfortável saber sobre o que ela estava falando, quão dolorosamente eram tratadas as pessoas diagnosticadas com transtorno mental.

Aqui irei pontuar os minutos das falas que retiramos para nossa performance, os áudios na sua íntegra estão disponíveis pelo Museu Bispo do Rosário. O site se encontra em nossa bibliografia.

ÁUDIO 1 – “ME ENSINARAM MORDER, CHUPAR, LAMBER E DAR DENTADAS” (29:39)

Resposta, ao ser questionada pela interlocutora, Nelly Gutmacher³⁸: O que Stella está fazendo aqui?

Stella : *Não sei eu mesmo não sei, quê, que não sou eu que gosto de nascer, eles que me botam para nascer todo dia, e sempre que Morro me ressuscitam, me encarnam, me desencarnam, me reencarnam, me formam em menos de um segundo, se eu sumir desaparecer eles me procuram onde eu estiver, pra ta olhando pro gás, pras paredes, pro teto para cabeças deles, e pro corpo deles num tem nada para comer, nem beber nem fumar até agora.*

Eles quem? pergunta a interlocutora:

Stella responde: *os fiscais, os vigias.*

-Onde eles estão?

Stella: *tão no mundo e na casa me vigiando e me fiscalizando (...)*

Como Stella repete algumas vezes “*me fiscalizando*”, eu sinto que os fiscais, os vigias a incomodavam; ela acha que as pesquisadoras que estão gravando a conversa com ela também podem ser os vigias; esse ritmo de fala que ela diz “*me fiscalizando*”, Leonardo Nunes e eu criamos uma musicalidade com o jeito que ela falava. Sobre a forma

³⁸ Nos anos 1960, Nelly Gutmacher iniciou os estudos de desenho, gravura, pintura e fotografia, passando por diferentes cursos de artes plásticas no Rio de Janeiro. Lecionou por 12 anos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 1978 a 1999. Ao longo da carreira, participou de mais de 30 exposições (individuais e coletivas) no Brasil e na Europa, sendo chamada pelo crítico Frederico Moraes de “*pesquisadora dos símbolos da repressão*”.

de falar dela, trabalhamos a repetição na música que usamos na performance. Nossas primeiras linhas estão neste período do áudio 1 (1:35 - 1:45).

01:48

-E você pensa?

Stella: *Eu não penso nada... não trabalho pela inteligência nem pelo pensamento(...)*

Aqui penso que ela fala dessa inteligência cartesiana.

Seguimos na escuta e novamente escolhi novos trechos. Darei aqui um salto de alguns segundos do áudio para 2:17.

A interlocutora pergunta: O que você está fazendo aqui sentada?

Stella responde: *tô aqui porque ela me tirou da cama, e quis que ficasse em pé, eu já tô velha, não posso ficar em pé, quis que eu ficasse olhando para paredes, pro mundo, pra casa, pra cara do zoto (outro), pro corpo do zoto(outro), me tirou (...)*

02:56

E você pensa?

Stella: *eu não penso nada, não trabalho pela inteligência nem pelo pensamento*

06:01

Stella: (...)Ah mas eu tô falando muito tô falando demais e *eu não posso mais falar que eu não tenho mais voz.*³⁹

07:04

Você hoje tá tristonha.

Stella: *a proque eu não sei o que fazer da minha vida, por isso que tô triste, fico vendo tudo em cima da minha cabeça, em cima do meu corpo, toda hora me procurando, me procurando e eu já carregada de relação sexual já "fodida" botando o mundo inteiro para gozar e eu sem gozo nenhum.*

07:55

³⁹ Essa parte da fala constrói o encerramento do período que falamos do Falatório na coreografia.

(...)eu sei que você é “um olho”, é uma espiã que faz espionagem, é um fiscal é um vigia também. É uma criança prodígio, precoce, poderes, milagre, mistério. É uma cientista que já nasce rica e milionária.

-Quem falou isso para você?

Stella: *Eu tô sabendo por que as aparências não se enganam.*

11:40

-Interlocutora: Que que você vai ficar sentada aí? No que cê tá pensando? Quando cê fica sentada aqui olhando pra essa parede, no que você pensa?

Stella: *Eu penso no... em Deus e Nossa Senhora. Em Adão e Eva no paraíso, os bichos e os animais. Sansão e Dalila. Vida de Cristo. Romeu e Julieta. Um estranho no paraíso.*

12: 51

-Quem são as pessoas que vc gosta? Hum?

Stella: *das crianças.*

-Aqui tem criança? tem ? onde?

Stella: *no mundo inteiro.*

13:56

Stella: *(...) é limpinha e gosta de limpeza... e eu não sei quem fez você enxergar, cheirar, falar cantar, pensar, ter cabelo, ter pele, ter carne ter ossos, ter altura, ter largura ,ter o interior, ter o exterior, ter o lado o outro, ter a frente os fundo em cima embaixo, enxergar, como é que você consegue enxergar e ouvir vozes.*

Stella, ela tem uma observação sobre o tempo, sobre o espaço, sobre sua ocupação no tempo e no espaço; nossa pesquisa fala sobre ocupar um lugar e no espaço escolhido, trazer relações performáticas que buscam a mudança, nossa confrontação em busca de reparação, trazer o espaço que Stella se refere como onipresente, como gases, e ao mesmo tempo como ocupa sua existência. O corpo negro de Stella me faz pensar no meu corpo negro; nós mulheres negra somos muitas vezes vistas como vazias; corpo utilizado como objeto sem subjetividade sem voz e significado.

retomo aos 14:31

Stella: *Ô Nelly, eu já disse que eu sou escrava do tempo do cativo. Fui do tempo (da tua) da tua... bisavó da tua avó da tua... mãe... agora eu sou do teu tempo.*

Essa fala de Stella reverbera na coreografia e reverbera ainda hoje, ainda somos escravos de muitas formas. Utilizo de forma recorrente na coreografia.

Retomo aos 19:26

Stella: *Eu sou muito medrosa, cínica, covarde, sonsa e injusta.*

- Por que que você tá falando isso?

Stella: *Que eu não sei fazer justiça. Não sei como se faz justiça. E sou advogada de defesa e salva-vida.*

-Por que que você é covarde?

Stella: *Porque eu não sei como se faz justiça. Não sei fazer justiça.*

- E por que que você é medrosa?

Stella: *Que eu (num tenho) num tenho... coragem de enfrentar nada.*

-Que que você tem que enfrentar, nessa vida?

Stella: *Eu tenho que enfrentar (a...) a... violência, a brutalidade, a grosseria... e ir à luta, pelo pão de cada dia.*

22:31

Stella: *Eu num queria me formar, num queria nascer, num queria tomar forma humana carne humana e matéria humana. Num queria saber de viver num queria saber da vida, e num tive querer nem vontade pra essas coisa, e até hoje eu num tenho querer nem vontade pra essas coisa. **Que se eu Morro, eles me ressuscitam, eles me ressuscitam, eles passam muito tempo sem eu, de repente eles me formam novamente, porque ficam sentindo falta de saber onde é que eu estou e pra onde é que eu fui.***

ÁUDIO 2 - SÓ PRESTO PRA COMER, BEBER E FUMAR (22:48)

02:26

Nelly Gutmacher: Então você acha que você só nasceu pro mundo depois da tua primeira relação sexual?

Stella: *É, só depois da primeira relação sexual. E já tô carregada de relação total sexual “fodida”, botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum.*

-Por que que cê tá sem gozo nenhum?

Stella: *Porque eu não dependo de mim, dependo dos outro.*

15:35

Stella: *E como é que pode essa gravação, esse aparelho né? Gravando voz que tá sendo palavras ao vento. Já nasce aí gravando voz que se fala palavras ao vento... e repete direitinho como a gente né?*

ÁUDIO 3 - PEÇO EM ACESSO JÁ FALEI DEMAIS (29:57)

Não utilizamos falas deste áudio para a coreografia.

Volto a reverberar sobre o vento; que Stella fala como sua voz é vento, hoje o vento leva a voz de Stella para que possamos escutar e aprender sobre as formas de opressão e submissão, sobre o corpo negro em estado de escravidão permanente.

Stella: *o espaço vazio do tempo e dos gases, como ar, espaço vazio, tempo e gás. A família toda tá lá em cima, cá embaixo, lá dentro cá fora, lá nos fundos, e cá na frente. Mais de quinhentos milhões e quinhentos mil moradores, morando no Teixeira Brandão, Jacarepaguá, Núcleo Teixeira Brandão, Jacarepaguá. (...)*

Aqui neste áudio Stella nos mostra como era estar naquele Lugar, onde está presa, que é um espaço vazio de algo que ela não explica, mas sente, que ela vê como gás; parece ter noção de diferença entre família, de sua família e da família que vive ali no núcleo Teixeira Brandão.

Retomo

ÁUDIO 4 - MAIS DE 12 ANOS (17: 06)

Este Áudio não entrou na coreografia.

0:01

Nelly Gutmacher: Fala pra gente quanto tempo cê tá aqui na Colônia

Stella:: *Eu tô mais acho que há mais de 12 anos.*

Como é que cê veio parar aqui?

Stella : Fui viajan ... (stella é interrompida antes de terminar a palavra).

Cê tá aqui na colônia?

12 anos

Como é que cê veio parar aqui?

Stella: Eu fui viajante, fui muito viajada, viajei muito, gostava muito de viajar gostava muito da viagem. Viajei São Paulo, Petro... Rio de Janeiro, Petrópolis, Belo Horizonte, Minas Gerais... São Paulo, fui do... fui de... de... como é que se diz? Praça Mauá até São Paulo a pé(...)

Neste áudio Stella nos apresenta sua localidade e seu conhecimento de lugares, cidades, bairros, sua certa lucidez e seu pertencimento à situação de presa. Como ela foi para a Colônia Juliano Teixeira.

01:51

-Quem que trouxe você pra cá, pra Colônia?

Stella: Foi quando a Ana, essa que tava na vigilância aqui e em (to) quaisquer outros lugares. Foi quando a Ana me descobriu que eu tava na rua com... o Luiz. Eu, nega preta crioula, Luiz, nego preto crioulo ao meu lado... quando me abandonou um pouquinho entrou no bar pra se alimentar e eu fiquei sem alimentação, ele se sentou na cadeira procurou mesa tomou uma Coca-Cola, e comeu um pão de sal com salsicha e eu fiquei em pé lá no bar sem alimentação (...)

A certeza de ser negra traz para Stella a noção da exclusão, é sobre esta exclusão que estamos lutando contra, e aqui na *Prosa de lavadeira* queremos debater. Se tem jeito, forma para mudar o que até hoje passam as/os negras/os; além do mais, se estão na situação de paciente mental serão mais excluídos.

Figura 16 – Stella do Patrocínio.



⁴⁰Fonte: Página do Museu Bispo do Rosário.

3.4. A EXPOSIÇÃO

Diana Kolker descreve nosso trabalho para ser a apresentado na galeria do Museu Bispo do Rosário:

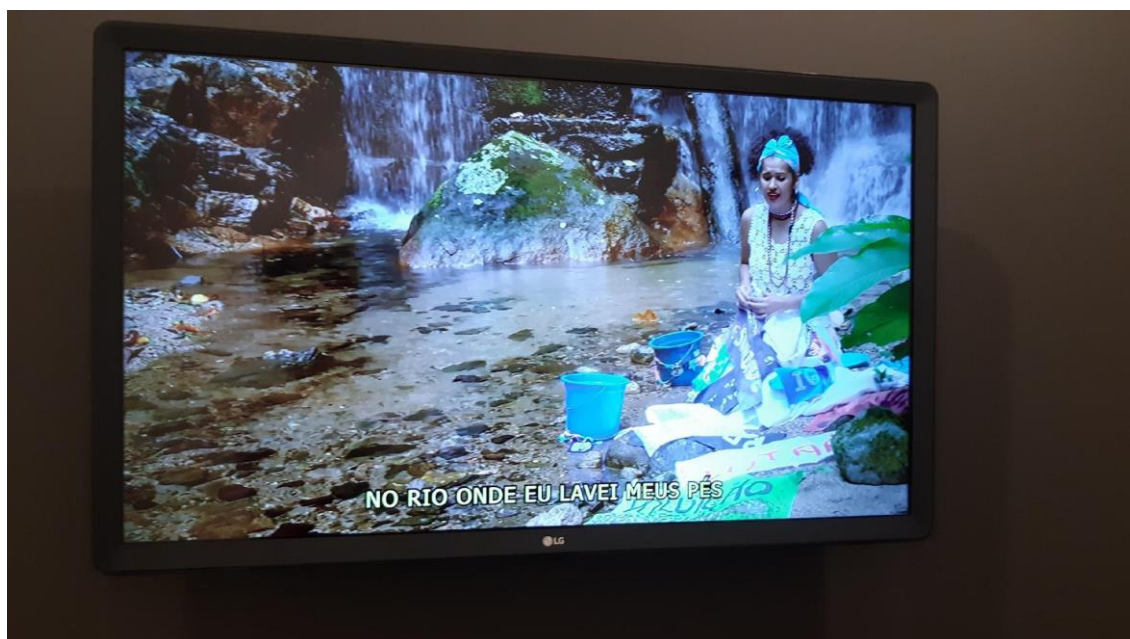
"Prosas de lavadeiras" é uma performance concebida pela artista Vanessa Alves, que remete à sua infância em Matozinhos (MG), cidade natal. A artista inspira-se e presta homenagem às Lavadeiras de Almenara, do Vale do Jequitinhonha, as sábias guardiãs de memórias e canções antigas, transmitidas de geração em geração, através das vivências coletivas de mulheres no tradicional labor de lavar as roupas no rio. Em sua performance as palavras são cantadas, dançadas e lavadas. A água é um elemento de importância central, que limpa, benze, refresca, sacia a sede, leva pra longe, traz pra perto, cria

⁴⁰ Disponível em: <https://museubispodorosario.com>.

novos caminhos, torna a vida possível. Dá pra lavar? - Vanessa nos interpela. É possível reparar e limpar as marcas das violências cometidas por essa sociedade patriarcal, racista, neoliberal? E com amaciante?

Nos meses de agosto e setembro de 2022, a artista participou do programa de residência artística Casa B, no Museu Bispo do Rosário e a partir do contato com o falatório de Stella do Patrocínio, a performance passou a reverberar suas palavras. O trabalho - que é um desdobramento da sua pesquisa de mestrado em estudos contemporâneos das artes desenvolvidas na Universidade Federal Fluminense e orientada por Andrea Copeliovitch - trabalho também mobilizou a participação de artistas vinculados ao Museu. Vanessa Alves dançou ao toque de Artur Torres, Leandro Nunes e Luiz Carlos Marques e vestiu as pinturas de Ayra Aziza, Patricia Ruth, Luiz Carlos Marques, Rogéria Barbosa, Jane Almendra e Leonardo Lobão. O figurino foi costurado pelo cuidado e afeto de Claudia Maria Pereira. Clebson Prates foi responsável pelos objetos de cena e seus adornos. A videoperformance foi registrada pelo olhar de Juliana Trajano e realizada na área de proteção ambiental, localizada no território onde se situa a Colônia Juliano Moreira, aos cuidados da Fiocruz campus Mata Atlântica.

Figura 17 – Exposição.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

Figura 18 - Apresentação no anfiteatro do museu.



Fonte: Diana Kolker.

Figura 19 - A exposição do figurino.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

As imagens a seguir nos contam como foi nosso encontro com as águas e com o sol.

Figura 20 -Na cachoeira.



Fonte: Juliana Trajano.

As palavras e a água, as palavras e o desejo de lavar.

Figura 21 - Na cachoeira.



Fonte: Juliana Trajano.

Durante a filmagem na cachoeira não utilizei nenhum produto químico, somente ervas. A maquiagem a prova de água para não cair nenhuma impureza na água. Tomamos cuidado para que nenhum lixo caísse ali, nada de garrafas de plásticos ou sacolas.

Nossa ida à cachoeira foi guiada por agentes, guias da Fiocruz que atuam na área de reserva ambiental para nossa segurança e para a segurança do parque. As guias foram Lucia Santana e Elaine Imenes.

Figura 22 – Dançando na cachoeira.



Fonte: Juliana Trajano.

A estrada que leva à parte mais ampla da cachoeira é permeada por caminhos dentro do rio.

Figura 23 – Caminho da pedra branca.



Fonte: acervo pessoal de Vanessa Alves.

3.5. DANÇANDO NAS ÁGUAS DA CACHOEIRA. AS ÁGUAS QUE DEIXAM LAVAR

Começamos em um dia ensolarado, caminhamos por 40 minutos dentro da mata para chegar no ponto mais alto da cachoeira. Neste dia tivemos a participação de Brunna

Morena⁴¹ (Morena Pataxó) e vai abrindo o caminho de pés no chão e com seu conhecimento de respeito aos guardiões da mata. Entramos também pedindo licença e com muito cuidado para que tudo ocorresse bem. O Guaraci (sol) nos presenteou aquecendo a caminhada, as águas calmas e frias.

A Imagem nos mostra o pensamento da simbologia da água entre palavras em busca de um comportamento de preservação e respeito. O comportamento que busco na performance “Prosa de lavadeira” é construir junto ao elemento água a possibilidade que chamamos de ato de lavar, as inquietudes e atitudes que não devemos deixar afetar nosso ato de viver e conviver. O corpo que dança, que performa um novo sentimento de mudança.

Reconhecerá na água, na substância da água, um tipo de intimidade bem diferente das que as "profundezas" do fogo ou da pedra sugerem. Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, 2002, p.6).

Esse encontro com a água trouxe fluidez para as palavras, encontro com o orixá Oxum de maneira respeitosa. A yalodê Oxum deusa mulher que é capaz de articular politicamente grandes acordos, com discrição, para uma sociedade, parece invisível, mas com seu caminhar de mansinho venceu grandes batalhas. A água que cura e também mata, quando revolta, a água é nossa força vital.

Na construção da dança dentro do rio, o corpo pode vivenciar a dificuldade de dançar dentro da água, o movimento fica pesado, a roupa se torna mais pesada; foi através de ensaios dentro de uma pisciana que fui criando os movimentos dentro da água, que traz a resistência corporal, os movimentos tendem a ficar mais desconformes, os ângulos dos pés precisaram ser pensados em “En dehors” para que o corpo ficasse em equilíbrio.

Dentro do rio é diferente, tem a correnteza que leva você e seu figurino, leva seu objeto de cena, tem o barulho de queda d'água; então sua voz tem que encontrar o tom certo para ser bem pronunciada. Neste rio em particular tive muita dificuldade para ficar dentro da água por muito tempo, no fundo havia uma camada de pedra que cortava o pé. Mais uma adaptação corporal para fazer com cuidado a dança dentro da cachoeira.

⁴¹ A Artista Plástica, da etnia Pataxó, desenvolve uma produção artística em diversas técnicas abordando a temática indígena como parte do mundo contemporâneo.

Tínhamos que gravar muito rápido pois dentro da mata tem poucas horas com o sol; para filmagem sem refletores, foram feitas três passagens de ensaio e depois gravamos em dois takes para adaptação da luz solar. Os movimentos com giros no plano baixo foram mais delicados devido ao peso do figurino; ao executar os movimentos mais rápidos de transição de peso, deslocamentos das pernas em contrações e expansões, a água cria barreiras e o corpo responde com mais força e mais amplitude de movimento.

A Água que benze, nascemos e somos benzidos com água benta, muitas religiões usam a água como símbolo de renascimento.

Entrevisto minha mãe Yá Angeli Pacheco do Ilê Axé Oyá Onira, e nesta conversa estava presente minha mãe Eked Ana Paula Miranda, falamos sobre orixá Xangô e sobre o orixá Oxum.

Mãe pode me falar um pouco do orixá Xangô que eu chamei para equilibrar as palavras na minha performance.

Mãe: Xangô é realmente a energia da justiça, afasta que é ruim que é mau, não adianta você errar e achar que xangô vai fazer justiça a seu favor, ele não vai, se você está errado você será punido pela Justiça de xangô, esse você está certo Terá né! as boas vindas de xangô, que é energia não só da justiça como energias das trovoadas, dos temporais, entende?! então é o barulho né! Xangô é o barulho. Xangô é a vida é Alegria, é a festa, é esta onde o ambiente é festivo aonde o ambiente é quente, chame xangô, que ele está lá presente.

Obrigada mãezinha se quiser me contar uma lenda de xangô?

Mãe: você me pegou de surpresa são tantas.

E a dança do xangô é forte né?

Mãe: e' o alujá

Quando ele repete esse movimento aqui levanto os braços, me refiro ao movimento que ele levanta os braços em paralelo e acentua o movimento em repetições sincopadas, fortes. O que é essa presença deste movimento?

Mãe: *É palavra dele, a palavra, ele é um rei, ele é um rei a palavra dele. A dança dele pega a Pedra e ele joga nos inimigos, entendeu?!nos injustos. O orixá do fogo é a chama que arde, é o orixá da vida, da vida mesmo.*

Foi por este motivo que chamamos orixá xangô para estar presente na performance e na escrita desta pesquisa; danço com a água, e danço com xangô com sua força para o corpo ser forte e seguro na batalha da vida, de viver com dignidade.

Quando a senhora pensa em Oxum, como falar sobre orixá Oxum? A essência do Oxum é esse amor, esse cuidado; as realizações, as estratégias, eu queria ouvir da senhora o que é Oxum? Para que eu possa falar de minha Mãe Oxum, eu dancei dentro das águas doces, na cachoeira e ela cuidou de meu Ori (cabeça).

Minha mãe Angeli Pacheco me respondeu: *quem é Oxum? é a Água, você mesmo já falou, Oxum é águas doces, Oxum é a energia que fertiliza, energia que faz o nascimento que é a mãe né, é quem criou, é quem fez nascer o primeiro Yaô, você sabe quem foi o primeiro Yaô de Oxum ? não sabe? e você sabe né.*

Ana Paula interpela: quem foi? mas eu não sei?

Angeli minha mãe responde: *a galinha d'Angola.*

Eu respondo: sim, ela pinta bolinhas brancas na galinha.

Minha mãe Angeli: *é isso, energia, da fertilização, energia da vaidade; os filhos de Oxum são todas vaidosas.*

Eu faço um movimento de cabeça de que não sou muito vaidosa, (RISOS) ela me responde: *que eu sou misturada*, ela se refere que sou uma filha de Oxum com outra orixá, Iansã.

Mãe : *que é mesmo de Oxum é energia fertilização, nascimento, é as águas da Cachoeira Água doce, que renova.*

Ana Paula: e a Oxum guerreira? não tem também o lado dela da guerra do Oxum?

Mãe: *tem sim a guerreira impunha a adaga né, são as guerreiras e tem as que não são guerreiras também, não é? Normalmente as guerreiras estão próximas ou junto aos*

guerreiros, a Ogum, tem as caçadoras que está junto a Oxóssi, não é? então dependendo da qualidade do caminho né! nos caminhos das Oxuns.

A senhora acha que as Oxum, as guerreiras ou as caçadoras, ou aquelas que não são caçadoras, elas usam uma estratégia de defesa, uma estratégia para comunidade, uma estratégia de cuidado de comunicação?

Mãe: *então às Oxum que não são as guerreiras, que não são as caçadoras, são as Oxum que cuida, são as que estão dentro do Ibè, dentro do Palácio né, digamos, cuidando enquanto as outras vão a caça, a guerra, entendeu... estão ali cuidando.*

A água Doce, Água Limpa, é como é que a senhora vê? e fala sobre essa água que benze? a gente nasce é benzido na igreja católica por exemplo e na nossa religião a gente tem uma relação muito próxima a essa água. Do nascimento, como é que a senhora pode falar sobre essa água que benze?

Mãe: *Água. quer dizer assim; água doce? se água salgada?*

Água Doce que tem essa relação com a Oxum né?

Mãe: *Não, as águas não só tem relação com Oxum. As água tem relação com Iemanjá e oxalá, a água tem relação com Oxumarê, então são várias águas, são várias água do mar, água da Cachoeira, água da Lagoa, águas do Rio, águas da chuva que é importantíssimos essa água, né... água da fonte que são o águas que brota da Terra né... então é a água que renova ciclos né... uma água que renova os ciclos e as mudanças ciclos litúrgicos da nossa religião, entendeu!? com essas águas. E Oxum representando águas doces, a água que benze, água que o Iniciado vai lá pedir autorização a Oxum, vai começar, vai iniciar.*

Os movimentos da dança da Oxum da minha pesquisa estão relacionados com essa dança dela da Oxum também. Esses movimentos da Oxum quando pensamos na relação de cuidado nesse movimento de transformar, a senhora me explicou em uma outra conversa. A senhora me explicou a diferença dos movimentos dessa dança da Iansã. Entre a dança da borboleta e a dança que venta os Eguns. E nas danças da Oxum estes movimentos delicados.

Mãe: *são todas danças da vaidade, danças da Oxum, representa na sala, Oxum o representa a vaidade né... quando ela usa o abebê dela, onde ela apresenta o abebê, Oxum quando dança com abebê, ela dança apresentando o espelho, a vaidade dela, e aí depois ela vai dançar representando o banho no rio, a cachoeira, ela põe os brincos, ela põe os anéis, põe batom, ela coloca o pó-de-arroz, são sequências que dão os itãs de Oxum; a vaidade, o brilho, o capricho é o que representa a dança de Oxum.*

Mãe diz: *temos tantos itãs bonitos como o da abóbora, que ela guarda as joias de Iansã dentro da abóbora enquanto Iansã vai para guerra ela enterra a abóbora, e quando Iansã volta ela entregou de volta as suas joias. Por isso essa junção destas duas Yabás Opara e Onira.*

Tem uma dança que pode ser da guerreira, para falar que ela tenha essa ligação que ela tem com os guerreiros?

Mãe: *tem, tem, mas é muito pouco Oxum, as danças de Oxum acelerada é muito pouco é importante você colocar: mo o bí o man essa dança é onde ela segura o ventre, essa dança é importante você colocar aí no trabalho; entendeu? Quando ela dança ela está segurando o ventre, ela está segurando a gestação, tomando conta do filho, entendeu? Isso é muito importante no seu trabalho.*

Me canta mais um pedacinho?

Mãe: "haha" *sou ruim de cantar...*

Ana responde : Não é mesmo.

Mãe: *MO⁴² O MO O BÍ O LE, MO O BÍ O MAM, MO O TÍTÍ MAM O MO O BÍ LE*

Por que Oxum dança de mansinho o ijexá ?

Mãe: *é a leveza, Oxum encanta e Iansã seduz.*

⁴² Eu sei que você vai nascer, eu vou nascer mamãe, eu vou nascer mamãe você sabe que você vai nascer.

Figura 24 - Minha mãe me conta sobre os orixás.



Fonte: Ana Paula Miranda.

3.6. LUGAR /ESPAÇO CONSTRUÇÕES DE DIÁLOGOS COM A CENOGRAFIA

Posso escolher qualquer espaço vazio considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica (BROOK, 1970, p. 4).

Em relação ao espaço, estamos falando do espaço em que acontece a cena, e um dos conceitos que utilizamos neste estudo entre o corpo e o espaço buscamos a cenografia como lugar específico com realce da performatividade. Performatividade essa que traz mudanças para o lugar e para a performer que atua neste lugar. Em nossa pesquisa três lugares foram agentes para nosso espaço de apresentação: a obra de Hélio Oiticica o “Penetrável”, que estava localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro ao lado do centro cultural Hélio Oiticica; o Museu Bispo do Rosário em que o espaço de apresentação foi no teatro arena que se encontra na entrada principal do Museu; e o bairro da Gamboa, que está situado bem no centro da cidade com o espaço do Cais do Valongo,

espaço tombado pelo patrimônio histórico, com a história do povo negro escravizado vindo de África, ali onde ancoravam os navios com nossos irmãos escravizados. Em todos os lugares que a proposta da Prosa de lavadeira foi apresentada, foi possível termos a troca que a pesquisa procurava e almejava como respostas.

O cenógrafo JC Serroni argumenta que o significado de cenografia perpassa as primeiras definições, como “a vinda do grego: cenografia é a grafia da cena; ou a que consta no Aurélio: arte e técnica de projetar, hoje é muito mais que isso”. (SERRONI, 2013, p.24). Serroni em uma de suas definições aborda cenografia como sendo a “Dramatização do Espaço”, pode-se dizer que dentro do olhar de tentativas para melhor defini-la, esta definição é bem contemplativa e acolhedora.

Segundo Aby Cohen (2018, p.2):

[na] cenografia reside o potencial de transformar qualquer espaço em um palco, em configurar um lugar de encontro para um acontecimento, dar vida a um elemento inerte e ressignificá-lo para torná-lo protagonista ao contar uma história; e, ainda, o potencial de transcender à realidade, conduzindo o espectador há outro tempo e espaço.

Trago, para nos conectar ao ponto do espaço, a teórica Evelyn Lima (2013), que discute os procedimentos de espacialidade na cena contemporânea, em que podemos verificar que os “Encenadores se apropriaram de espaços não convencionais para a performance e — teatro — ocupando galpões industriais, espaços públicos e semipúblicos”. (LIMA, 2013, p.3). Para estabelecer novos espaços entre cena e público, acrescento que esse lugar tem como objetivo criar estratégias de construção de diálogos para construção da performance.

Nas primeiras décadas do século XX, integrando diferentes vanguardas artísticas, os diretores teatrais buscavam fugir do cenário de perspectiva centralizada atrás do arco do proscênio, tentando valorizar diferentes pontos de vista e aproximar o espectador dos performers. Cenógrafos, arquitetos e homens de teatro como Appia, Craig, Artaud, Copeau, Gropius, Kiesler entre muitos outros experimentaram uma reformulação das práticas espaciais no teatro, ora na própria configuração do espaço arquitetural, ora pela cenografia. Em consequência, a espacialidade da cena foi se alterando ao longo do século passado. (HANNAH, 2019; BAUGH, 2013; LIMA, 1999 apud LIMA, 2020).

Evelyn nos aponta que esse deslocamento das encenações para as ruas, praças e outras edificações não teatrais configurou-se no que Carlson passou a denominar “teatro imersivo”, um teatro com outras formas de experiências teatrais. A teórica Irwin Kathllen

nos conecta aos debates sobre a performance partindo da teoria da arte e estudos teatrais. Mostrando que ele — o espaço — será ponto central e gerador de significado em uma performance. Irwin estende as conexões às noções de performance e performatividade. Ela apresenta debates que ajudam a construir uma identidade de um determinado espaço e sua relação com o corpo material. Irwin não vê o espaço apenas como uma categoria estética, mas também como uma personificação de práticas políticas e sociais. Neste contexto, a performance no espaço que acontece contém a possibilidade de transgressão ou reiteração, e ambos contribuem para a compreensão do local e da performance. “A multiplicidade de perspectivas de olhar a mesma cena, criando assim novas possibilidades significativas para a cena na relação com o espaço encontrado, estreitando as fronteiras entre plateia, performers e espaço”. (LIMA, 2020, p.9).

Quando falamos de lugar específico, trago o relato do professor de música Leandro Nunes, que me responde como a cultura popular e a ancestralidade também influenciam na forma de organização ali naquele espaço.

Agradecimento que o professor Leonardo Nunes nos enviou:

Agradeço imensamente a oportunidade de poder trabalhar nessa construção com você. Quando a mim, vieram as visões em sonhos do terreiro, da casa, do axé, da Oxum, jamais poderia imaginar que estaríamos fazendo brotar da terra a semente do renascimento da vida. Abrimos a exposição e já havia festa, e no evento ruas quem surgiu no final foi a chuva. O museu na porta da horta fazendo festa e trazendo chuva.

Em agosto completei 6 anos de casa, e quando fui chamado para a equipe já estava em meus sonhos o coração da colônia ainda vivo. Se de lá da cachoeira corre o sangue dessa terra, daqui que se bombeia para o corpo estar vivo. Obrigado pelo ritmo, pela dança, pela luta, por toda a confiança e respeito e principalmente obrigado por acreditar em nosso museu. Com artistas que vivem a arte que reavivamos cada pedra desse chão. E você, Vanessa, foi o presente que o museu nos deu. Pude escutar e ser escutado pelo Luiz. Pude pavimentar o primeiro degrau de respeito mútuo que vem sendo imaginado e sonhado nesses 6 anos. Não há palavras existentes que definam a plenitude de minha gratidão. Mas sei sempre sorrir e dizer obrigado! Obrigado por me ajudar, obrigado por olhar no profundo da alma e chamar para trabalhar, eu que limpava o chão e preparava a casa para que recebêssemos toda aquela gente. Obrigado pelas orientações, dicas e principalmente obrigado pela arte viva e pulsante que transmitiu para todos nós do museu. Obrigado pelo ritmo, pela dança, pela luta, por toda a confiança e respeito e principalmente obrigado por acreditar em nosso museu (NUNES, 2022).

Como não se emocionar, com a potência que foi o encontro dentro de nossos ensaios? Dentro do lugar Colônia Juliano Moreira, Museu Bispo do Rosário e o espaço das salas de ensaio dentro do Polo Experimental.

A cenografia está presente em tudo, em todos os lugares; todo espaço/ lugar /local pode se tornar uma cenografia se há uma cena a ser realizada, e um limite delimitado entre o ator e o espectador. Como vai nos dizer Aby Cohen a respeito da significação do conceito de performance design: “Por meio da ficção criada pela performance e seu desenho, o público é conduzido à possibilidade de uma percepção crítica da realidade, que, assim como a cenografia, pode tornar-se também efêmera e transitória, sobretudo quando os limites entre a realidade e a ficção se justapõem e se confundem”. (COHEN, 2018.p.2). Valorizando estas definições, avaliamos que este modo de pensar e fazer cenografia já estava presente em muitas produções, mas talvez ainda tivesse ocorrido que um teórico colocasse este modo de pensar em outras definições e\ou nomenclaturas, pois a produção artística não gira em torno somente das considerações abordadas aqui. Aby nos conduz a entender mais algumas considerações acerca do desenho de cena, performance design:

Além de borradas as fronteiras entre ficção e realidade, assistimos mais frequentemente à aproximação de linguagens, como o que ocorre entre a cenografia, a instalação e o design e deparamo-nos com resultantes conceituais e estéticas cada vez mais híbridas, difíceis de definir como pertencente a um ou outro território: das artes visuais ou do teatro. Este lugar, no qual identificamos um pertencimento destas propostas híbridas, buscamos definir conceitual a fim de sermos capazes de nos referirmos a ele. (COHEN, 2018, p.3).

Este hibridismo ocorre com a nossa cena que está no vídeo, que é a natureza, nosso cenário; não construímos, usamos ela do jeito que ela é, e ela passou a ser o design de nossa coreografia, ela atua sinergicamente com o corpo. Cohen também fala sobre a instalação feita em um espaço escolhido; “a instalação” é nome dado à intervenção artística das artes visuais, como se nós, ao colocarmos uma cadeira de cor vibrante no meio da praça ou de galeria de arte e fazermos nossa performance por um tempo naquele lugar, ocupássemos e fizéssemos parte daquele cenário.

Com maestria, Joseph Svoboda promoveu uma das maiores revoluções do século XX, promoveu a cenografia, colocou-a em destaque como linguagem de narrativa poética, visual, sensorial e de movimento. Segundo Cohen, (2018, p.6): “Appia, Craig e Svoboda fortaleceram as bases para que hoje seja possível validar a cenografia que acontece para além do plano da textualidade”, reconhecendo a Svoboda a criação de um novo significado cenográfico, mostrando que existem muitas formas de colocá-lo em prática.

Com pensamentos entre o espaço e corpo e como tornar um espaço em cênico, Peter Brook (1970) afirma que todo espaço pode ser um espaço de atuação. As observações antropológicas de Peter Brook abrangeram cerimônias e rituais pelo mundo, trazendo a ideia de Espaço vazio como todo espaço onde pode acontecer uma performance, bastando ter um observador. Andrea Copeliovitch (2016, p.7) nos diz:

O espaço vazio que antecede o acontecimento da caminhada é o silêncio antes do som, é a tela em branco antes do quadro. É o princípio. O princípio é criado. No meio do burburinho do cotidiano, nós atores silenciemos a linguagem conhecida de nosso si mesmo e esvaziamos o espaço para que uma nova realidade se instaure.

Assim buscamos compreender as construções de um teatro vivo e conectado aos rituais, que perpassa pelo cotidiano e por cerimônias. Quando trazemos para nosso campo de ideias os itãs dos orixás e usamos locais dentro da natureza para nossa Prosa de lavadeira para que o espetáculo tenha profundidade e tenha representatividade, estamos ocupando esse espaço que está vazio com nossa experiência e vivência que trará um novo corpo poético através do encontro desses espaços com corpos dançantes. A natureza do Parque da Pedra Branca, aqueles caminhos e a queda d'água compõem a cenografia, lugar específico, escolhido para a cena da dança, com as palavras do falatório de Stella; todo ritual de lavar, agora está em um vídeo que fica exposto no Museu Bispo do Rosário. Luiz Carlos, o usuário que participou tocando atabaque, me disse muitas vezes: *Quero fazer parte deste momento, ele será eternizado pela memória, nosso encontro de dançar e tocar aqui na cachoeira, não tinha visto esse movimento dentro aqui da colônia até hoje e agora eu participo.*

CAPÍTULO 4. DESDOBRAMENTOS DA PROSA: O GINGA

A pesquisa “Política dos terreiros: mobilizações, processos de vitimização e enfrentamento ao racismo” sobre violências vividas por pessoas e casas de santo, pesquisa essa construída sob a coordenação da professora Ana Paula Mendes de Miranda⁴³, foi fazendo parte das articulações feitas pela minha pesquisa em busca de lavar palavras. E como a arte em consonância com a ancestralidade é praticada em dinâmicas corporais nos encontros realizados pelo grupo de pesquisa Ginga (UFF), que “é um grupo de pesquisa voltado a realizar pesquisas sobre os conflitos de natureza étnico-racial-religiosa, as mobilizações das comunidades e povos tradicionais de terreiro, assim como as reações dos poderes públicos às reivindicações por reconhecimento de direitos”, (MIRANDA, 2022), foi possível, nestes encontros, obter respostas positivas dos participantes que foram inseridos, primeiramente, com uma imersão corporal antes do estudo teórico proposto pelo encontro. Fazendo relação entre corpo, ancestralidade, dança, movimento de políticas sociais e ações promovidas entre a religião, sua dança, seus mitos e rituais, buscamos compreender como esses pontos se interligam, dialogando com a antropologia, de modo que, através destes encontros, pudéssemos entender nossas matrizes que por sua vez são colocadas à margem da sociedade.

A Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra “ator”, dever-se-á entender “ator e bailarino”, seja mulher ou homem; e ao ler “teatro” dever-se-á entender “teatro e dança”. (BARBA, 1993, p. 21).

Esse campo de troca entre a antropologia do teatro pode nos fornecer um outro modo de escuta e também as respostas que buscamos para construir as dinâmicas para o Encontro Ginga, bem como para nossa escrita, que tenta por meios de palavras descrever como foram fortes e produtivos os dias que seguimos juntos pensando sobre a estratégia de Mobilizar, Resistir e Lutar contra o Racismo.

Com as palavras MOBILIZAR, RESISTIR E LUTAR, o encontro ginga construiu um fluxo de ideias que poderemos utilizar como um relatório em forma de publicação,

⁴³ Ana Paula de Miranda, doutora em Antropologia Social, professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense.

resultado dos diálogos feitos nos dias do encontro, para assim criar um campo de enfrentamentos. Recordando uma das Falas da professora Ana Paula Miranda, dentro do encontro, em resposta a um questionamento que fiz sobre a importância dos movimentos sociais dentro de uma universidade:

“se a nossa política pública funcionasse de forma igualitária e o respeito a diversidade, seja ela, de cor, religião, gênero ou social, não precisaríamos estar pensando em um encontro, para produzir estudos específicos que abordem a diferença, a inexistência desta política, e sim estaríamos construindo estudos sobre como elas funcionam e seus resultados.” .

Participei como agente motivador, no início do encontro e nos encerramentos, confluindo os corpos em danças da cultura popular, e um pouco como mestra de cerimônias, dialogando com os grupos, chamados de GT (Grupos de Trabalho), separados por cor: amarelo, azul, verde e vermelho; para que a questão dos movimentos sociais fosse discutida entre todos, no final de cada dia. Seus pontos foram considerados, levantados, dentro do momento em que estavam separados.

Compreendemos a ginga com uma situação do corpo de refletir se em interação com o espaço, estando pronto a dar respostas imediatas e convenientes às circunstâncias em que se encontra. A ginga é uma matriz de movimento que contém todos os pulsos, todas as direções e pontuações advindas de muitos estados do corpo que o corpo acorda.

Quanto à estrutura do da ginga podemos assim descrevê-la: o indivíduo tem inicialmente as pernas afastadas em paralelo, estas se alternam -se, indo uma para trás enquanto outra se mantém à frente. Não há cruzamento das pernas, conservando-se sempre com a figura de um quadrado. O joelho da perna que se encontram à frente aprendesse em maior flexão. A base é firmemente construída, no sentido que os pés estão sempre buscando o solo. Alternando-se, também trabalham os braços: O que está à frente do tronco é sempre o contrário à perna que está atrás. (RODRIGUES, 2005, p.78).

Unido o Ginga a ginga e o corpo como coletivo. Assim deve-se ter ginga naturalmente para lidar com o dia a dia; nascemos com a ginga afrodescendente que está em nosso DNA. A dança gingada, requebrar o corpo, gingar, jogar muitas vezes com a adversidade do viver, podemos dizer que para ser brasileiro tem que ter ginga. Unido o Ginga a ginga e o corpo como coletivo.

A metodologia que vamos construir aqui também traz a ideia de Andrea Copeliovitch (2016) entre ações e memória. Primeiro levei a vivência pessoal com a cultura popular e com as danças: toque para Exu, toque para Xangô, a dança do Boi

Bumbá, Samba de Roda, Congado Mineiro, Cirandas, Afoxés e o toque de ijexá de mãe Oxum. Em segundo é a da dinâmica com o participante e a sua resposta corporal.

A *Prosa* vai articular junto à proposta cenográfica que foi criada por meio de cartões com palavras, boas ou ruins – frases, nome de pessoas que se inserem na luta. Exposta em linhas amarradas como teias, trama, e presas com pregador de roupa. Trazendo as ideias das palavras da *Prosa de lavadeiras* em que levamos e trazemos novas e melhores. Os participantes são convidados a deixar suas palavras em cartões para que fiquem expostas nessa teia.

No primeiro dia a bailarina traz uma coreografia que é atravessada por um som de frequências que coloca o espectador em desconforto auditivo e ao mesmo tempo um vídeo é projetado sobre o corpo da performer que usa seu figurino branco de roupas de cotidiano. As imagens são dos levantamentos recolhidos pelo grupo de pesquisa Ginga, mostrando a violência sofrida pelo povos de terreiro, o racismo religioso. O corpo atravessado por este vídeo, a coreografia se encerra com um poema do Poeta Zéfere.

Sinopse:

A intervenção corporal “Respire”⁴⁴, coreografia que, tecida e pensada a partir de uma violência vivida pela intérprete, dialoga sobre como respirar com o outro, em momentos de sufocamento, por falta de empatia. A coreografia é atravessada por imagens que mostram os conflitos de natureza étnico-racial-religiosa que sofrem os que seguem religiões africanas, pelo racismo religioso.

Poema:

Não perdi papai,
Não perdi ninguém;
Mamãe, então, nunca esteve tão bem;
A família toda vai bem
_____ até demais:
Nenhum caso de câncer, paralisia, falta de leite, contas a pagar...
Ai ai ai ... nada a reclamar vou indo bem mesmo com meu bem

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i20INwCS5c8>.

Ainda assim aqui estou (sem bem aqui estar),
Não para vender livros ou coisa alguma...,
Só para te ajudar a respirar,
Só para me ajudar a respirar.
Que respirar sim é difícil.
Vai, respira, vai; respira;
respira, vai; respira pra mim
que eu te empresto meu respiro.
Vai; respira; vai, respira; respira comigo
Finge; finge que respira, vai.
Finge; finge, vai; finge
Que a gente acabou de se afogar,
E que a gente ainda pode respirar.
Vai; finge, vai; respira;
Finge; finge, vai; finge ainda mais:
Finge
Que a gente acabou de se salvar.

Neste instante do jogo realizado com os participantes acontece uma confrontação para que eles possam parar – parar seus pensamentos e respirar por alguns instantes. A provocação é intensa sobre como respirar. Após respirar trago a liberação do corpo. Assim, bem devagar, em um balanço, até a respiração estar normalizada, dançamos para Exu e começamos a jornada do dia.

No segundo dia se repetem as dinâmicas de nosso encontro, no início e no encerramento. Neste dia trago a confrontação do escutar. Com ruídos brancos buscando uma escuta quase silenciosa. No encerramento dançamos um Boi Bumbá e um Samba miudinho.

No terceiro dia iniciamos com um cortejo com uma bandeira das Políticas Públicas. Vamos trazer o enraizamento dos cantos e das rezas do Congado. E encerramos trazendo a infância como esperança, dançando cirandas, e fechamos com cantos de afoxés.

As indagações que a presença da pesquisadora pôde perceber neste período de participação de três meses no projeto Ginga é de uma construção de observação dessas

violências, e ver como elas agora estão sendo divulgadas segundo Ana Paula Mendes (2021, p. 2):

Como a (in)tolerância religiosa afeta a constituição de subjetividades dos que são tolerados ao ponto de produzir resistência? Até que ponto um conflito entre grupos religiosos é uma tensão produtora de governamentalidade quando se explicitam as contradições dos discursos em contraste com as práticas dos agentes do Estado? Essas são algumas questões que têm orientado minha pesquisa sobre denúncias de violações de direitos e demandas por reconhecimento, envolvendo afro religiosos, no contexto atual de expansão de um “neoliberalismo”, que põe em xeque representações sobre a ordem democrática e a garantia de direitos, sobretudo as que afetam os povos de terreiro.

O encontro ginga multiplicou nosso pensamento, formou-se uma grande nuvem de palavras com muitos significados. Além de palavras, nomes de pessoas importantes surgiram, personalidades que fazem ou fizeram diferença dentro do contexto acadêmico, político, que atuam na luta antirracismo e contra a intolerância religiosa. Um dos participantes do Encontro Ginga nos deixou este pensamento:

Resistência-espço público, garantia de um estado laico, celebração da diversidade, políticas públicas e mobilização social.

O que gera?

A Resistência – A desistência.

O pertencimento – O medo.

A persistência – A desigualdade.

A identificação – A objetividade do corpo.

x

O acolhimento-mobilização.

A democracia – A persistência.

A reprodução – O resignificar

O pertencimento – O suporte.

Ser capaz – A identificação.

Infelizmente ele não assinou o cartão para que nós pudéssemos dar o crédito de suas palavras.

Palavras do Encontro Ginga, que surgiram durante o encontro:

Orixás, Exu Iemanjá, Oxumaré, Ogum, Obaluaê, Nanã, Logun Edé, Oxum, Oxossi, Ibeji, Yansã, Xango, Oxalá Oxaguian Axé Aye Conexões Mobilizar Rua Ataque Racismo Resistência Zambi Kikóue Kutondela Fé Intolerância Amor Marielle Franco, Oportunidade Fé Sagrado Invasão Depredação Odara Seun Adupe Lutar Ignorância Aye Iferan Ódio Depredação Ataque Laroiê Reconexões Empatia Gratidão Resistência

Corrupção Resistir Felicidade Coragem Afeto Amor Poluição Queimada Equidade
Inclusão Cuidar Empatia Exu Angatu (Alma Boa) Anauê Salve Lutar Mobilizar Resistir
Desigualdade Poluição Desmatamento Colofé Igbagbo Jeun Liberdade Vida
Desigualdade Amor Distância Diversidade Ancestralidade Intolerância Destruir Racismo
Justiça Equilíbrio Violência Invasão Desigualdade De Gênero Desigualdade Racial
Guaraci (O Sol) Guaraní (Guerreiro) Justiça Mobilizar Liberdade Afeto Abraço
Conquista Diversidade Ódio Violência e Homofobia

Segundo Ana Paula Miranda (2021), se faz necessário trazer para o campo acadêmico esse olhar sobre a diferença de tratamento e de reconhecimentos dos direitos dos povos de matriz africana por parte Estado e suas políticas públicas que por muitas vezes é agente provocador de discriminação. Não atuando contra os conflitos que tem se agravado a cada dia que passa.

O agravamento desses conflitos ao longo dos anos revela como o Estado brasileiro trata, de forma assimétrica, o reconhecimento de direitos em relação aos grupos cristãos, que costumam ser beneficiados com diversos privilégios legais no Brasil, que não se aplicam, na prática, aos grupos minoritários, no caso, os pertencentes a religiões de matriz africana. (MIRANDA, 2021, p.3).

Portanto vemos a importância desta estratégia de divulgação destes conflitos em uma esfera pública onde os religiosos podem se unir para que tenham seus direitos garantidos. Neste sentido, a arte agrega ao *Ginga* formas de ações que motivam os encontros e visitas de campo proporcionando um acolhimento.

Uma metodologia foi a de estar presente com o corpo dançante em eventos em que o tema está ligado à divulgação e ao debate em torno destas vivências que os devotos de religiões afrodescendentes sofrem.

Figura 25 - Palavras sendo colocadas nas linhas do cordel.



Fonte: Vitória Canto.

Figura 26 - Saudando os participantes.



Fonte: Juliana Ceres.

Neste dia iniciamos com o ritmo das Gungas que estão presente nas dança da guarda de Moçambique do congado e seus cantos.

4.1. 21 DIAS CONTRA O RACISMO

A luta contra o racismo e a luta em defesa da democracia andam de mãos dadas no Brasil. Isto porque ditadura e racismo são faces da mesma moeda na experiência brasileira. Assim, em 2023, a Campanha dos 21 Dias de Ativismo contra o Racismo exalta a importância de se defender a democracia em face dos ataques de grupos bolsonaristas, ao mesmo tempo em que afirma a necessidade de se ampliar o antirracismo em nosso país para que a sociedade alcance de fato uma democracia plena, que está longe de existir no Brasil frente ao racismo estrutural que impera por aqui. (Campanha dos 21 Dias de Ativismo contra o Racismo em 2023).

Uma atividade em que o *Ginga* participou, dentro dos *21 Dias Contra o Racismo*, que aconteceu no mês de março, foi com alunos na faixa de idade entre 10 e 15 anos; esses adolescentes, imbuídos de um discurso contra a religião de matriz africana, não conseguiram participar da atividade proposta, sendo que pude escutar uma das alunas dizendo: “Sou evangélica”; assim, dançamos a coreografia sem a participação das crianças. Foi muito importante ter passado por essa atividade para que, como pesquisadora educadora, viesse a pensar em estratégias para quebrar as barreiras em que as crianças são colocadas, por preconceito, antes de pensar na história de quem somos.

Neste mesmo evento do *21 Dias Contra o Racismo*, a *Prosa de lavadeira* foi apresentada no *Cais do Valongo*, no espaço central do monumento, sendo que o público estava sentado de frente à performance, nos degraus. Junto à minha apresentação estava um outro grupo de matriz africana que apresentou uma roda de músicas e dança dos orixás. O público participou, cantou, dançou, lavou e abraçou minha *Prosa*. Mulheres e homens dançaram o samba de roda, abracei e fui abraçada; a voz de Stella ecoa sobre aquele lugar, a necessidade de a nossa fala estar presente em todo campo de resistência. Penso que melhores dias virão, com menos intolerância, com mais amor e empatia, mas seguindo com o espelho de minha mãe Oxum, que se necessário entra na guerra, vencendo as batalhas e cuidando dos seus filhos.

Figura 27 -Apresentação no Cais do Valongo.



Fonte: Vitória Canto.

Figura 28 – Apresentação no Cais do Valongo.



Fonte: Vitória Canto.

Figura 29 – Encontro Ginga.



Fonte: Iago Menezes.

Aos pesquisadores integrantes do Ginga, meus sinceros sentimentos de
Gratidão, com muito carinho e respeito!!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Andrea Copeliovitch nos direcionou o olhar sobre o modo de buscar essas metodologias para práticas de construção de um ator, sendo que podemos acrescentar também a criação de bailarino, de educador, e ativista. “O uso de rituais ou de ritualização de práticas teatrais independe de estéticas específicas” (COPELIOVITCH, 2008, p.108), buscamos referências de rituais da religião afrodescendente e técnicas de danças contemporâneas e dança urbana para criar a performance e para dinâmicas corporais e textuais. Segundo Rolando Toro (apud COPELIOVITCH, 2008, p.116): “A dança é um movimento que surge das entranhas do ser humano [...]. É o movimento da vida, ritmo biológico, ritmo do coração, respiração, impulso de vinculação à espécie; é o movimento de intimidade.”

A dança é diferente no modo pelo qual se oferece à experiência; dançando, fazemos novas percepções, agenciamos sentidos e podemos dizer com o corpo, sem usar a voz. O cosmo dança.

Procurei expressar minha voz com as falas de Stella e com as palavras que lavei durante o ato de apresentar; a dança surge como centralizadora e geradora de sentidos para ações estéticas e políticas (VASCONCELOS, 2017) em busca de entendimento acerca do que podemos e entendemos como cuidado com si mesmo e com o próximo. A dança é uma forma de viver, a dança é capaz de dizer coisas indizíveis.

Dançar um poema é dançar cada som que sai de cada palavra e sua simbologia, signos que são traçados no corpo; a técnica faz você desafiar o que já se conhece para dançar palavras, construir diálogos entre braços, tronco, pernas; com curvas que seu pensamento reage ao som das palavras; observamos que nossa voz é única e tem sua própria característica. Eu danço para me tornar sujeita respeitada em um país onde o Estado é omissor, danço as violências que aqui tratamos, buscando entre a contração da coluna e deslocamento da bacia o movimento de abjetar o que me dói. Entre cada mudança de movimento, o ritmo da fala se movimenta junto, e constantemente mergulho nas entranhas das palavras para religar o indivíduo presente na apresentação em um campo de vibrações de mudança e de empatia; cada palavra carrega sua própria etimologia e por sua vez sua comunicação.

Cusicanqui (2018) nos convida a pensar nas palavras Taypi “espaço de confluência”, que vai corresponder ao espaço “do entre”, espaço “do meio”; assim buscamos este contato do habitar com a Prosa; esse espaço nos faz pensar as indagações e respostas que procuramos ao estabelecer relações dentro da instituição de cuidado mental através da arte. “Cusicanqui participa de uma importante mobilização micropolítica de resgate de memórias coletivas em confronto com a “cidadania colonizada” (VERGARA, 2022, p.495). Neste sentido, Cusicanqui nos mostra o colapso e a autodestruição criada pelo capitalismo global e seu resultado é o impacto nas florestas e na vida social.

Nesta investigação do cenário é que se cria a fenomenologia, entre o espaço e o lugar onde acontece a vivência poética da obra que aqui construímos, o espaço de percepção, a fenomenologia que vai descrever como potencializou nosso encontro e nossa busca teórica para orientar as ações corporais e ações da escrita. A fenomenologia da percepção (1945) de Maurice Merleau-Ponty nos orienta sobre as ações humanas e o sentido do mundo. Aqui observamos nosso objeto que está entre o corpo e o espaço, como ele nos responde entre os aspectos filosóficos e psicológicos e como vamos tecendo a partitura do corpo que entra em cena; percebemos como preencher o espaço com os significados que vão reverberando o campo sensorial, como ocupar este espaço.

Como cenógrafa e como bailarina, vivi as interações de espaço e corpo, sendo o sujeito desta afirmação, dancei, cantei e lavei dentro de um rio.

Lavei palavras dentro da obra de Hélio Oiticica com as significações que a obra dele nos provoca, lavei palavras dentro do lugar que representa muito sobre nossa história de escravidão, o Cais do Valongo, prova de uma colonização cruel e brutal. O grupo de pesquisa Ginga da UFF traz o desdobramento encontrado nas palavras e dinâmicas que recontam a forma de vivenciar a cultura popular como modos de interagir com o pensamento por busca de mudança, de criar possibilidades de trazer os saberes populares para dentro de um grupo de pesquisa. Em nossa pesquisa, valorizamos confrontar todo tipo de intolerância, não buscamos tolerância e sim respeito. A palavra tolerância tem múltiplos significados; entre outros o significado que Ana Paula Miranda (2009, p.127) nos indica: “a tolerância expressa a percepção de que o ‘outro’ está numa relação assimétrica. Tolerar é uma palavra que significa levar e suportar, mas também significa destruir e combater.”

Nossa prosa buscou por igualdade, por empatia e por descolonizar atitudes; nossa prosa tece palavras afetuosas, ecoando o Falatório de Stella do Patrocínio para salientar

que o corpo negro periférico sofre muito mais se estiver vulnerável por diagnóstico de transtorno mental. Lavamos para pedir mudança, abraçamos para ritualizar o amor e o respeito ao próximo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BENÇÃO das águas no Mucuriarte. Postado por Neilton Lima, 2020. Disponível em: <http://coraldaslavadeiras.com.br/site2/bencao-das-aguas-no-mucuriarte/>.

APPIA, Adolphe. A obra de arte viva. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.

ARONSON, Arnold. Essays of scenography. Ann Arbor (USA): The University of Michigan Press, 2005.

ARTAUD, Antonin. Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem Ltda., 1975.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugenio. A canoa de papel. Trad. Luis Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1994 [1993].

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, n. 19, jan.-abr., 2002.

BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1969.

BUTLER Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CAIS do Valongo. In: Wikipedia.org. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cais_do_Valongo, acessado em 23-03 2023.

CARNEIRO, Sueli. Emagrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARREIRA, André. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. Revista Lume. UDES; CNPq, n°4 dez 2013.

COHEN, Aby. A cenografia como performance: influências da quadrienal de Praga. Revista do Centro de Pesquisa e Formação. n° 6, jun. 2018.

COLEÇÕES Lavadeira de Almenara 10/04/2013. TV Assembleia. Minas Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Biw2x12VE>. Acesso em 06/05/2022.

COPELIOVITCH, Andrea. O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio. Conceição/Concept. Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 76-89, jul./dez. 2016.

COPELIOVITCH, Andrea. A construção do personagem através do ritual: uma proposta de treinamento para o ator. Revista Ouvirouver. N.4, 2008.

CÔRTEZ, Gustavo. Processos de criação em danças brasileiras: o folclore como inspiração. VI Congresso da Abrace, v. 11, n.1, 2010.

CÔRTEZ, Gustavo; ALVES, Petrônio. Dança do Brasil: nos passos do grupo Sarandeiros. (bilíngue). Trad. De Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

CULTURA MINEIRA. Lavadeiras de Almenara. 13/08/2009. TV Assembleia. Minas Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Biw2x12VEbg>. Acesso em: 06/05/2022.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. Revista Lume. Núcleo de pesquisa teatral, Unicamp, n °4, dez. 2013.

FAGUNDES, Igor et al. (org.). Entre Pares - Partilhas em dança e outros movimentos. Guaratinguetá, São Paulo: Editora Penalux, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável. Trad. de Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

GAGO, Veronica. Cuerpo Territorio. In: GAGO, Veronica. La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo. Madrid: Traficantes de Sueños. 2019. (Creative Commons.)

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas descoloniais. Rio de janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

IRWIN, Kathleen. The ambit of performativity. How site makes meaning site-specific performance. Helsinque: Universidade de Artes e Design de Helsinque, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/rosalind-krauss>.

KRISTEVA, Julia. *Approche e l'abjection*. In: KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. [Tradução de Allan Davy Santos Sena (allandavy@hotmail.com)]. (p. 07-27).

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Traducción Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 2006.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performáticas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2017.

LIGIERO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira*. Urdimento. Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

LORDE, Audre. *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MAIA, Helder. *Cenografia em campo expandido: Práticas artísticas e terminologias em debate*. VI Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, p. 95-112, 2021.

MARTINS, Leda. *Performance do Tempo Espiral*. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALÉ-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MIÑOSO, Yuderkis Espinosa. *De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad*. *Revista Solar*. V. 12, n.1, p.141-171, 2017.

MIRANDA, Ana Paula Mendes de; GOULART, Julie Barrozo. *Combate à intolerância ou defesa da liberdade religiosa: paradigmas em conflito na construção de uma política pública de enfrentamento ao crime de discriminação étnico-racial-religiosa*. Trabalho apresentado no 33º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, Minas Gerais, de 26 a 30 de outubro de 2009.

MIRANDA, Ana Paula Mendes de. *Entre o privado e o público: considerações sobre a incriminação da intolerância religiosa no Rio de Janeiro*. *Anuário Antropológico*, 2010.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. Disponível em: <https://museubispodorosario.com>.

PACHECO BORGES, Nilza Maria. *As imagens como diálogo na pesquisa: o canto das lavadeiras e o ritual de bênção das águas em Almenara — por entre memórias e renovo*. *Sacrilegens*, [S. l.], v.10, n.1, pp. 111-128, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2014/01/10> acessado em 05/05/2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy C. A e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PETZHOLD, Thaís Regina Vilanova. *Transeuntes, percurso infinito e flor: de um inventário dos fazeres à pesquisa em dança*. 2021. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PROJETO HELIO OITICICA. Disponível em: <https://projeto.ho.com.br/pt/centro-de-arte/>. Acessado em 00/08/2023.

PROSA. Disponível em: <https://www.significados.com.br/prosa>. Acessado em 05/08/2022.

RAMOS, Sara Martins. *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne*. Foz do Iguaçu, 2022.

RIBEIRO, Luis. Lama de barragem matou o rio Paraopeba, conclui estudo da SOS mata Atlântica. Estado de Minas. 28/09/2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/02/28/interna_gerais,1034405/lama-matou-o-rio-paraopeba-conclui-estudo-da-sos-mata-atlantica.shtml. Acesso em 05/08/2022.

RIBEIRO, Martha de Mello. Processos criativos em Laboratório: A produção de intimidade no território disruptivo do tecnovívio. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

RODRIGUES, Graziela E. F. O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: Reflexões que consideram o discurso das Bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de artes da UNICAMP, Campinas.

RODRIGUES, Graziela E. F. *Dos terreiros do Brasil à emanção de personagens através do método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI)*. 2014. Aberto de grupo de pesquisa: II seminário de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, UNICAMP, Campinas, 2014.

ROLLEMBERG, Doris. A cenografia além do espaço e do tempo. O teatro de dimensões adicionais. V. 4, n. 2, ago.-dez., 2012.

SERRONI, José Carlos. *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*. (edição bilíngue). São Paulo: Sesc, 2015.

SILVA, Matheus. Por um performer cruel: reverberações entre Artaud, Performance, Corpo-Sem-Órgãos e Devir-Animal. *Ephemera*. V. 3 N. 4, abr. 2020. (Dossiê Antonin Artaud e Reverberações II).

SPIVAK Gayatri. Quem Reivindica Alteridade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

STELLA do Patrocínio. Entrevista concedida a Carla Guagliardi e Nelly Guttmacher entre 1986-1987 (áudio 98'49'': 01 hora, 30 minutos e 49 segundos; dividido em quatro

partes: 17'06'' Mais de 12 anos; 29'56'' Peço, em acesso, falei demais; 22'48'' Só presto pra comer, beber e fumar; 29'39'' Me ensinaram a morder, chupar, roer, lambar e dar dentadas).

VASCONCELLOS, Luiz Rocha de; PIMENTE, Mariana Rodrigues. Coletivo 28 de Maio. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Vazantes — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. Fortaleza, v.1, n. 1, p.191-200, 2017.

VERGARA, Luiz Guilherme. Pragmatismo utópico: labor textil/coincidentia oppositorum. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 481-515, 2022.

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e ritual: a dança das labas no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.