UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Dissertação de mestrado

A COSTURA DOS ARQUÉTIPOS: PERFORMANCES FABULOSAS

CAROLINA VELASQUEZ
(CAROLINA SUAREZ COPA VELASQUEZ Y CASTRO)

Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Artes – UNESP

São Paulo
2021

CAROLINA SUAREZ COPA VELASQUEZ Y CASTRO

A COSTURA DOS ARQUÉTIPOS: PERFORMANCES FABULOSAS

Área de Conhecimento: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V434p Velasquez Y Castro, Carolina Suarez Copa,

Performances fabulosas : a costura dos arquétipos / Carolina Suarez Copa Velasquez Y Castro. - São Paulo, 2021.

387 f. : il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus Valente)

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Performance (Arte). 2. Narrativas pessoais. 3. Hereditariedade. 4. Aculturação. I. Silva, Agnaldo Valente Germano da (Agnus Valente). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.050155

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Carolina Suarez Copa Velasquez Y Castro

A costura dos arquétipos: Performances Fabulosas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de pesquisa Processos e Procedimentos artísticos, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Prof. Dr. José Paiani Spaniol (UNESP-SP)

Profa. Dra Livia Afonso de Aquino (FAAP-SP)

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo (UNESP-SP)

São Paulo, 15 de setembro de 2021

Dedicatória

Aos mediadores entre mundos que tanto, e generosamente, me ensinam
Carol Shanti (Casa Arauá e Xamanismo para mulheres), Inti Hauwa (Roman) (Xamanismo Andino), Fernanda Lumia Soto (ritualística e Xamanismo Andino),

Pela presença, parceria e força compartilhada
Bianca Zechinato (KA), Eri Alves (KA), Juliana Delgado, Verônica Gelesson, Danny Silva, Mariliz Mazzoni e todas integrantes do clã da Casa Arauá, Cadu Gonçalves, Ana Paula Peslo, Patrícia Araujo, Darwin Grein, Rafael Calixto, Areta Padma, a todos os artistas do Travessias Nômades realizado pela KA Gestão em Arte Cultura e Educação,

Dedico esta parte do caminho aos mestres falecidos sempre presentes de outras formas, de outras maneiras
Agnus Valente , Clemente Copa, Gregória Velasquez, Ramona Paredes Suarez, Eulogio paredes Suarez , Pirakuman Yawalapiti, Maida Paredes Suarez , Carlos Paredes Suarez , Sebastian Copa Velasquez e ao pai de Sebastian Copa Velasquez, Ilo Kugli.



Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

A todos os participadores, colegas e representantes de Instituições culturais que de alguma forma se entregaram e confiaram nesta proposição chamada Performances Fabulosas !!

Gabi Ventola, Lucelina Rosa, Maina Santana, Iara Rodrigues, Areta Padma Santos Feitosa, Rafael Y Castro, Equipe Manual da Familia da Casa das Caldeiras, Equipe de professores do colégio Play Pen e colégio Móbile, Alunos dos terceiros anos do Colégio Móbile, Vivi Cruz, Adriana Machado Ferla, Cris Muniz, Luana Minari, Rodrigo Silveira,Thais Guglielmi, Bianca Zechinato, Eri Alves, Dennys Silva, Leandro Perez, mulheres da Casa de abrigo Francisco Matarazzo, equipe do educativo do Instituto Inhotim de 2019, as supervisoras Lidiane Arantes, Daniela Rodrigues, Flora Barros, Carol Soto, Carol Shanti e o Xamanismo para mulheres, as mulheres do Circulo de Anauá, Priscila Lourençao, Mayra Gregoria dos Santos, Joel Borges, Instituto Tomie Ohtake, Claudio Rubinho, Renata Bittencourt, Instituto Inhotim, Casa das Caldeiras, Cadu Gonçalves, Ana Paula Lopes, Patricia Helena, Jerônimo Bittencourt, Sesc Carmo, Sesc São Carlos, Sesc Belenzinho, Sesc Ipiranga, Ana Luisa Sirota, equipe do Sesc Ipiranga que hoje cuida de um fabuloso em seu escritório, Marilia Rovaron, Tamara Castro, equipe de educadores do Cenpeq (2020), Lucelina Rosa, João Doescher, Anna Garbin, Cassio Quitério, Danilo Dalão Lopes, Larissa Spanó, Jane Eyre Piego, Natalia Pelizari, Mariana GF, Ruth dos Santos, Sandra Maria Frederici, Veronica Gelesson, Veronica Yujra, Sabrina Paixao, Rocio Quispe Yujra, Livia Aquino, Julia Milaré, Juan Carlos Velasquez, Sofia Saleme, Otávio Zani, Zebra 5 (Stella Ramos, Thelma Lobel, Auber Bettinelli, Chris Coutinho, Alberto Tembo), Maria Vitoria Velasquez Junqueira, Tumbao Y Castro, Jennifer Vieira Bastos, Rosana Abrunhosa, Luiz Costa, Roman, Geisa Ramos, Gabriela Neves, Fabu Dias, Eduardo Brandão, Carolina Laureto Hora, Thais Emilia Teixeira, Diana Vaz, Karina Dipaula, Matheusa Flora dos Santos, Roberto Santos, Renan Figueiredo, Victor Honda, Rafael Calixto, Vander Xchex, Vitão, professores e colegas da pós graduação Praticas artísticas contemporânea da FAAP, professores e alunos do programa Processos e procedimentos artísticos do Instituto de Artes da Unesp, Luciano Favaro, Coletivo Sí yo puedo!, mulheres do grupo parteiras bruxonas, alunas do curso de contação de histórias da FAMOSP, Galeria Carbono, Artur Lescher, Mariane Klettenhofer da loja/galeria Brinquedos e o mundo, Cristina Velasquez, Elma Suarez Copa Velasquez, Joice Teixeira, Sesc Santo André, Sesc Ipiranga, Elaine Gomes, Dionice das Neves, Filippa Jorge, Lilian Bado, Leandro Moraes,Willian Gomes, palhaço Limo, Rafael Limongelli, Neurilan Ribeiro, Salete dos Anjos, equipe de educadores da

exposição “Não há perguntas para todas as respostas” Sesc Jundiaí em 2018 , integrantes do Festival Delas, Galciani Neves, Isadora Reis, Andrea Tavares, Kaique Falabella, todos os participadores das sessões de performances da exposição “Um solo que os outros acompanham” no Museu de arte Brasileira em 2018, Sesc Paulista, Sesc Jundiaí, Sesc Dom Pedro II, Casa Arauá, Thiago Honório, meninos da Fundação Casa de São Carlos em 2017, Helena Salgado, Rodrigo Y Castro, alunos e colegas do Vocacional do CEU Brasilândia de 2017, Stela Barbieri e Ateliê Binah, integrantes do grupo Corpo Som (Auber Bettinelli, Francisco Lauridsen, Rodrigo Fabbro,Vin Tali), Marcelo Francs, Karina Saccomanno, Casa do Povo, aos professores da Associação Comunitária Monte Azul, famílias participadoras das sessões de Performances Fabulosas no Sesc Belenzinho em 2017, Regina Marques, equipe de brincantes do espaço do brincar do Sesc Pompéia, Diogo de Moraes e Luísa, mulheres do Ninho Coletivo, Valquiria Prates, Fabi Rodrigues, Bruna Katlyn Rosa, Luisa Langer, Maria Valadares, Cristiane Muniz, Luana Minari, crianças e jovens Yawalapiti no parque nacional Xingu 2015, André Sanches e Luisiana Carneiro, aos educadores da exposição Confluências – Photo Espanha no Sesc Vila Mariana em 2017, aos educadores da exposição Iluminados no Sesc Belenzinho em 2017, Caróu Oliveira, Acácia Castro, Nedilso Bombardelli, Felipe Lopes, Faculdade Belas Artes, Eduardo Schwartzberg, Joelson Oliveira, Gabi Robles,Luiz dos Santos, Leticia Karen, Karine Caetano, Marcio Harum, comunidade boliviana da Kantuta, Helena Camargo, crianças do projeto Social PertenSer - Construção de interculturalidade com crianças imigrantes, Marlucia Silva Vieira, Luis Gutierrez, Ale Jimenez Rincon, Jose David Mesa, educadores do educativo da exposição Marina Abramovic + Terra Comunal e muito mais pessoas que estiveram juntas nestes anos de proposição. Sintam-se recordadas nesta pesquisa.

“ (…) Isso me alegra pois agiu como uma descoberta como deve ser e não uma descriçãozinha factual de uma experiência coletiva: a expressão verbal e escrita da coisa importa mais que nunca. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras e a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa. Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é; é inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; principalmente quando se refere a experiências que têm que ver com o comportamento e a ação deste; esse pessoal todo ainda dava certo até o BICHO, mas agora, quando você chega a essa dilatação aguda e impressionante
de todos os começos (corpo, sensorial idade, etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha; essa relação de cada participador com a força da baba é algo grande demais, não pode ser descrito factualmente. (…) "

Cartas 1964 - 74 Hélio Oiticica e Lygia Clark, 1996, pp.226- 227



A costura dos arquétipos: Performances Fabulosas

Resumo

Esta pesquisa tem como proposta expor os desdobramentos obtidos com as performances coletivas resultantes da proposição artística Performances Fabulosas que ocorrem desde 2012 junto aos públicos e construir e conectar os contextos artístico, social, político e cultural dos quais ela nasce. Esta proposição artística se encontra dentro da definição de arte no campo ampliado, cujo objetivo é trazer aos participantes envolvidos ferramentas de autoanálise e reflexão e conscientização sobre os apagamentos ancestrais dos elementos de suas próprias narrativas ancestrais, que incluem as migrações internas e externas e os processos de transculturação resultantes. A pesquisa mapeia o conceito - metáfora *Fabuloso* criado pela autora, adjetivo que se transforma em substantivo ao envolver o participante em um estado de resgate de si mesmo ao vestir e dançar com obras criadas com base em idiomas simbólicos de povos originários, expondo os desdobramentos entre culturas, os processos de transculturação, aculturação e a formação dos sincretismos que povoam nosso imaginário coletivo e nossa paradoxal mestiçagem e ancestralidade. Reconhecimento de ritualísticas que se desenvolvem em processos migratórios e de diáspora, dentro do conceito de performance ritual e performance no campo ampliado são a base e objetivo desta pesquisa.

Palavras-chave: Migração; Performance; Ancestralidade; Fabuloso.

The sewing of archetypes: Fabulous Performances

Abstract

This research aims to analyze the developments obtained with the collective performances resulting from the artistic proposition Fabulous Performances that have occurred since 2012 with audiences and build and connect the artistic, social, political and cultural contexts from which it is born. This artistic proposition is within the definition of art in the expanded field, whose objective is to bring involved participants tools of self-analysis and reflection and awareness about the ancestral erasures of the elements of their own ancestral narratives, which include internal and external migrations and processes resulting transculturation. The research maps the concept - Fabulous metaphor created by the author, an adjective that becomes a noun by involving the participant in a state of self-rescue by dressing and dancing with works created based on symbolic languages of native peoples, exposing the developments between cultures, the processes of transculturation, acculturation and the formation of syncretisms that populate our collective imagination and our paradoxical miscegenation and ancestry. Recognition of rituals that develop in migratory and diaspora processes, within the concept of ritual performance and performance in the expanded field are the basis and objective of this research.

Keywords: Migration; Performance; Ancestrality; Fabulous.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Imagem de Finalização das Performances *Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 04.
Figura 2 – Pagos em território brasileiro. Litoral brasileiro, 2020. Fotografia Tumbao Velasquez Y Castro. Página 08.
Figura 3 – Pagos em território brasileiro. Litoral brasileiro, 2020. Fotografia Tumbao Velasquez Y Castro. Página 26.
Figura 4 – Instalação Meu corpo como um ebó. Residência artística na Casa das Caldeiras, 2012. Fotografia Carolina Velasquez. Página 30.
Figura 5 – Ayju (espírito em Quechua). Ilustração de Carolina Velasquez, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 35.
Figura 6 – Registro de Performances Fabulosas na Exposição É um solo que os outros acompanham. Viaduto do Chá, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 42.
Figura 7 – Registro de Performances Fabulosas. Praia de Peruíbe/SP, 2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 57.
Figura 8 – Imagem da obra *Dança dos Tapuias*, Séc. XVII. Artista Albert Eckhout. Página 55.
Figura 9 – Pintura da série *A guerra dos Kanaimés*, 2020. Artista Jaider Esbell. Página 59.
Figura 10 – Público na exposição VENTO em frente as obras da série *A guerra dos Kanaimés* (2020). Pavilhão do Ibirapuera, 2020. Artista Jaider Esbell. Página 59.
Figura 11 - Imagem de *Performances Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 61.

Figura 12 - Imagem de altar. Instalação em *Performances Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 65.
Figura 13 - Imagem do Fabuloso narrador em *Performances Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 67.
Figura 14 - Imagem do Fabulosos Narrador em *Performances Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 67.
Figura 15 - Imagem de *Performances Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 68.
Figura 16 - Imagem de *Performances Fabulosas* no Congresso Colonialismo e questões de gênero. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 70.
Figura 17 – Montagem fotográfica com imagens de Dobles antropomórficos de diversas culturas por Carolina Velasquez, 2021. Página 82.
Figura 18 – Fotografia de Máscara Kitenga. Do livro: "Crepúsculo Africano: Os Rituais e Cerimônias de Desaparecimento do Continente Africano", 1972. Fotografo desconhecido. Página 89.
Figura 19 - Os Kukeri. Bulgaria. Pinterest. Fotógrafo desconhecido. Página 90.
Figura 20 - Máscara de festividade no Japão. Pinterest. Fotografia de Charles Fréger. Página 91.
Figura 21 – Egunguns. Benin na África Ocidental, sem ano. Pinterest. Fotografia de Leonce Raphael Agbodjélou. Página 92.
Figura 22 - Máscara de la danza del Jach'a Tata Danzante. MUSEF - Museo Nacional de Etnografia y Folklore. 2020. Página 93.

Figura 23 - Dança Sagrada Tibetana. Máscara utilizada no Budismo tibetano, ano desconhecido. Fotografia de Ellen Pearlman. Página 94.
Figura 24 - Máscara de Elefante do povo Bamileque presente na região de Camarões, na África Central, sem ano. Fotógrafo desconhecido. Página 95.
Figura 25 – Los diablos Aya Huma. Jornal El Diario, 2017. Página 96.
Figura 26 – Praiás e a Dança do Toré. Nordeste brasileiro, 2014. Fotografia de Renato Soares. Página 99.
Figura 27 – Os Xapiris. Frame do documentário etnográfico experimental Xapiri, produzido em 2012, onde 37 Pajes Ianomamis se encontraram com as entidades elementais etéreas chamadas *xapiripe* durante um encontro realizado em 2011 na aldeia de Watoriki em Roraima. Produzido e dirigido por Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert. Página 100.
Figura 28 - Máscara de la danza del Jach'a Tata Danzante. Frames do filme “La Nacion Clandestina” de Jorge Sanjines, 1989. Bolívia. Página 101.
Figura 29 - Máscara da dança Diablada. Feita entre 1930 e 1940. Coleção do Museu da cidade de Oruro na Bolivia. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 103.
Figura 30 - Máscaras da dança Diablada. Feitas em 2019. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 104.
Figura 31 - Máscaras da dança Diablada. Feitas em 2019. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 105.
Figura 32 - Máscaras da dança Diablada. Feitas em 2019. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Renzo Bassani. Página 105.
Figura 33 - El Tio de La Mina. Iglesia de La virgen de Sucavón. Oruro/Bolívia. 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 107.

Figura 34 - El Tio de La Mina. Iglesia de La virgen de Sucavón. Oruro/Bolívia. 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 107.
Figura 35 - Entrada da Mina em funcionamento localizada embaixo da Iglesia de La virgen de Sucavón. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 108.
Figura 36 – Ritual para El Tio de La Mina. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 109.
Figura 37 – Ritual para El Tio de La Mina. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 109.
Figura 38 – Ritual para El Tio de La Mina. Oruro/Bolívia, 2020. Fotografia de Jose David Mesa. Página 113.
Figura 39 – Monumento na cidade de Oruro, Oruro, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 115.
Figura 40 - Ritual La K'oa para Deusa Andina Pachamama. Bolivia, 2016.Fotógrafo desconhecido. Página 117.
Figura 41 - Ritual La K'oa para Deusa Andina Pachamama. Bolivia, 2017. Fotógrafo Pablo Mendez – Quirós. Página 122.
Figura 42 – Los Suris. Carnaval de Oruro/ Bolivia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 126.
Figura 43 - Waca Waca. Carnaval de Oruro/ Bolivia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 127.
Figura 44 - Los Tobas. Carnaval de Oruro/ Bolivia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 128.
Figura 45 - Dançarina. Carnaval de Oruro/ Bolivia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 128.
Figura 46 – Los Suris. Oruro/ Bolivia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 125.
Figura 47 – Los Diablos se preparam para entrar na Igreja da Virgem de Sucavón. Oruro/ Bolivia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 126.
Figura 48 – Anata Andina. Oruro/ Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 131.
Figura 49 – Anata Andina. Oruro/ Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 132.

Figura 50 – Anata Andina – Quinua nas vestimentas. Oruro/ Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 132.
Figura 51 - Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Festival de Piranapiacaba, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 134.
Figura 52 – DEUSA BAUBO. Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. .Casa Arauá/ SP, 2015. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 134.
Figura 53 – Fabulosos, Feltro, fibra sintética e linha. Dimensões variadas. Coleção da artista. São Paulo, 2017. Foto de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 139.
Figura 53 – Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá/ SP, 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 140.
Figura 54 - O Chakal. Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá/ SP, 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 141.
Figura 55 - Imagem de *Fabulosos* vestidos pelos educadores do espaço de brincar. Sesc Pompeia, 2017. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 146.
Figura 56 - Imagem de *Fabulosos* vestidos por participadores em momento de proposição. Sesc Dom Pedro II, 2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 147.
Figura 57 – Egun. Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá / SP , 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 149
Figura 58 - Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá, 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 150.
Figura 59 - Tata Danzanti. Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá/ SP 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 151.
Figura 60 – Capa. Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá/ SP 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 152.

Figura 61 - Educadores do Programa Manual em Família em uma sessão de *Performances Fabulosas*,Casa das Caldeiras, 2017. Fotografia de Leandro Moraes. Página 154.
Figura 62 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 163.
Figura 61 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 166.
Figura 62 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 169.
Figura 63 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 170.
Figura 64 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 171.
Figura 65 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 175.
Figura 66 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 178.
Figura 67 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 178.

Figura 68 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 179.
Figura 69 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 180.
Figura 70 - Proposição para educativo do Instituto Inhotim e Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim. MG/Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes. Página 180.
Figura 71 - Registro de uma ativação de *Performances Fabulosas*. MAB – Museu de Arte Brasileira, 2018. “É um solo que os outros acompanham. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 181.
Figura 72 - Registro de uma ativação de *Performances Fabulosas*. MAB – Museu de Arte Brasileira, 2018. “É um solo que os outros acompanham. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 184.
Figura 73 - Registro de uma ativação de *Performances Fabulosas*. MAB – Museu de Arte Brasileira, 2018. “É um solo que os outros acompanham. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 186.
Figura 74 – Educadores do Programa Manual em Família em uma sessão de *Performances Fabulosas*, 2017. Fotografia de Leandro Moraes. Página 189.
Figura 75 – Educadores do Programa Manual em Família em uma sessão de *Performances Fabulosas*, 2017. Fotografia de Leandro Moraes. Página 190.
Figura 76 – Educadores do Programa Manual em Família em uma sessão de *Performances Fabulosas*, 2017. Fotografia de Leandro Moraes. Página 190.

Figura 78 - Fabuloso intervindo no espaço coletivo da unidade do Sesc Ipiranga. São Paulo, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez . Página 194.
Figura 79 – Fabuloso no escritório geral da unidade Sesc Ipiranga. São Paulo, 2019.Fotografia de Ana Luisa Sirota. Página 195.
Figura 80 – Durante residência artística na Casa das Caldeiras. Roda de costura para mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo, 2014. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 198.
Figura 81 – Durante residência artística na Casa das Caldeiras. Roda de costura para mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo, 2014. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 199.
Figura 82 – Durante residência artística na Casa das Caldeiras. Roda de costura para mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo, 2014. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 201.
Figura 83 – Durante residência artística na Casa das Caldeiras. Roda de costura para mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo, 2014. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 202.
Figura 84 – Durante residência artística na Casa das Caldeiras em 2014, roda de costura para mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 204.
Figura 85 – Durante residência artística na Casa das Caldeiras em 2014, roda de costura para mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 205.
Figura 86 – Jovens sentados em quadra de espaço da Fundação Casa. Fotografo Desconhecido. Página 206.
Figura 87 - Registro de performance La Xamana, realizada na Casa do povo dentro da programação da residência do coletivo Sí, yo puedo! e as Parteiras Bruxonas. 26/09/2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 219.

Figura 88 - Registro de performance La Xamana, realizada na Casa do povo dentro da programação da residência do coletivo Sí, yo puedo! e as Parteiras Bruxonas. 26/09/2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 222.
Figura 89 - Registro de performance La Xamana, realizada na Casa do povo dentro da programação da residência do coletivo Sí, yo puedo! e as Parteiras Bruxonas. 26/09/2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 223.
Figura 90 - Registro de performance La Xamana, realizada na Casa do povo dentro da programação da residência do coletivo Sí, yo puedo! e as Parteiras Bruxonas. 26/09/2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 227.
Figura 91 - Registro de performance La Xamana, realizada na Casa do povo dentro da programação da residência do coletivo Sí, yo puedo! e as Parteiras Bruxonas. 26/09/2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 228.
Figura 92 - Jovens e crianças filhos de bolivianos vestidos de *Fabulosos*. Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 231.
Figura 93 - Jovens e crianças filhos de bolivianos vestidos de *Fabulosos.* Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 231.
Figura 94 - Adolescente filha de bolivianos construindo seu pago no altar. Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotos de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 233.
Figura 95 - Exercícios de sensibilização com máscaras. Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotos de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 234.

Figura 96 - Jovens e crianças filhos de bolivianos vestidos de *Fabulosos*. Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotos de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 235.
Figura 97 - Adultos bolivianos vestindo suas crianças com as vestimentas. Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotos de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 236.
Figura 98 - Durante a proposição artística, a presença do xamã andino Inti Román, da etnia Quechua. Proposição artística Rituais Andinos com filhos de bolivianos do Programa A cultura brasileira e a criança imigrante. Sesc Belenzinho, 2018. Fotos de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 237.
Figura 99 – Pintura em nanquin *O danzante* de Carolina Velasquez, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 242.
Figura 100 – Montagem com fotos registro de uma das aulas de performance. Sesc Guarulhos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 248.
Figura 101 - Montagem com fotos registro de uma das aulas de performance. Sesc Guarulhos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 249.
Figura 102 - Montagem com fotos registro de Performances Fabulosas com os alunos das aulas de performance e os públicos presentes. Sesc Guarulhos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 250.
Figura 103 - Montagem com fotos registro de Performances fabulosas com os alunos das aulas de performance. Sesc Guarulhos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 251.

Figura 104 - Montagem com fotos registro de Performances Fabulosas com os alunos das aulas de performance e os públicos presentes. Sesc Guarulhos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 252.
Figura 105 - Montagem com fotos registro de Performances Fabulosas com os alunos das aulas de performance e os públicos presentes. Sesc Guarulhos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 254.
Figura 106 – Montagem com fotos registro de formação de educadores. Instituto Inhotim, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 255.
Figura 107 - Montagem com fotos registro de formação de educadores. Instituto Inhotim, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 257.
Figura 108 - Montagem com fotos registro de formação de educadores. Instituto Inhotim, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 259.
Figura 109 - Montagem com fotos registro de proposiçao feita por educadores aos públicos. Instituto Inhotim, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 260.
Figura 110 – Fotografia de Performances Fabulosas - La K'oa - durante a Pandemia. Sesc Vila Mariana, janeiro de 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 263.
Figura 111 – Montagem de imagens sobre o Performances Fabulosas - La K'oa - durante a Pandemia. Sesc Vila Mariana, janeiro de 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 264.
Figura 112 - Montagem de imagens sobre o Performances Fabulosas - La K'oa - durante a Pandemia. Sesc Vila Mariana, janeiro de 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 265.

Figura 113 - Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Sesc Pompeia, 2018. Fotografia de Carolina Velasquez Y Castro. Página 268.
Figura 114 - Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Sesc Pompeia, 2018. Fotografia de Carolina Velasquez Y Castro. Página 270.
Figura 115 - Imagem de *Fabulosos* e os públicos. Sesc Belenzinho, 2017. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 271.
Figura 116 - Exercício de reperformance por meio da performance Suspensão e aterramento para educadores da exposição Terra Comunal de Marina Abramovic. Sesc Pompeia, 2015. Fotografia de Ieda Mercês. Página 273.
Figura 117 - Exercício de reperformance por meio da performance Suspensão e aterramento para educadores da exposição Terra Comunal de Marina Abramovic. Sesc Pompeia, 2015. Fotografia de Ieda Mercês. Página 274.
Figura 118 - Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Centro Cultural Banco do Brasil, 2018. Fotografia de Luiz Costa. Página 276.
Figura 119 - Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Centro cultural banco do Brasil, 2018. Fotografia de Luiz Costa. Página 278.
Figura 120 – Registro de performance La Xamana, realizada na Casa do povo dentro da programação da residência do coletivo Sí, yo puedo! e as Parteiras Bruxonas. 26/09/2018. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 278
Figura 121 - Tata Danzanti. Imagem de *Fabulosos* criados pela autora. Casa Arauá/ SP 2021. Fotografia de Areta Padma. Página 281.

Figura 122 – Músicos integrantes do Performances Fabulosas. Sesc Vila Mariana, 2019. Fotografia de Luiz Costa. Página 284.
Figura 123 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 288.
Figura 124 - Registro de Performance, Plaza Murillo. La Paz/Bolivia, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 307. Página 304
Figura 125 - Registro de Performance, Plaza Murillo. La Paz/Bolivia, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 305.
Figura 126 - Registro de Performance, Plaza Murillo. La Paz/Bolivia, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 306.
Figura 127 – Frame do Vídeo *Apagamentos Ancestrais* sobre Performance no Sítio Arqueológico Tiwanaku. La Paz/Bolivia, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 312.
Figura 128 - Frame do Video *Apagamentos Ancestrais* sobre Performance no Sítio Arqueológico Tiwanaku. La Paz/Bolivia, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 317.
Figura 129 - Sacerdote na Tarqueada. Oruro/ Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 318.
Figura 130 - La Tarqueada. Oruro/ Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 319.
Figura 131 - La Tarqueada. Oruro/ Bolívia, 2020. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 322.
Figura 132 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 323.
Figura 133 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 324.
Figura 134 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 325.

Figura 135 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 327.
Figura 136 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 330.
Figura 137 - Registro de Ação artística com comunidade boliviana residente em São Paulo. Cidade de Santos, 2016. Registro de Luciano Favaro. Página 331.
Figura 138 - Registro de Ação artística com comunidade boliviana residente em São Paulo. Cidade de Santos, 2016. Registro de Luciano Favaro. Página 335.
Figura 139 - A entrega das cinzas. Ritual realizado na Montanha Chacaltaya, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 340.
Figura 140 - A entrega das cinzas. Ritual realizado na Montanha Chacaltaya, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 341.
Figura 141 - A entrega das cinzas. Ritual realizado na Montanha Chacaltaya, 2019. Fotografia de Tumbao Velasquez Y Castro. Página 342.
Figura 142 - Imagens-frame de um vídeo realizado durante uma performance vivência em uma aula do professor Agnus Valente no Instituto de Artes da UNESP. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 343.

Figura 143 - Pagos em território brasileiro. Peruibe/SP, 2020. Fotografia Carolina Velasquez. Página 349.
Figura 144 – Registros de interação dos alunos durante a proposição Performances Fabulosas. Escola Play Pen, 2019. Fotografia de Vivi Cruz. Página 374.
Figura 145 - Registros de interação dos alunos durante a proposição Performances Fabulosas. Escola Play Pen, 2019. Fotografia de Vivi Cruz. Página 375.

Figura 146 – Registro de participante da oficina de construção de mascaras fabulosas. Sesc Santos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 380.
Figura 147 – Registro de participante da oficina de construção de mascaras fabulosas. Sesc Santos, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 380.
Figura 148 – Registro de interação do público com performance. Sesc 24 de maio, 2019. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 382.
Figura 149 – Resultado de oficina de costura e escultura com jovens. Fundação Casa de São Carlos, 2018. Fotografia de Carolina Velasquez. Página 384.
Figura 150 – Ação com jovens no Instituto Inhotim, 2019. Fotografia de Willian Gomes.Página 385.



SUMÁRIO

Resumo 09 Introdução 27
Capitulo 1 De que partes é feito um
Fabuloso? 56 Experiências coletivas 60
Sobre as performances Fabulosas 70
El Doble : O duplo antropomórfico 83
El Doble em algumas sociedades 88
Celebrações coletivas e sua função na
Reorganização social 117 Fabulosos 133
Aterramento e Exercícios de imaginação
153 Tipos de proposições aos públicos
180 Sobre fazer nada 206 Experiências
Coletivas 211 Relato La Xamana 221
Relato sobre as Performances Fabulosas:
Rituais Andinos 229 Capítulo 2
Corpo Espírito 238 Capítulo 3 A utilização
Do corpo, da performance ritual e das
Viagens de pesquisa de campo 289
Pesquisa de campo e Rituais 300
Agnus Valente e as sementes 343
Considerações Finais 346 Referências
Bibliográficas 359 Relatos e depoimentos 365

Introdução

Esta pesquisa tem como proposta expor os desdobramentos obtidos com as execuções da proposição artística Performances Fabulosas desde 2012 junto aos públicos[1] e construir e conectar os contextos artístico, social, político e cultural dos quais ela nasce.

Esta ação de proposição artística se encontra dentro da definição de arte no campo ampliado[2], cujo objetivo é trazer aos participantes envolvidos ferramentas de auto análise, por meio de proposições coletivas e, como consequência, a reflexão e conscientização sobre os possíveis apagamentos ancestrais dos elementos macro e micro de suas narrativas familiares, dentre eles valores culturais e sociais que possam se sobrepor ou justapor aos modelos sociais, e valores políticos e culturais instaurados como vigentes na sociedade atual, cujo modelo é resultante dos processos colonizatórios, guerras, governos ditatoriais, processos diaspóricos pelos quais passaram os países que compõem o Sul geográfico hoje.

> Não devemos nos esquecer dos indivíduos híbridos, quer os que já nasceram nesta situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido, por exemplo, convertidos ou capturados (BURKE, 2003, p. 36).

Os apagamentos e a construção de uma identidade cultural híbrida, com a hegemonia de uma estrutura social com padrões e valores políticos e culturais baseados nas culturas das sociedades dominantes, causam lacunas na construção de valores da identidade brasileira e da América Latina, por conta da exclusão das ancestralidades de matriz africana, ameríndia,

---

[1]Cayo Honorato, Doutor em Educação, professor adjunto na Universidade de Brasília (UnB), se refere “aos públicos” no plural aludindo à pluralidade cultural, social, econômica e política destas comunidades que frequentam as instituições Culturais.

[2] A arte deve se expressar em todas as áreas da vida humana, sendo o trabalho de arte um meio afim de conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criativo em potencial e com capacidade para moldar a comunidade em que vive (ROSENTHAL, 2002).

oriental e mesmo os valores dos povos originários dos povos ibéricos. Estamos contextualizando um tema que possui como base o colonialismo, mas também as consequências da modernidade e, por isso, os públicos alvos da proposição artística são pessoas que negam, desconhecem ou foram impelidas a fazer escolhas pela sobrevivência neste binômio colonialismo/modernidade, “contexto que muitas vezes nega os valores, sabedorias e epistemes de narrativas dos povos originários” (QUIJANO, 2005, p.117).

A pesquisa *A costura dos arquétipos: Performances Fabulosas* tem sua origem na poética da artista propositora, que inicia o processo de resgate da ancestralidade dos públicos por meio de sua própria história ancestral: filha de bolivianos, integrante da primeira geração nascida no Brasil, foi impossibilitada de conhecer e construir sua cultura ancestral indígena boliviana, por conta de ter nascido em uma situação de auto exílio de seu pai na década de 60. A necessidade de adaptação à sociedade onde me encontrava, a brasileira, fez com que quando criança sentisse a falta de elementos para a construção de uma identidade pessoal e não me reconhecesse nem na cultura da nação brasileira que me era imposta, nem na boliviana. A partir disso, "Proponho pensar a identidade não como fechada em um mapa, senão como um tecido de partilhas, que também é um tecido feminino e é um exercício de se tornar a si mesmo" (CUSICANQUI, 2005, p.126).

Estruturas de metodologia da Proposição Artística

A falta de uma ritualística familiar ancestral, de esclarecimentos sobre a história de meus avós, da construção coletiva de costumes, fez com que isso fosse resgatado através da materialização da memória ancestral em arte, com a paleta de cores fortes, a construção de esculturas têxteis de formas antropomorfas, com a escrita como processo artístico, com pesquisas de campo (viagens para Bolívia, pelo Brasil, visitas aos carnavais e seus rituais que antecedem as celebrações); mais tarde, essas

estruturas foram reunidas, organizadas e enfim reconhecidas como memórias culturais, sociais, históricas que reconstruíram o lugar de ausência do que não havia sido vivenciado em mim em identidade cultural e nem aos públicos dessa proposição, públicos esses compostos por, principalmente educadores, artistas, professores, famílias que no decorrer do processo de proposição apresentaram o fato do esquecimento e consequentemente da desvalorização de parte de suas origens e ancestralidade.



Formou-se assim um conjunto de características da metodologia desta proposição: a reorganização das informações resgatadas pela memória por meio do desenho, escultura e da escrita de contos arquetípicos, que tratam cada ancestral através de uma relação com os elementos da cosmovisão andina: montanhas, sol, lua, vento, animais de poder desta cosmovisão, e a utilização do corpo da artista como um tipo de inteligência que detecta rastros de ancestralidade por meio de pequenas performances/danças/movimentos realizadas diante das chamadas *paisagens ancestrais*[3] em terras bolivianas e brasileiras, por onde passaram os seus familiares, configurando "(...) formas de conhecimento que não são registradas ou certificadas e que emanam da memória e da história e podem se converter em modos de sabedoria e não em conhecimento ou expertise (...)" (CUSICANQUI, 2015, Conferência). A partir do conceito da formatividade, oriundo do campo da estética do italiano Luigi Pareyson, temos outra parte importante da metodologia da proposição, pois quando compartilho junto aos públicos seu processo de resgate da memória por meio dos objetos, músicas, esculturas, máscaras, vestimentas e danças, também apresento um caminho no qual o participador possa refletir sobre os tipos de esquecimentos que teve, sobre as narrativas e a ausência de determinados protagonistas, para assim organizar suas próprias memórias e histórias. O caminho que se abre aqui é a desconstrução da hegemonia do raciocínio sobre o mundo e a valorização do sentir, da intuição, dos sonhos, dos desejos, valores estes tão presentes nas cosmovisões de diversas etnias.

> Um estilo único e irrepetível não é outra coisa senão toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, se fez, ela mesma, o seu modo de formar, que pode ser somente seu. A personalidade em sua totalidade, assumindo uma direção formativa, tornou-se uma carga de energia formante, imprimindo-se um rumo formativo, se torna atividade

[3] *Paisagens ancestrais* é uma nomenclatura criada no contexto desta pesquisa, pela autora. Refere-se a paisagens que são testemunhas da passagem do tempo e da humanidade, como a lagoa Ipavu no Território indígena Xinguano no Brasil, que margeia a morada da etnia Ywalapiti e que é protagonista da mitologia da cosmovisão deste povo.

> artisticamente operativa; fazendo-se vontade de arte, torna-se exercício e realidade de arte (PAREYSON, 1993, p. 32).

As viagens de campo realizadas por mim no decorrer dessa pesquisa foram: Montanha Chacaltaya , ritual Del Tio nas minas de Oruro – Bolívia ; ritual Kuarup aos mortos na aldeia Yawalapiti no Xingu; Carnaval de Oruro; Carnaval paulistano brasileiro, terreiro de candomblé Kyloatala; ritual La K'oa para Pachamama – La Paz; Sitio Arqueológico Tiawanaku, rituais xamânicos entre mulheres, iniciação xamânica em ritualística hindu e andina. Todas essas trajetórias são veículos de resgate dos apagamentos ou caminhos de esquecimento, oportunidades de recolher histórias e obter um olhar sobre o país Bolívia (até esse momento da pesquisa a Bolívia, mas no futuro países do continente africano) e, como consequência, reconhecer os aspectos da cultura brasileira na própria autora: rituais, celebrações coletivas, conversas com antropólogos (na Bolívia muitos deles têm origem indígena e formação vasta na cultura dos povos originários daquelas áreas, sendo considerados xamãs ou guardiões da cosmovisão, o que podemos incluir nesta rede de conhecimentos como costumes e ritualística desses povos), guias, xamãs andinos, políticos.

Segundo Ikeda (2020), o ato de vivenciar celebrações coletivas nos ensina a identidade de um povo. No meu caso, os pais vieram da Bolívia ao Brasil, mas em minha criação me encontrava em um paradoxo, se absorvesse demais minha cultura ancestral ficaria isolada da comunidade brasileira, e se aprofundasse e vivenciasse demais a cultura brasileira, terminaria por me distanciar da minha cultura ancestral. Por isso é que a ritualística da cultura de origem do imigrante o acompanha nas novas terras mas sofre transformações relacionadas a nova sociedade e seus costumes. Qual a importância dada as celebrações, pela família considerada imigrante e/ou estrangeira àquela terra a partir de relações de poder instauradas pelo binômio colonialismo/modernidade. O meu maior trabalho é viver entre estas forças e conseguir conviver com essa pluralidade que está dentro de mim e no restante da humanidade.

Maia (2020), em seu artigo sobre a 11ª Bienal de Berlim em 2020 intitulado *Questionando o eurocentrismo pela perspectiva do Sul*, traz o contraponto das proposições de Aníbal Quijano sobre as escolhas que um cidadão híbrido é colocado a fazer frente ao contexto social em que é inserido:

> O binômio Modernidade/Colonialidade é inseparável, isto é, a modernidade produz a colonialidade. Violência epistemológica, racismo científico e pensamento patriarcal são intrínsecos à Modernidade/Colonialidade. O exercício decolonial é o próprio questionamento da normatividade da modernidade (MAIA, 2020, p. 03).

A esse respeito, um depoimento pessoal interessante e simples da autora: *"Tinha doze anos e estava na aula de história sendo a única garota morena em meio a uma classe de alunos brancos com uma professora branca, esta dizia que a humanidade estava composta de pessoas brancas, negras e amarelas e que os vermelhos não existiam mais ou estavam perto de não existir; como sempre fui tomada de um furor ancestral, levantei a mão dizendo que existo, e que vermelhos assim são chamados meus pai e meus ancestrais, senti todos me olhando como uma espécime rara e deslocada, foi uma sensação péssima de não pertencimento a lugar algum. Assim me lembro dentro de uma interpretação heroica onde na verdade devo ter chorado um tanto externamente e internamente sobre a carteira de sala de aula".*

"Stuart Hall, nascido na Jamaica, de ascendência mista, viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra e descreve a si mesmo como sendo 'culturalmente um vira-latas, mais perfeito híbrido cultural'" (BURKE, 2003, p. 14). Hall é um dos teóricos referência nesta pesquisa:

> Ressalta-se que a noção de diáspora figura como central na reflexão de Hall, [sendo] utilizada para mostrar como as identidades culturais se articulam na contemporaneidade. Mas não só seu pensamento traz essa marca, sua própria vivência, seu itinerário, suas posições políticas e intelectuais narram esse encontro entre conjunturas históricas e pessoais (ESCOSTEGUY, 2003, p. 65).

Arte como mediadora cultural

Durante 20 anos desempenhei a função de mediadora cultural em diversas instituições da cidade de São Paulo e obtive repertório sobre a diversidade cultural, social e política dos públicos atendidos; foi natural a escolha de deslocar os mesmos processos de minha poética como artista para o ato de propor aos públicos, tanto pelas bases de definição de arte como possibilidade de reorganização social por meio do desenvolvimento da criatividade como base da sociedade, uma nova episteme que se justaponha ou se contraponha ao capital, quanto pelos resultados de observação dos públicos, que sempre questionaram o fato de não estarem incluídos nas narrativas de algumas curadorias, obras, ou mesmo no mercado de arte, e de não terem acesso aos conceitos inerentes à arte contemporânea vigente. Isso traz uma consequência na atuação do artista, uma possibilidade caso ele deseje, de ser um mediador cultural em relação aos elementos envolvidos na trama não somente das exposições e dos públicos, mas também da curadoria, das instituições, nas poéticas de todos os envolvidos incluindo os aspectos sociais, culturais e políticos.



As perguntas que estruturam as conversas com participadores e formam as hipóteses que movimentam a pesquisa e estruturação da proposição são:

- Quais os corpos, máscaras, personas e gestualidades adotados por você para sobreviver neste meio social, cultural e econômico?

- Sobre o desconhecimento sobre partes de suas origens, seu corpo, suas formas e gestos, sua cor e por fim, memória ancestral. Te incomoda existir com informações incompletas?

- Você utilizaria quais métodos para mapear sua história caso o quisesse?

- Aceitaria, conscientemente, inserir sua história, seu corpo e memória nos modelos de culturas dominantes mesmo que, muitas vezes, não se encaixe de forma alguma?

- De que formas, sua espiritualidade e sua ritualística te acompanham nessas narrativas familiares de perfil diaspórico e migratório ?

Formatos de encontro

Existem muitos formatos de encontro da proposição *Performances Fabulosas* com os públicos: performances em exposições, oficinas de arte, cursos, formação de profissionais de gestão, educação, conversas com pessoas em risco, rodas de costura, nos quais ocorre a oportunidade de sensibilização através da conversa sobre a partilha de se assumir os esquecimentos em suas histórias, por meio da história de vida da artista proponente, em que os presentes são incentivados a reviver sensações e memórias que costumam ter em relação aos apagamentos.

Apresento o relato de uma participante desses encontros:

"A artista começou sua apresentação trazendo pontos interessantes de sua vida e pesquisa, ao mesmo passo que deixava o público à vontade para participar, interagir e se colocar também. No ritmo de sua apresentação, as demais seguiram, gerando uma sensação de respiro que tomou o espaço e deu o tom para que pudéssemos, pouco a pouco, em coletivo, reconhecer novamente quem somos e de onde viemos. (...) A artista e educadora trouxe ainda ao público um possível significado para a palavra performar: algo como uma 'ação semelhante à brincadeira' ou ainda 'estar em estado de suspensão'. Nesse contexto, Carolina já começava a introduzir a atmosfera da segunda parte da atividade: uma grande performance coletiva em que os corpos seriam livres para existirem, coexistirem e serem o que sentissem que deveriam ser. Seguindo as orientações da artista, esse 'existir com o todo' se guiou por memórias individuais e coletivas que vieram à tona no decorrer da atividade. Entre as propostas trazidas por ela, figuravam a ideia de deixar a memória vir pelo corpo, assim como buscar estados de suspensão e aterramento, deixando-se existir individualmente e, ao mesmo tempo, retornar à terra que existe em nós"[4].

[4] Relato sobre Ação realizada no dia 29 de novembro de 2019, em São Paulo (SP), como parte do Programa CCBB Educativo - Arte & Educação. Com periodicidade mensal, Múltiplo Ancestral é uma plataforma de trocas entre o público, as mestras e mestres ligados a diferentes saberes e práticas culturais, articulando a memória e o patrimônio. Alia a tradição oral, o afeto e olhares sobre o material e imaterial, fortalecendo a relação do sujeito com a diversidade. Sobre a autora do relato: Gabrielle

O Fabuloso

O *Performances Fabulosas* é composto de performers e público participador, e durante o processo, os performers propositores e os públicos participadores recebem uma única nomenclatura: Fabulosos; a palavra *Fabuloso* é utilizada aqui pela artista proponente como uma síntese que representa seres pertencentes às cosmovisões de povos originários de diversas partes do mundo, fisicamente concretizados por meio de características de partes de idiomas simbólicos destes povos, uma grande mistura oriunda da memória coletiva.

> Esta memória coletiva tem assim uma importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas sobretudo no campo simbólico (KESSEK, 2014).

Neste contexto, o adjetivo Fabuloso se transforma em conceito ao sintetizar, por meio da pesquisa e produção artística de máscaras e vestimentas, pesquisa e execução de músicas, proposição de movimentos corpóreos, exercícios coletivos de imaginação e respiração, todos estes itens baseados nas cosmovisões de culturas milenares. A proposição se resume ao ato

---

Martins é arte-educadora e graduanda em Pedagogia Bilíngue pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos. Pesquisa temas relacionados à diversidade e inclusão, relações étnico-raciais, acessibilidade cultural e mulherismos. É pesquisadora de culturas da infância e expressões da cultura popular afro-brasileira e indígena como a capoeira, o coco de roda e o jongo.

da criação de uma situação ritual e coletiva, como uma festa com base nas celebrações coletivas existentes nas comunidades com características de cosmovisões de povos originários.

As celebrações coletivas com base nos povos originários têm alguns pontos em comum como temáticas relacionadas a eventos ligados à subsistência e ao cotidiano, como agradecer a colheita, iniciação feminina e masculina, casamento, nascimento, morte e se utilizam de objetos como máscaras, vestimentas, entre outros tipos de matéria que compõem a celebração/ritual[5]/ação coletiva realizadas. Seriam exemplos de materiais utilizados: velas, ervas, fumaças coloridas, tecidos, composições musicais, comida.

Atualmente, com base no estudo sobre os objetos utilizados em determinados rituais de culturas indígenas Xinguanas, Andinas e da sociedade do continente africano sob o aspecto da ritualística dos Vuduns do Benin, a proposição artística *Performances Fabulosas* performa rituais e estes são executados pelo *fabuloso narrador*, representado pela artista propositora.

O intuito não é descolonizar, mas sim resgatar e vigenciar campos de transcendência pela ação de, ao propor uma estrutura ritualística de outro país, que essa ritualística ou vestígios dela acompanhem os indivíduos que migraram fisicamente para terras estrangeiras; que a espiritualidade que também os acompanha seja reconhecida e também os valores que ela traz; esse idioma simbólico, esses costumes, possam ser valorizados e não negados por conta dos indivíduos estarem entre duas culturas.

[5] A palavra ritual é aqui colocada com base na informação dada pela curadora Beatriz Lemos em sua fala na Aula aberta Cosmovisões, em 13 de janeiro de 2018, com André Angatu no 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil (Sesc Pompeia, São Paulo). (...). Ritual, segundo Silvia Cusicanqui – cientista social boliviana de origem Aymara, é “pensamento e se a gente pensa que é uma palavra nominada pelo colonizador todos os gestos do cotidiano para os nossos povos ancestrais eram e são uma comunicação entre o mundo espiritual e o físico, e se a gente tem essa retomada de consciência que esses gestos continuam sendo essa comunicação, uma ideia de cosmovisão se torna uma ideia de empoderamento político, um retorno e uma volta a nossa própria história”.

> A tarefa é aprender desaprendendo, aprender e reaprender ao mesmo tempo como argumenta Nina Pacari. Uma tarefa complexa e difícil, que exigirá cada vez mais democracia, nunca menos. Consequentemente, a consolidação constitucional depende do aprofundamento da democracia em sociedades multi ou pluriculturais, que incluam populações historicamente marginalizadas (ACOSTA, 2019, pp. 166-167).

Uma das consequências desta proposição artística é a inserção de valores culturais de cosmovisões de povos originários da América latina na episteme Arte, construindo uma nova episteme: a pluralidade de culturas e suas cores, línguas, ritos, celebrações, relação com a natureza, danças, culinária, a inserção dos públicos como protagonistas destas ações artísticas e não mais como público passivo às apresentações. A citação acima é de um autor cuja pesquisa é referência quanto ao objetivo desta pesquisa; Alberto Acosta, político e economista equatoriano, escreve sobre o conceito *sumak kawsay* em quéchua e *Buen Vivir* em espanhol, formas de viver que respeitem uma relação com a mãe natureza, uma relação política, social e cultural, e que principalmente incluam a convivência e respeito entre as múltiplas culturas e sociedades que habitam a América latina; o autor aponta a necessidade e alternativas que superem e aperfeiçoem as consequências da modernidade.

Neste contexto e objetivo, temos como referências de artistas sobre esta aproximação entre arte e vida, o brasileiro Hélio Oiticica e seu conceito de CRELAZER, assim como a arte do grupo Fluxus, principalmente a utilização de instruções como faz a artista Yoko Ono, a produção da arte no campo ampliado com Joseph Beuys, a criação de um método através da utilização de estudo e vivência em práticas rituais e a inclusão do corpo dos públicos como realiza a artista ucraniana Marina Abramovic, Augusto Boal e o Teatro do Oprimido e Lygia Clark e Os Objetos Relacionais.

Memória do corpo

> O “corpo vibrátil” é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, (*corpo espírito e o corpo cotidiano*) portanto, são aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora (ROLNIK, 1989, p. 03).

A pesquisa observa a memória do corpo, a proposição tem como consequência o ato de descondicionar o *corpo cotidiano* atingindo, por meio de exercícios corporais, meditação e respiração, a nomenclatura *corpo espírito.* Uma pesquisa importante é sobre o conceito de corpo vibrátil, oriundo da artista brasileira Lygia Clark e cunhada pela psicanalista Suely Rolnik em seu texto *Cartografia sentimental. Transformações Contemporâneas do desejo*: “É o princípio identitário regendo a construção da subjetividade, sob o regime exclusivo da representação” (ROLNIK, 1989, p. 03).

Exercícios com bases em práticas antigas originárias da ancestralidade são referências e pontos de partida estruturais para a realização da proposição.

A produção de subjetividades pela fusão de dois conceitos, *o corpo vibrátil e a chuyma*, é o caminho adotado pela metodologia em questão a fim de ativar a consciência e as inteligências mental e corporal do participador.

Como parte da sistemática de pesquisa, participo, vivencio e prático os rituais e celebrações de algumas culturas eleitas para tornarem-se a base de uma criação que envolve uma situação-proposição que irá, através de seus elementos dispostos, ativar a memória individual e coletiva do grupo de participadores, com o intuito de descondicionar o *corpo cotidiano*, criar um espaço-tempo de liberdade e resgate de aspectos da ancestralidade por meio do corpo, gestos, rodas de conversa, trocas de narrativas, dos quais alguns são:

- Ritual EL Tio, na cidade de Oruro na Bolívia - ritual realizado um dia antes da Anhata e do carnaval de Oruro. Executado por mineiros, ocorre dentro de uma mina ativada em frente a uma escultura *del Tio*, com álcool, cigarros, mesa branca (objetos de açúcar com palavras e imagens representando pedidos) e o sacrifício de duas lhamas;

- Anhata Andina - povos de agricultores realizam desfiles na cidade usando vestimentas com plantas de colheita, ao final montam a *K'oa,* oferenda e rezos para Pachamama;

- Ritual Quarup – realizado pelas etnias indígenas brasileiras residentes na região do Xingu, pelas lideranças e por toda a comunidade. Momento de confraternização entre povos, um misto de ritual e celebração (contém danças, cantos, a utilização de vestimenta, arte plumária e pintura com grafismo e um campeonato de lutas *huka–huka*), com o choro contínuo por horas realizado por parentes com os ossos dos homenageados, geralmente pessoas que faleceram no último ano.

- Ebó – de matriz africana, pela religião do candomblé, junto de cantigas e rezos o participante passa em seu corpo múltiplas sementes e alimentos em grãos ou vísceras e sangue de animal, a fim de pedir a um orixá proteção, agradecimento ou convocação para algum trabalho.

- Tata Danzanti - dança da etnia aymara, na Bolívia. Refere-se a dança realizada por uma pessoa do vilarejo que será sacrificada como oferenda: dançando durante três dias, utiliza-se a bebida alcoólica para o aprofundamento em um transe onde a pessoa vestirá uma máscara, que segundo o nome *Tata* (refere-se ao avô, ao ancestral) se transformará no ancestral dançante e dançará até o fim de suas forças em uma área de sulco, um declive (entre montanhas). Ritual realizado para Pachamama, às colheitas.



(...) Pensar, conhecer, são noções que podem ter dois significados em aymara: em primeiro lugar, *lup'ina*, pensar com a cabeça clara, que vem da raiz *Lupi*, luz do sol. Trata-se de um modo de pensar que podemos associar com o racional. O outro modo de pensar, que é esse que me interessa, é o *amuyt'ana,* um modo de pensar que não reside na cabeça, e sim na *chuyma* que geralmente se traduz como coração, ainda que tampouco seja isso, senão as entranhas superiores, que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, é dizer às funções de absorção e purificação, que nosso corpo exerce troca e comunicação com o cosmos. Poderia dizer então que a respiração e o latido constituem o ritmo desta forma de pensar. Falamos do pensar da caminhada, do pensar ritual, o pensar da canção e do baile. E esse pensar tem a ver com a memória, ou melhor dizendo, com as múltiplas memórias que habitam as subjetividades pós-coloniais (…) (CUSICANQUI, 2018, p.121).

Justificativas da pesquisa

O ato de viajar para as *paisagens ancestrais*, como o sítio arqueológico de Tiwanaku, a montanha andina Chacaltaya (altura de 5.400 metros), influenciam minhas escolhas na hora de conversar e propor aos meus públicos, por isso também serão descritos durante a dissertação.

Nesta escrita, serão expostas as experiências e alguns resultados e reflexões com os tipos de públicos, como jovens menores presos na Instituição Fundação Casa da cidade de São Carlos, Mulheres em risco da Casa de Abrigo Francisco Matarazzo em São Paulo, famílias de classe C, D e frequentadoras das unidades do SESC. Esses públicos carregam as questões dos apagamentos e situações de exclusão social, racial e cultural.

Na proposição artística Performances Fabulosas ocorre a utilização de mecanismos de aglomeração de pessoas, como a construção de instalações de arte e a proposição de lugares onde os idiomas simbólicos de determinados povos aparecem por meio da reconstrução de celebrações coletivas e rituais. São convites à formação de comunidades em determinados períodos de tempo e espaço determinado pela performance proposta (podem ser horas no caso de uma proposição artística e podem ser dias por conta da proposição ser dada dentro de um curso, por exemplo), o objetivo é aproximar desconhecidos e que estes possam trocar histórias (depoimentos de vida, mapeamento de suas ancestralidades), experienciar questionamentos sobre suas existências e se contaminar pelo desejo de reconstrução por meio do afeto e do ato da alteridade, além reconhecerem-se ao observar e interagir com o outro.

Para estruturar a proposição me utilizo de:

- Trechos de sua memória descrita em histórias de seus ancestrais,

- Registros escritos de suas viagens espirituais realizadas em cerimônias de família

- Fotografias, entrevistas e depoimentos provenientes das pesquisas de campo às paisagens, celebrações e rituais ancestrais de sua ancestralidade na Bolívia como Carnaval de Oruro, o ritual com El Tio, performances pela cidade de La Paz.

- Construção de objetos, esculturas e vestimentas que contenham influência do idioma simbólico da cultura boliviana ancestral,

- Encontros, conversas e aulas com antropólogos, educadores, guias e xamãs bolivianos andinos sobre ritualística, mitologia e filosofia da cosmovisão andina,

- Viagens de campo em que percorro paisagens ancestrais andinas (onde historicamente ocorreram rituais e celebrações coletivas em aproximadamente 300 a.c), onde realizo rituais e performo com as máscaras e vestimentas, que resultam em registros fotográficos e obras artísticas;

Como consequência e ponto principal da produção e pesquisa, temos o fato de deslocamento da ritualística andina para a paisagem ancestral brasileira, principalmente ao mar, refazendo o caminho da diáspora boliviana ao Brasil na década de 60 realizada por meus pais, desta vez evidenciando *os campos de transcendência* trazidos por essas pessoas, trazem não somente o mundo físico destes imigrantes, mas também seu mundo espiritual. Neste contexto forma-se a base da proposição Performances Fabulosas, pois a proposição deriva da pesquisa artística da autora, cujo objetivo é promover a mesma busca aos participadores. A pesquisa e a proposição têm suas bases em um dos temas do eixo hegemônico da arte na década de 60: a reconexão entre a arte e a vida. “Muita imaginação dedicou-se à invenção de estratégias para realizar a utopia de reconectar arte e vida ao longo do século” (ROLNIK,1999, p. 02). E no contexto da história da arte brasileira, a presença e os métodos desenvolvidos pelos artistas brasileiros de origem estrutural Neoconcreta, Lygia Clark e Hélio Oiticica, são fundamentais, pois,

norteiam a “paisagem”, definida por Suely Rolnik, com a qual estes artistas brasileiros irão dialogar. Esta paisagem de caminhos e questões artísticas em 2020, é o contexto para a proposição e seus objetivos.

> A arte, no entanto, já desde o início da falência deste modelo no final do século XIX, rebela-se e começa a sonhar a utopia de religar-se à vida, enquanto que na vida social inventa-se a estratégia contemporizadora da neurose que readapta a subjetividade para mantê-la no mesmo lugar. Será preciso que o mal-estar atinja um paroxismo intolerável, para que a reação se dê no seio da sociedade. Isto só acontecerá com a força de um processo coletivo, nos anos 60, quando eclode na subjetividade da geração nascida no pós-guerra, um incontornável movimento do desejo contra a cultura que se separou da vida, na direção de reconquistar o acesso ao corpo vibrátil como bússola de uma permanente reinvenção da existência (ROLNIK, 1999, p. 4).

Esta paisagem, segundo Rolnik, fruto do contexto sócio-político-cultural mundial, pretendia:

> Libertar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas faculdades de percepção e cognição; (...) Libertar o sistema da arte da inércia instaurada por seu elitismo mundano ou sua redução à lógica mercantilista, expondo ou criando em espaços públicos, ou abrindo seus próprios espaços a outros públicos; (...) Libertar a arte de seu confinamento numa esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte (ROLNIK, 1999, p. 02).

Continuamos com as consequências deste contexto hoje no Brasil e com a urgência de levantar dentro das políticas públicas uma gestão que respeite a pluralidade social e cultural de que é composta a nossa sociedade. Dar respostas artísticas a esse contexto é uma das tarefas desta proposição.

O conceito de ritual que fundamenta a pesquisa desta dissertação baseia-se nas áreas de performance e ritual com Richard Schechner; Performance com Renato Cohen; Performance no campo ampliado com Regina Melin; corpo e participação do público de espectador a participador com Paula Braga, e o próprio Hélio Oiticica em referência à obra de Hélio Oiticica; corpo

vibrátil, processos terapêuticos na arte e a inserção do corpo dos públicos como participador com Suely Rolnik, Lygia Clark em referência à obra de Lygia Clark; antropologia e etnologia com Victor Turner e na sociedade com Silvia Cusicanqui e Aníbal Quijano.

Com base em minha experiência de observação sobre o público, cada participador tem a possibilidade de atingir suas memórias de acordo com seus interesses e níveis de consciência sobre a importância de conhecer aspectos de sua ancestralidade, a fim de atingir ferramentas de auto análise para estabelecer uma base para suas escolhas de vida individual e coletiva.

A partir das proposições realizadas nota-se como essencial na pesquisa a capacidade de acolher e oferecer aos participadores simbologias de diferentes tipos de cosmovisões Ameríndias, de matriz africana, orientais, ibéricas, por meio dos elementos que constituem o *Performances Fabulosas* , tendo como consequência a pesquisa, os objetos, grupos de exercícios e narrativas aplicados como uma costura de arquétipos que, como resultado, traz um estudo sobre os desdobramentos, entrelaçamentos e comunicações entre as diferentes cosmogonias cujos fabulosos são herdeiros.

Neste contexto o resultado almejado é a possibilidade de uma estruturação que reúna caminhos de execução de exercícios de corpo, exercícios de respiração, meditação, dança, preparo corporal e o manuseio do corpo do participador com máscaras, vestimentas, outros tipos de matéria como sementes, terra, folhas e outros elementos da natureza, e por fim exercícios para desenvolver a percepção de sua própria performatividade[6]. A possibilidade desse resultado de caminhos, possibilitaria a

[6]Atos de fala como atos performativos: a força das palavras. De forma geral, o ato de fala, ou o próprio uso da linguagem, a partir de Austin, passa a ser caracterizado como ato performativo, na medida em que a linguagem é compreendida como ação. Desta forma, é constituído o caráter performativo da linguagem.

execução destas performances a mais comunidades que necessitem desta obra, que serve ao campo ampliado no sentido Beusyano e uma estruturação social pelo resgate da memória.

O objetivo geral deste trabalho é trazer ao sistema vigente de arte e cultura um sistema de ritualística e suas cosmovisões oriundas dos povos originários como conhecimento científico, a partir de uma episteme arte com bases em nossa cultura contemporânea, mas incluindo significados e bases no pensamento do que é arte em culturas dos povos originários; e trazer aos públicos lugar de fala e ação dentro da linguagem da proposição artística

Objetivos específicos serão atingidos por meio da pesquisa e da produção de máscaras e vestimentas, por vezes construídas com o público por meio da pesquisa de formas simbólicas. A pesquisa objetiva a construção de um novo espaço para o corpo que carrega em si memórias e que por meio do espaço proposto pode expressar gestos ancestrais adormecidos. Essa construção é fundamental, é uma forma de inserir o espectador do evento como um participador e coautor da performance com os movimentos que seu corpo é convidado a integrar.

Os caminhos obtidos, resgates de memória sobre movimentos corpóreos desbloqueados, serão observados por meio dos seguintes conceitos: Poéticas Híbridas (VALENTE) e Formatividade (PAREYSON); exposição por meio de registros dos níveis de interatividade dos participadores em relação às proposições e em relação às respostas plásticas, gestuais e/ou conceituais neste contexto, “Interatividade, como fatores que propiciam hibridações” (VALENTE, 2008, p. 05).

> No que se refere à hibridação de Poéticas – consideradas como movimentos artísticos históricos e/ou poéticas pessoais – as operações envolvem respectivamente hibridação intertextual-semiótica e o que denomino de hibridação interformativa, esta formulada a partir do conceito de formatividade (Pareyson), perceptível tanto no âmbito da produção, em criações co-autorais, traduções intersemióticas, influências

> e/ou diálogos artísticos; quanto no âmbito da recepção, em obras interativas que absorvem a formatividade do interator (VALENTE, 2008, p. 05).

Como estrutura da proposição em questão temos a presença dos performers e da propositora como pessoas que iniciam, incentivam e influenciam os participadores por meio de sua *formatividade,* conceito estrutural da pesquisa oriunda do autor Luigi Pareyson no campo da estética e presente no conceito de *hibridação interformativa* de Agnus Valente. Ambos os conceitos permitem a exposição de resultados por meio do reconhecimento de repertórios híbridos culturais trazidos pelo participador e abarcam a diversidade de repertórios gestuais, narrativas e as expertises de cada participador, que estruturam sua poética também formada por sua condição social, econômica, política e cultural. Importante ressaltar neste contexto formado, o resultado da proposição: a junção de múltiplos repertórios e a coexistência deles entre si durante o espaço-tempo formado. “Nesse sentido, o público – transformado em spect-acteur ou interator – opera uma hibridação poética em que sua formatividade é inserida no corpo da obra ou a impregna, pelo modo como a conduz ou a executa” (VALENTE, 2008, p. 38).

Nesse sentido, a pesquisa desdobra-se em outro objetivo específico, sobre o conceito del doble, traduzido para o português, o duplo. Pela cosmovisão de povos ancestrais temos o duplo como um representante espiritual do corpo físico; dentro da pesquisa, El Doble é representado pelas máscaras e vestimentas utilizadas no método, são em sua maioria feitas pela artista e em algumas situações cada performer e ou participador constroem sua própria máscara depois de passar por processos de resgate da memória e de aspectos de sua própria história familiar.

Vestir a máscara e a vestimenta produz a situação de descondicionar o corpo cotidiano do participador que passa a incorporar gestos que harmonizem com o peso, a forma, a matéria de que é feita a máscara escolhida. Existem diversos sacerdotes que utilizam suas máscaras na história da humanidade e um objetivo específico é catalogar uma amostra das

máscaras desses sacerdotes e dançarinos para a construção de um material imagético, assim como uma catalogação dos fabulosos já construídos.

Ao longo da pesquisa objetiva-se ainda reunir e expor os depoimentos do público e da artista propositora para organizar uma estrutura de ações, com vistas a formar uma estrutura sólida para aumentar a criação e o improviso por parte da propositora frente às especificidades que cada grupo atendido demanda. Essa pesquisa pode servir a professores, educadores, artistas, líderes comunitários (funções que lidam com gestão de comunidades e grupos de pessoas) e pessoas que necessitem estruturar seu espírito e corpo perante o tempo e ter mais autoconhecimento e segurança para desenvolver sua criticidade e atuação em sua comunidade e que, principalmente, não reproduzam aspectos do colonialismo e da consequente segregação racial, cultural e social sobre suas comunidades. O resgate ancestral, a brincadeira intergeracional e a ritualísticas propostos servem de alimento aos públicos para que criem no cotidiano com consciência e possam atuar politicamente em sua família e comunidade a partir de um nível de autoconhecimento e da valorização de suas origens.

Estrutura do trabalho

Tendo como objetivos já mencionados, o ato de vigenciar os *campos de transcendência* para os públicos a partir dos caminhos criados pela pesquisa que utiliza as viagens de campo, vivências em rituais de origem católica, afro-brasileiras, ameríndias e orientais e a busca, resgate e reconstrução do corpo condicionado;

O trabalho será formado por 3 capítulos. Estrutura:

Cap. 1 – De que partes é feito um Fabuloso?

Exercícios coletivos de imaginação, meditação, aterramento

El Doble Antropomórfico

Os Dobles em algumas sociedades Contextualização de algumas máscaras estruturais de influência. Exposição das máscaras integrantes da proposição Performances Fabulosas.

Celebrações Relações entre o entretenimento, o cotidiano, as celebrações sociais e culturais e a arte da performance.

Fabulosos

Sobre a proposição Artística Performances Fabulosas - Apresentação, histórico e depoimentos

Cap. 2 – Corpo espírito – exposição de resultados

Sobre fazer nada

Cap. 3 - A utilização do corpo, da performance ritual e das viagens de pesquisa de campo como elementos de resgate de elementos ancestrais

Relatos e registros fotográficos de viagens ao sítio arqueológico Tiwanaku, La Paz, Montanha Chacaltaya, Carnaval de Oruro;

Relatos de investigação e mapeamento de memórias antes apagadas e escrita poética e onírica sobre os momentos de *insight* e êxtase nas perambulações sobre o território ancestral;

Estratégias utilizadas junto ao público e instituições culturais.

Depoimento e análise de Performance La Xamana com comunidade Boliviana na Casa do Povo e parceria com o Coletivo Sí, yo puedo!

Depoimento Proposição oficina com grupo de crianças e jovens filhos de bolivianos e bolivianos atendidos pelo Programa PertenSer;

Considerações finais Descrição, exposição dos resultados da pesquisa.

Apêndices Depoimentos, matérias resultantes da performance, textos relacionados

O trabalho será composto ainda por exposição e justaposição de registros (fotos, vídeos e depoimentos), depoimentos da propositora e de alguns participadores na proposição artística Performances Fabulosas, como a comunidade boliviana residente no Brasil, o público de um congresso internacional sobre Colonialismo, mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo, adolescentes detentos da Instituição Fundação Casa, entre outros grupos.



Os itens a seguir serão entradas para a construção desta costura
em forma de imagens, textos, pensamentos, memórias individuais e coletivas.


ITENS DE PESQUISA EM IMAGEM E ESCRITA
CORPO ESPÍRITO
INSTRUÇÕES
ATERRAMENTO
PROCEDIMENTOS DE CONSTRUÇÃO
EL DOBLE - O DUPLO ANTROPOMÓRFICO
EXERCÍCIOS DE IMAGINAÇAO
EXPERIÊNCIAS EXPOSITIVAS
SOBRE O PERFORMANCES FABULOSAS
RITUAL
RELAÇÕES COM INSTITUIÇÕES E PÚBLICOS
VIAGENS DE CAMPO
FABULOSOS

CAPÍTULO 1
DE QUE PARTES É FEITO UM FABULOSO?

CAPÍTULO 1

No final de 2020 por conta da pandemia mundial, tivemos o adiamento da 34º Bienal de São Paulo. Como parte da programação, havia uma exposição no Pavilhão do Ibirapuera: a exposição VENTO, com a presença de 21 artistas que já faziam parte do time de artistas convidados para a 34º Bienal. Caminhando por entre as obras do artista brasileiro indígena da etnia Makuxi, Jaider Esbell, pinturas de uma dimensão de escala humana, os espíritos Kanaimés parecem sair, dialogar, ficar frente a frente com os públicos seja pela dimensão, seja pelas cores fortes e vivas pertencentes ao campo espiritual presente nas cosmovisões dos povos originários.

> *A guerra dos Kanaimés* (2020) é uma nova série de pinturas realizadas por Esbell para o contexto da 34ª Bienal. Em uma sucessão de cenas alegóricas, o artista evoca a ideia dos kanaimés – usualmente descritos como espíritos fatais, que provocam a morte de quem os encontra – e a projeta sobre os conflitos contemporâneos vividos pelo povo Macuxi e por seus parentes, constantemente atacados por ofensivas oficiais e extraoficiais que visam explorar predatoriamente suas terras. Dependendo de suas alianças, os kanaimés podem ser entendidos como protetores ou predadores. Em um contexto marcado por ameaças diretas e veladas, em que muitas vezes o que mata é apresentado como se fosse um remédio, Esbell repensa a presença concreta desses espíritos na vida e na luta do povo Macuxi (Texto de parede. Exposição Vento, 2020).

Ao caminhar entre as representações dos espíritos Kanaimés naquela Instituição que vigência a arte no Brasil, me indaguei sobre o porquê da criação da nomenclatura Fabulosos em minha produção; O fato é que, diferente do artista Jaider que tem sua etnia em sua biografia, eu sou uma mestiça, não tenho origem (isso é uma provocação ou uma constatação de quem assume a nomenclatura pardo sob a vigência dos valores do Estado Nação) ou, melhor pensando, tenho muitas origens -

africana, indígena, europeia e dentro delas ainda origens mais especificas e diversas, como em uma tessitura. Minhas origens guerrearam entre si e me pergunto como reverenciá-las?

Fabulosos é um nome que reverencia a minha ancestralidade e a de muitos, é um "conceito – metáfora" como coloca Silvia Cusicanqui[7], que traz a necessidade da criação deste tipo de nomenclatura afim de pluralizar o que ficou como história única e vigente sobre nossa paradoxa ancestralidade; hibridismo que reverencia os opostos, que acolhe uma diversidade de seres espíritos provenientes de muitas partes apagadas da dita civilização e do seu modo de pensamento e geração de conhecimento. O termo fabuloso existe para reivindicar a existência de algo que não temos, muitas vezes, informações, mas os sentimos, os encontramos por meio de práticas não tradicionais de nosso meio; serve para reverenciar as raízes, uma menção aos Xapiris, aos Kanaimés, aos Tata Danzantes, a El Tio, Diablos, os Egunguns e tantos ainda a redescobrir e vivenciar.

Esmiuçar as origens e bases de alguns destes seres que fazem parte da nomenclatura Fabulosos, como um início de reunião e justaposição dos espíritos atuantes em cada sociedade ameríndia, afro-brasileira e de matriz africana apagados, seja pelo tempo, pela cultura vigente, pelo colonialismo, pela modernidade, pelas escolhas pessoais do ser humano frente a realidade. Performar um hibridismo por meio dos Fabulosos, dançar com os opostos e trabalhar com todas as suas ancestralidades.
Será através dos exercícios de imaginação, do sentir, e não somente através das informações concretas; é o caminho da sensível, da subjetividade, da criação de nomes, nomes esses oriundos do imaginário e de nossa memória coletiva.

[7] Socióloga e professora emérita da Universidad Mayor de San Andrés em La Paz, Bolívia, realiza estudos sobre história oral andina e sobre os processos coloniais indígenas em contextos rurais e urbanos. Entre os seus trabalhos podemos destacar: "Oprimidos, pero no vencidos": Luchas del campesinado aymara y qhichwa de Bolivia, 1900-1980 (1986); Los Artesanos Libertarios y la Ética del Trabajo (1988); e Violencias (re)encubiertas en Bolivia (2010). A autora também se desenvolve no campo audiovisual e participou da realização do documentário Las Fronteras de la Coca (2003) e do curta Sumaj Qhaniri, Chuyma Manqharu (2010) pela Editora Tinta Limón.


JAIDER
ESBELL



EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DEPOIMENTOS I RELATOS I PÍLULAS I MEMÓRIAS I JUNTOS I VIVENCIAR I PARTILHA I COMPARTILHAR I TODOS I AGORA

PERFORMANCE FABULOSA REALIZADA NO CONGRESSO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DAS ARTES NA AMÉRICA LATINA:

COLONIALISMO E QUESTÕES DE GÊNERO EM 24 DE ABRIL DE 2019 I SESC VILA MARIANA



Relato sobre uma performance

> Para que a arte de Kaprow pudesse contemplar a participação em seu sentido pleno, construindo situações em que o participante fosse não apenas considerado como elemento compositivo na obra, ou que fosse chamado a engajar-se corporalmente nela, sem que esse engajamento se mostrasse um ato criador e criativo, seria preciso que essa arte se desapegasse dos fundamentos que até então a constituíam (NARDIM, 2009, p. 65).

Na Performance Fabulosa realizada no Congresso de ensino e aprendizagem das artes na América Latina: colonialismo e questões de gênero, em 24 de abril de 2019, na unidade do Sesc Vila Mariana, temos o seguinte relato escrito pela autora que desenvolve o papel de fabuloso narrador durante a performance:

Um ogã, músico percussionista conhecedor dos toques e cantos utilizados em realizações de rituais dentro da religião do Candomblé, canta uma cantiga para o orixá Exu, primordialmente conhecido dentro das religiões do continente africano por abrir os caminhos, pois é o elo entre os dois mundos: físico e espiritual. A ação performa a ancestralidade mestiça da propositora, que leva consigo duas egrégoras: a de matriz africana e dos povos indígenas. Três *performers* mascaradas e com suas vestimentas compostas por cores fortes, tecidos brilhantes e máscaras, representando animais como o Jaguar e o antílope, descem pela rampa principal da instituição cultural; descem com seus corpos tomados pela música, pelas máscaras, pela influência das vestimentas e das possibilidades que estas exigem sobre seus corpos. Um dos *performers* carrega uma bandeira, denominada pela língua indígena andina aymara como *Wiphala*. A bandeira, composta por quadrados coloridos, é um símbolo dos povos originários andinos. Ao final da rampa, as *performers* atravessam uma densa fumaça de cor violeta que anuncia visualmente o início. No espaço abaixo da rampa existe um chão plano, liso e aberto de grande dimensão, destinado a ser lugar

de passagem e encontro no cotidiano da comunidade que frequenta o local, que agora torna-se lugar de apresentação daqueles seres que dançam, corpo-espírito dado pela artista ao corpo que é tomado por gestos e movimentos além do corpo-cotidiano.

As vestimentas também dançam, uma delas tem as dimensões compridas, é composta por diversos tipos de tecidos, pesados e leves, e quando uma *performer* gira seu corpo, toda a vestimenta gira triplicando o tamanho de seu corpo e, por um breve momento, não sabemos se o que o move é uma pessoa ou uma grande ventania. Outra *performer* corre sem medida içando a bandeira *Wiphala*; esta demarca o espaço ocupado pelo evento e é passada por cima do público, que nesse momento ainda é passivo, espectador que observa e frui dos gestos e materiais, de forma espantada, dos seres que ali se apresentam. Outro *performer*, que agora é um Fabuloso, joga-se frente aos três ogãs que tocam e cantam em seus atabaques.

A dança do Fabuloso torna-se o gesto corporal de se ajoelhar frente ao altar, como em alguns rituais, onde os participantes agradecem aos deuses pelas graças recebidas. Os Fabulosos cessam sua dança e os participantes são levados a adentrar um outro espaço com uma instalação, termo utilizado como linguagem nas artes visuais, montada com o fim de ser um altar. O altar é composto de tecidos coloridos, os *aguayos* - tecidos confeccionados por comunidades da América Latina que contém simbologias e cores típicas da região, considerados segredos guardados entre gerações contra os apagamentos culturais causados pelas ações da presença de outros povos colonizadores, e sementes e grãos típicos andinos, como milhos de diferentes cores, favas e batatas de diferentes tipos, com símbolos em argila e pequenos bonecos, representações de habitantes dos Andes. Os participantes que observam ainda receosos têm em suas mãos velas que são acendidas por fabulosos que passeiam entre o público. O narrador agora os convida a realizar um *pago*, segundo ele uma celebração andina chamada *La K'oa*, que envolve um altar e pequenos embrulhos contendo flores e sementes e grãos que serão destinados à deusa

Pachamama, mãe terra, em uma ação coletiva; os agora participantes investigam o que antes era algo a se observar, escolhem os elementos dispostos no altar e os colocam em pedaços de papel, os embrulham e guardam consigo.



Para oferecer o pago à Pachamama é necessário virar vento, diz um Fabuloso, fechar os olhos e deixar que um vento colorido pouse em suas cabeças; essas são as instruções corporais. As pessoas são incentivadas pelos corpos dos performers que giram, correm ou dão pequenos saltos, dando instruções corporais aos presentes que em um primeiro momento, ainda no processo de descondicionamento de seus corpos, ficam a refletir sobre como agir e depois passam a recriar e soltar seus movimentos, em si e em relação ao espaço que têm à sua disposição.

Todos são convidados a vestir os Fabulosos, somente um por pessoa, aquele que os atraiu mais, ainda que não saibam o porquê. Os músicos tocam em ritmo cada vez mais forte e as pessoas se entregam a um transe, uma suspensão do tempo como é conhecido. Neste momento, surgem movimentos inesperados e inspirados nas vestimentas e em suas representações, ocorre o ápice onde ninguém mais observa o outro, e tem início uma conversa corporal do participante consigo mesmo. Bombas de fumaça coloridas levam os agradecimentos materializados nos pagos aos céus, as pessoas mais uma vez participam de uma celebração coletiva há muito realizada, em tempos remotos; elevam seus pequenos embrulhos e pensam em pelo que são gratas. Fim do ritual - performance com muito suor, sorrisos e abraços de agradecimento.







Instrução

Cubra-se com seu tecido

Sinta do mínimo ao máximo a presença do vento a sua volta

Feche os olhos e inspire

Abra os olhos e dê alguns passos para a frente

Caminhe e levante os braços em um pulo!

Agache-se! Vire água

Gire o tecido, jogue o tecido para o ar e a água

Converse com o tecido por meio do corpo

Produza ar, seja vento!



SOBRE O PERFORMANCES FABULOSAS INTERPRETAÇÃO I AÇÃO I ESPETÁCULO I SHOW I ATUAÇÃO I EFICIÊNCIA I PRODUÇÃO I RENDIMENTO I CORAÇÃO I CHUYMA I LYGIA CLARK I CUSICANQUI I MITOLOGICO I FICTÍCIO I IRREAL I EXTRAORDINÁRIO I SENSACIONAL I FANTÁSTICO I BIZARRA I MÁGICA I MÍTICA I UTÓPICA

Performances Fabulosas - Apresentação, histórico

Significado de Fabuloso:
[adjetivo]
Relativo à ficção, à imaginação; quimérico: episódio Fabuloso;
De teor espantoso, extraordinário; imensurável: fortuna fabulosa;
Que denota grandiosidade; prodigioso, grandioso, fascinante: espetáculo Fabuloso;
Considerado excelente; fantástico: espetáculo Fabuloso;
Que provoca admiração; admirável, incrível: monumento Fabuloso;
Que, embora seja verdadeiro, parece ser irreal: relato Fabuloso;
Que não é muito divulgado, conhecido; obscuro;
[Mitologia] que lembra ou faz lembrar mitologia; mitológico;
[Literatura] que remete à fábula, à narrativa breve e fictícia, com propósito pedagógico ou moral, normalmente protagonizada por animais;
Etimologia (origem da palavra Fabuloso). Do latim fabulosus.a.um.[8]

Fabuloso, adjetivo que se transforma em substantivo na criação feita pela autora que, ao cunhar suas performances, denomina-as fabulosas quando estas atingem e incorporam o outro, o participante, que ao sentir-se seguro em um espaço e tempo construído para si, liberta a memória de seu corpo para um estado de recriação de si mesmo, recriação baseada em memórias antigas, submersas por camadas de colonização de outras culturas sobre suas origens. Fabuloso surge quando os inícios ressurgem, em forma de movimentos corporais que pisam o chão ao som de uma cantiga de épocas remotas, da

[8] Fonte: https://www.dicio.com.br/Fabuloso/

consciência que se descobre ao respirar profundamente, do significado ancestral que emerge ao toque em uma gamela de barro. O termo Fabuloso é designado pelo encontro entre memórias apagadas pelos processos civilizatórios e por hábitos do pensamento e do corpo, condicionantes do cotidiano, e a partir do ato de libertação dessas memórias pela entrega e decisão do participante na proposição artística chamada Performances Fabulosas.

> Los dobles de Ella são muitos, assim como cada um de nós tem muitos; alguns estão conosco todo o tempo, outros aparecem em determinadas situações da vida, como no dia em que Ella foi buscar Jussara. Na verdade, Jussara sempre esteve com Ella, mas esta não sabia e saber faz toda a diferença para se viver (VELASQUEZ, 2018, p. 61).

A proposição artística busca o resgate da ancestralidade de cada participante por meio das ações corpóreas desenvolvidas em cada performance–ritual, na qual o participador é acolhido, sendo-lhe dado um espaço seguro para criar e recriar memórias há muito apagadas nas histórias perdidas sobre seus antepassados. Essas histórias contêm características de temperamento, atitudes e decisões de ancestrais que em suas trajetórias desenharam narrativas de vida e, com isso, padrões de escolha e comportamento que estão instaurados na memória afetiva do participante. O objetivo da performance fabulosa é atingido quando o corpo-cotidiano é suspenso de suas obrigações sociais que servem aos ideais da produtividade, comportamento aprovado pela comunidade e movimentos corporais previsíveis, condicionados não somente pelo meio cultural e social, mas também pelo espaço em que este corpo cotidianamente há décadas se encontra.

A proposição acontece desde 2012 e se desenvolve em muitas etapas, de acordo com as demandas de mercado de arte e dos calendários de programação das instituições culturais. A pesquisa toma forma na residência artística Obras em Construção, oferecido pela Associação Cultural Casa das Caldeiras em 2012; a direção da Casa das Caldeiras desenvolve ações sociais, culturais e artísticas com algumas comunidades e me fez um convite de ação artística com uma dessas comunidades; paralelo

a isso ocorreram minhas oficinas de arte com comunidades Sem Teto durante o Festival Baixo Centro, também na cidade de São Paulo.

Foram situações que solidificaram minhas estruturas quanto a função de minha pesquisa na sociedade, a arte no campo ampliado, conceito trazido pelo artista alemão Joseph Beuys que no contexto histórico de artistas como Yoko Ono e Allan Kaprow, também no movimento Fluxus em meados da década de 60, respondem através de suas criações o objetivo da conexão arte e vida. Segundo (ROSENTHAL.2002) arte como um meio e não um fim, a arte com o objetivo da reorganização social e o artista como um agente social que desloca, modifica e transforma valores estruturais da sociedade com a própria sociedade.

> Beuys estava certo de que todo ser humano poderia ser criativo, não necessariamente no sentido artístico, mas no sentido de que tudo o que uma pessoa faz está vinculado a um ato criativo. Ele pensava na sociedade como um edifício feito de um material macio e maleável, assim como a cera. Isto significa que ela poderia ser moldada da mesma maneira que uma forma de cera e através do desenvolvimento do potencial criativo, cada indivíduo teria capacidade de formar parte desta grande escultura social. Sua mais conhecida expressão "Todo o ser humano é um artista" dirige-se exatamente para estas ideias (ROSENTHAL, 2002, p. 94).

ROLNIK[9], aponta algumas características do que chama de *paisagem*, contexto social político e artístico, onde pesquisas como a da artista Lygia Clark dão respostas a questão principal trazida pela arte moderna: reconectar arte e vida. [...] “Situação que mobiliza tais movimentos, na arte e na vida social, é a crise de uma certa cartografia da existência humana, cuja falência começa a se fazer sentir no final do século XIX“ (ROLNIK, 1999). As obras de Lygia Clark, citadas neste contexto (obras desenvolvidas entre as décadas de 50 e 80 – entre elas, as estruturais *Bichos, Caminhando e Objetos relacionais*) são colocadas como marcos crescentes de uma pesquisa que em si seriam resposta a esta paisagem descrita (características de uma cena

[9] ROLNIK, Suely. Molda-se o corpo. Texto do catálogo In The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

efervescente de rupturas decorrentes de necessidades de reformas no âmbito coletivo, como exemplo: ditaduras militares nos governos de países da América Latina, a revolução de maio em 1968 na França, o pós segunda guerra principalmente na Alemanha).

> Libertar o objeto de arte de sua inércia formalista e sua aura mitificadora, criando "objetos vivos", nos quais se entrevê as forças, a processualidade incessante, a potência vital que tudo agita." [...] "Misturar materiais, imagens ou mesmo objetos extraídos do cotidiano aos materiais supostamente nobres da arte."[...] "Libertar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas faculdades de percepção e cognição."[...] "Libertar o sistema da arte da inércia instaurada por seu elitismo mundano ou sua redução à lógica mercantilista, expondo ou criando em espaços públicos, ou abrindo seus próprios espaços a outros públicos."[...] "Libertar a arte de seu confinamento numa esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte. (ROLNIK, p. 02. 1999).

Importante assumir nesta pesquisa uma das características principais da arte no campo ampliado, o fato da propositora ser inserida entre os diversos públicos através de convites feitos por gestores de comunidades e Instituições, com objetivos como:

- "Trazer alegria e reconstruir o espírito de equipe e comunitário", do Instituto Inhotim em 2019, depois do crime ambiental ocorrido em Brumadinho. Pedido da diretora de Inhotim.

- "Você deve atuar como mediadora explicando o porquê de não excluirmos os jovens recém-saídos da Fundação Casa de nossa unidade, de acordo com a sua experiência com este público e como mediadora", pedido de gerente de unidade de Sesc.

- “Essas mulheres precisam de acolhimento, estão feridas e precisam se encontrar”, descrição do produtor executivo da Casa das Caldeiras ao agendar comigo o grupo de mulheres da Casa de abrigo Francisco Matarazzo.

- “Nosso objetivo com esse encontro era o de possibilitar aos educadores um momento de conexão, de cada um consigo mesmo e com todas as histórias que carregamos e que nos constituem.” Palavras da coordenadora *Marília Rovaron, responsável pelo* núcleo de educação e arte do CENPEQ (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária).

> A experiência tem como propriedade a completude, que é o envolvimento total do sujeito na ação. O sujeito é capturado pelo desafio e imerge completamente na ação de investigar as possíveis respostas a ele. Em Arte, a completude se dá na imersão que acontece na atividade artística, quer seja como elaborador ou como fruidor, uma vez que a experiência em arte acontece na criação artística e na fruição da produção artística. O sujeito envolve-se ativa e criativamente, de forma a integralizar a obra de arte” (PIMENTEL, 2015, p. 92).

Em minha produção, a ação comunitária (não assistencialista), é parte do processo criativo e de escolha dos públicos (educadores, professores, pessoas com traumas graves, em condição de perigo ou periféricas) através dos meios: oficinas, palestras, ações, proposições que levam à construção de um currículo e trajetória que elege um tipo de pesquisa em arte e no campo ampliado com o objetivo da reorganização social, por isso a questão de trazer para análise e como parte do processo criativo, nessa pesquisa a importância de elencar depoimentos que são parte de experiências vivenciadas pela proposição artística por meio também de registros.

> o método do teatrólogo e ativista político brasileiro Augusto Boal difundiu-se de tal forma pelo mundo que atualmente é praticado nos cinco continentes. Aquele mesmo diretor que nos anos de 1950 ajudou a trazer para o Brasil justamente “o método” de Stanislavski e as ideias de Brecht, é quem fez com que a

> América Latina pudesse, também, difundir um método teatral para o mundo: o Teatro do Oprimido, de Boal" (ANDRADE, 2018, p. 135).

Andrade (2018), em sua tese sobre a pesquisa de Augusto Boal, nos coloca frente ao contexto sócio-político-cultural onde nasce e por quais condições ela se expande para muitos países e culturas. Desde sua atuação política e artística como ator e diretor no Teatro Arena nas décadas de 50 e 60 no Brasil, em grandes peças marcos da história do teatro brasileiro contra a Repressão e censura, como Arena Conta Zumbi e Opinião, até a chegada dos limites da ditadura em 1968 sobre o Teatro Arena; em 1971 é preso pelos agentes da ditadura e torturado durante três meses e depois parte em exílio onde permanecerá durante 15 anos fora do Brasil. Neste contexto, a pesquisadora acentua as características que levaram o diretor a criar seu método de Teatro Popular, primeiro na Argentina sob o nome de Teatro do invisível e depois no Peru, atuando com Paulo Freire no Programa de alfabetização popular com um grupo de matrizes indígenas que falavam diversos dialetos.

> Boal investigou a comunicação não-verbal, criando o *teatro-imagem*, alicerce de todo o método. Ainda no Peru, o teatrólogo diz ter "descoberto" o teatro-fórum, modalidade do Teatro do Oprimido que se espalhou pelo mundo, em que o espectador entra em cena e torna-se também ator, ou nas palavras de Boal, espect- ator" (ANDRADE, 2018, p. 138).

Andrade aponta a produção de Boal e as propostas de relação radical entre ator-espectador como o Teatro-jornal, o teatro invisível e o teatro fórum, como uma resposta estética e política ao contexto que se apresentava no continente. "Buscando modos de transferir para a plateia os meios de produção da arte, ao invés de pensá-la somente como um produto acabado. (...) investigar processos artísticos que viessem das pessoas comuns, como autoras de sua própria experiência estética" (ANDRADE, 2018, p. 137).

A arte passa a ter papel de mediador social diante de conflitos políticos e étnicos, aponta a pesquisadora ao analisar o contexto sócio-político dos países onde o teatro do oprimido foi criado, se desenvolveu e serviu.

> Dentre essas alterações, podemos citar os movimentos hippie, feminista, gay, estudantil, pacifista, a liberação sexual, a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial, a difusão da espiritualidade oriental e outras manifestações do gênero, englobadas pela contracultura. Em vez do sujeito transcendente moderno, tem-se o sujeito imanente, encarnado, desejado, aquele que assume e incorpora uma dimensão social da produção artística. (TINOCO, 2009, p. 235).

Estas referências tem em comum sua ação na sociedade que visa utilizar a arte como meio e não fim, o objetivo seria a reorganização social por meio de trazer à consciência a importância do corpo, da performatividade, da criticidade, da ação política, ação coletiva, da espiritualidade na vida cotidiana, ou seja, na maioria das vezes, aos públicos em geral, não somente ao público do sistema hegemônico da arte.

Performance no campo ampliado

Regina Melin em seu livro Performance nas Artes Visuais coloca a performance como um meio aberto de infinitas possibilidades, não somente ligado ao conceito de Body Arte ou o corpo como único meio de ação nesta linguagem, mas a performance como uma extensão da escultura e da pintura e propõe análises sobre o espaço de performação, onde a obra-proposiçao insere o corpo do espectador criando uma estrutura comunicacional ou relacional. O termo performance no campo ampliado surge em meados da década de 90, cujos estudos tem reexaminado a noção de performance nas artes visuais; segundo Melin tais estudos reavaliam ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo, tornaram-se objetos de análise e revisão.

O olhar do conceito de performance no campo ampliado sobre as obras de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape e grupo Fluxus “teriam uma potência performativa que se sobreporia a sua materialidade” (MELIN, 2008, p. 44), eles criam o que

Melin chama de *espaço de performação*: espaço comunicacional e ou relacional que surgiria do encontro do espectador com a obraproposição, motivando-o à ação.

> Ao movimentar-se em diálogo, com a obra vivenciaria a ampliação em seu corpo, da noção de performance, tornando-se um prolongamento do trabalho. A obra seria deflagadora de um movimento participativo e existiria apenas enquanto superfície aberta à contribuição do espectador, e não como obra pronta, fechada, autossuficiente (TINOCO, 2009, p. 237).

O objetivo principal da proposição Performances Fabulosas é descondicionar o corpo engessado pelos valores do cotidiano (utilização do tempo espaço, como devemos nos vestir, falar, agir, sob qual tipo de arquitetura e urbanismo devemos submeter nossos corpos). Em 2012 foram criadas as primeiras esculturas chamadas de Os Fabulosos, em sua maioria tinham a dimensão de um ser humano e possuíam muitas cores, estes eram colocados em praças públicas, locais de passagem para despertar o aspecto automático do percurso do público; a obra depende da rua e do seu fluxo. Características formais que despertavam o público de seu automatismo eram as cores (provenientes de minha memória cultural boliviana), as formas antropomorfas das esculturas e o tecido feltro do qual eram compostas e as posições corporais que os fabulosos eram colocados que influenciavam os corpos dos transeuntes, como se dessem permissão aos corpos ali presentes que pudessem sentar, deitar, relaxar de outras maneiras que somente passar por aqueles espaços físicos como se fossem apenas lugares de passagem.

Importante aqui incluir a referência de um elemento importante no método de Marina Abramovic: os chamados *Facilitadores.* Fui coordenadora educativa da exposição Marina Abramovic + MAI: Terra Comunal que ocorreu em 2015 na cidade de São Paulo na unidade do Sesc Pompéia, fui a responsável por indicar uma lista de profissionais com potencial para serem entrevistados afim de tornarem-se facilitadores; pude observar os critérios de seleção e o principal critério é a capacidade de transmitir presença, que ela transborda a ponto de contaminar os participantes presentes a ponto que se entreguem à

experiência. A partir destas observações elenco aqui algumas informações que estarão listadas nesta dissertação afim de compor elementos estruturais que constroem características fundamentais da proposição artística em questão.

Elemento mediador, é uma das epistemes que disponho nesta pesquisa, com base ainda em observações sobre mediação cultural dentro de espaços expositivos por meio do corpo e também por observar o método de Marina Abramovic, sobre os *mediadores*[10] de seu método na verdade eram os facilitadores, os vídeos de Marina com as instruções e a mediação aqui me refiro ao ato de um facilitador levando um grupo de vinte pessoas e através de seu corpo, respiração, estado xamânico ou performático conduzia os corpos destes grupos lhe dando confiança e criando o espaço de performação, como anuncia MELIN.

O *elemento mediador* nesta pesquisa pode ser também a matéria disposta em uma proposição artística, as máscaras e vestimentas, os tecidos, o vento, as arvores, os próprios participantes, as histórias e, portanto, se justifica a presença de relatos no decorrer da pesquisa sobre estes aspectos e sobre as consequências deste tipo de mediação.

Na história da proposição artística as necessidades do público, com o passar dos anos, foram se apresentando: respirar em conjunto (geralmente com grupos de trinta pessoas, perfil de mulheres e homens adultos atarefados), chorar em público (ocorre principalmente com jovens adultos em período de trabalho), correr desenfreadamente pelas ruas, dançar nas ruas, brincar na rua, enfim transformar e resinificar os espaços e suas regras para os corpos agindo de outras maneiras que não as ditadas sob aspecto moral e cultural a partir de um ponto de vista somente. Músicas tocadas ao vivo durante as performances e

[10] Em equipe de Ação educativa de uma exposição existem os mediadores, que são profissionais responsáveis por mediar as obras expostas, a poética do artista e as poéticas dos públicos dentro de uma visita mediada. No caso desta exposição de Marina Abramovic, havia a equipe de facilitadores, que mediariam os corpos e serviriam de exemplos e impulsão de formatividade em relação ao método Marina Abramovic junto aos públicos, para futura desenvoltura destes durante o desenvolvimento dos exercícios do método.

a construção coletiva de altares foram se estruturando e virando respostas às novas necessidades destes públicos e exigindo mais organização para utilização do repertório adquirido durante as pesquisas de campo de minha parte: terreiros de Candomblé, rituais em aldeias indígenas brasileiras, rituais de colheita e mineração para Pachamama e El Tio em Oruro na Bolívia, exercícios de xamanismo andino e hindu me deram a prática do sentir sobre os grupos e manusear este sentir como uma plasticidade em si, é o que busco durante as proposições, do que precisa este grupo, esta comunidade? Tenho de estar, de fato, bailando com o coração, o fígado e o pulmão, bailando com o cosmos (CUSICANQUI) para ouvir que tipo de condicionamento este grupo precisa se libertar. Ao mesmo tempo trabalhar por 20 anos como educadora dentro de comunidades e atendimentos à grupos dentro de instituições culturais, ONGs, escolas de arte e universidades desenvolveram a habilidade de observar e refletir ao vivo, a ter calma e construir junto, consegui despir-me da ansiedade da presença do outro, e como consequência não tenho necessidade de me apresentar, ou de apresentar um espetáculo pronto como arte e sim convidar o público a apresentar parte de sua vida, suas impressões, receios e alegrias.

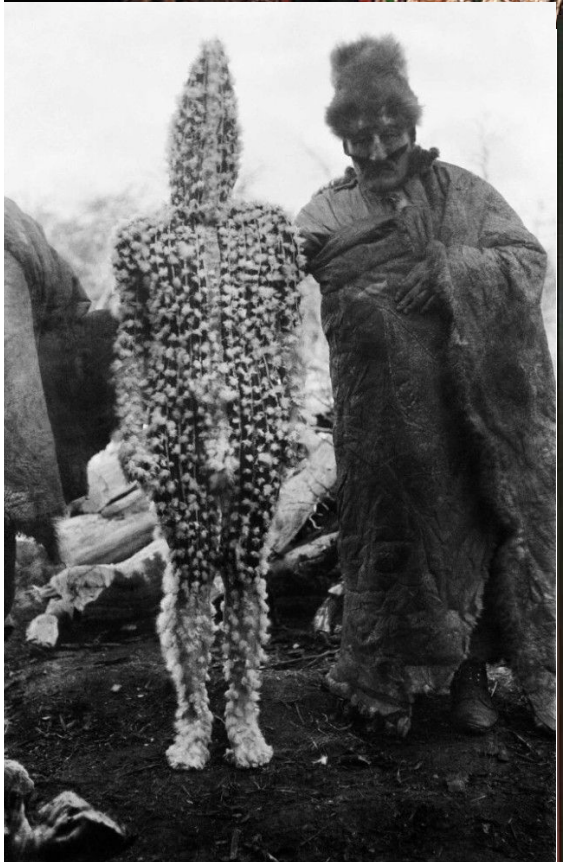
CURANDEIRO

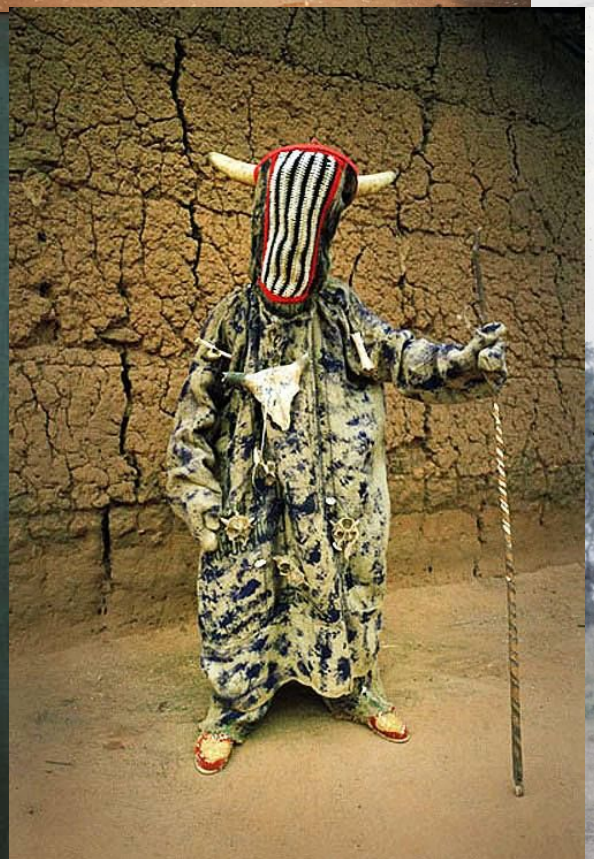
Os atores pertencentes ao primeiro grupo (curanderos) eram responsáveis por variadas funções como, por exemplo: rituais de cura, consultas/visões dos mortos, manejo de preceitos correspondentes às tradições, manejo das propriedades de várias plantas e minerais, além de possuir a capacidade de falar com os animais e de comunicar-se com os ancestrais. São homens e mulheres identificáveis por uma série de atributos relacionados a ações como estar em atitude/estado de êxtase (olhos fechados, ou vidrados), mascando coca, portando nas mãos essências, sementes, ou plantas com características alucinógenas (como o cacto San Pedro), segurando chocalhos, portando colares, atuando em rituais de cura, onde aparecem com as mãos sobre o corpo de um paciente que se encontra deitado logo à frente, mulheres usando um manto longo, em atitude de êxtase, e portando cortes de SanPedro nas mãos. Estas participam também em rituais de cura e de partos;
Mulheres com traços zoomorfos, geralmente associados a algumas aves,
principalmente a coruja. (…)

(LEONEL, Débora. Xamanismo e Cosmovisão Andina. MAE, 2015)










El Doble - O Duplo Antropomórfico

El Doble – O Duplo antropomórfico

Os Fabulosos compõem uma etapa estrutural da pesquisa, fazem parte de um conceito dentro dos estudos sobre as sociedades pré-colombianas e sua cosmovisão. Anthony Seeger, Roberto da Matta e Viveiros de Castro (1979) apontam a necessidade de se analisar as sociedades a partir de suas formas ontológicas, onde há visto um desenvolvimento de um idioma simbólico em suas estruturações sociais (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 10). Sendo assim tenho como item estrutural de sua pesquisa o conceito xamânico *el doble* (o duplo), para a construção dos chamados Fabulosos, definidos pelo contexto etnográfico e antropológico sobre a palavra Alter. Segundo Philippe Descola, em seu livro *Par-delà nature et culture* (2005), existe um fenômeno universal de "dualismo da pessoa", que propõe que em todas as cosmologias humanas existe a noção de que a pessoa social (humana ou não) seria dual, composta por uma dimensão física (uma exterioridade), e outra dimensão interior (imaterial), que pode ser chamada de interioridade ou subjetividade (DESCOLA, 2006, p. 139).

Máscaras, vestimentas, vasos, entre outros objetos, são chamados de formas ontológicas, fruto de uma linguagem simbólica de cada sociedade. São utilizadas em rituais realizados pelos chamados xamãs em culturas associadas aos povos originários de diversas partes do mundo. Um xamã realiza em seu trabalho, viagens entre o mundo físico e espiritual e dispõe de ferramentas que o auxiliam em sua proteção e objetivos - algumas delas são objetos que permeiam nossa memória coletiva desde tempos primordiais. Uma das ferramentas utilizadas é a máscara, que pode representar um ser híbrido ou um animal; esta passa a ser o duplo do xamã, seu representante no mundo espiritual que lhe inspira características e força na realização de seu objetivo.

Desloco esse processo espiritual à estrutura da minha performance; pesquiso e construo os Fabulosos a partir de memórias de infância e experiências com o sagrado, dentre elas sua presença em celebrações coletivas bolivianas, convivência com peças símbolos das regiões andinas e contato com espaços sagrados em que há rituais que eram realizados em sociedades pré-hispânicas. Esta etapa da pesquisa é autobiográfica.

Em *Um mundo Ch'ixi é possível*, de Silvia Cusicanqui, temos um caminho possível sobre o que ela chama de "o irreparável, aquilo que se rompe, *a pedra rachada*, como um reconhecimento dessa fissura colonial que habita em todos e em cada um de nós" (CUSICANQUI, 2018, p. 81). O mundo Ch'ixi seria o reconhecimento de que existem coisas irreparáveis na história, que não é possível ansiar e nem simular uma unidade cultural perdida. A autora diz que começa um tempo no qual temos que nos afirmar e talvez reverter o lamento e transforma-lo em gesto de celebração, do que somos, de onde viemos e dos saberes que nos ajudaram a sobreviver. "Celebração esta que não é narcisista senão um agradecimento a *Pacha* que também sobrevive junto conosco" (CUSICANQUI, 2018, p. 81), uma justificativa pelo título da dissertação *A costura dos arquétipos*, mas também pelo verbo principal da pesquisa, produção e ação: costurar... costurar arquétipos, memórias, recortar conceitos ao meio, costurar metades imaginação, metade informação solida, um resto de arquétipo e emendar com uma história esquecida de uma época onde os valores foram outros.

Me coloco como uma artista híbrida que possui ou que pode ter lugar de fala nas duas culturas; Djamila Ribeiro coloca a definição do discurso como um sistema que estrutura determinado imaginário social com bases que determinam poder e controle, e que para explicar o discurso tem que se conhecer as condições de constituição do grupo no qual ele funciona. (RIBEIRO, 2017, p. 22), as pesquisas de campo têm tal função de (IKEDA) ao participar de determinadas celebrações, rituais e do cotidiano produz-se o ato de adentrar nos códigos daquela comunidade, com os cuidados de não cristaliza-la em suas características

estruturais. Nas alternativas anteriores, lugar de fala terei se retomar valores que foram deixados de lado em nome das adaptações culturais que tive de desenvolver nesta sociedade atual, se resgatar informações mas principalmente vivências que me foram negadas na infância, se me reconstruir estruturalmente e praticar alguns valores que fazem parte de minha ancestralidade por meio das *pesquisas de campo*.

Em relação ao idioma simbólico presente na cosmovisão andina, temos os seres antropomorfos que habitam essa e outras mitologias oriundas das culturas milenares.

El Doble antropomórfico é o revés do chamamos realidade, são seres que protagonizam mundos e tempos que não interagimos conscientemente e que inexistem com função nesta sociedade atual brasileira. Costumam viver nas mitologias de cosmologias e idiomas simbólicos de celebrações de povos originários de varias partes do planeta, pertencem às camadas anteriores de tempo, dos que chamamos de povos originários que tinham em sua cosmovisão o reconhecimento do plano espiritual tão real quanto ao plano físico e de que nosso mundo é gerido pela força de animais. Definir um Doble Antropomórfico já existente e criar novos é contar nossa história ao revés. Idéias religiosas do Oriente próximo antigo propagaram-se muito antes pela Ásia central e setentrional e contribuíram notadamente para conferir ao xamanismo da Sibéria e da Ásia central o seu aspecto atual.

Ao expormos Dobles de muitas épocas, teremos alguns aspectos históricos, mas também sua relação com a memória coletiva e seus símbolos.[11]

[11] Disponível em https://www.eltiempo.com.ec/noticias/intercultural/1/diabladas-de-pillaro-un-tiempo-ritual-de-transgresion-y-risa. Acesso em 11 ago, 2021.

Máscaras, vestimentas, vasos, entre outros objetos, são chamados de formas ontológicas, fruto de uma linguagem simbólica de cada sociedade. São utilizadas em rituais realizados pelos chamados xamãs em culturas associadas aos povos originários de diversas partes do mundo e são objeto de referência nesta pesquisa pois são fruto e reflexo das relações entre colonizado e colonizador e consequência do imaginário que é formado naquela sociedade, apontando quais informações, mitos e símbolos são transformados por culturas externas e suas cosmovisões.

El Doble em algumas sociedades



Máscara Kitenga.

República democrática do Congo.

Centenas de penas de kulu kulu caem em cascata pelas costas da máscara Kitenga. A máscara tradicionalmente dança nas iniciações dos meninos e é considerada uma das máscaras mais poderosas. Seu grande disco vermelho é cercado por um halo de fibras de ráfia e penas de kulu kulu.



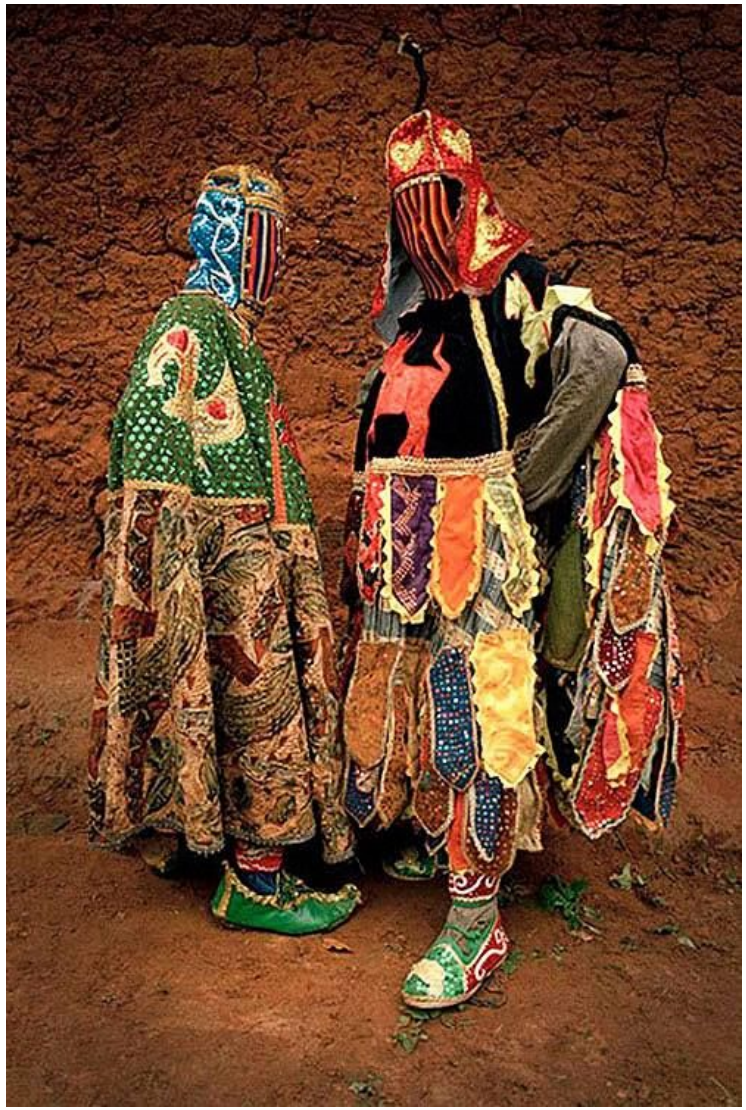
Os Kukeri.

Bulgária.

Os kukeri são os protagonistas de um ritual que tem lugar na Bulgária durante a época do inverno e especialmente na semana depois do Ano Novo e durante a época de Quaresma. O ritual consiste em que um grupo de rapazes e homens vistam fantasias e dancem para afugentar os maus espíritos em movimentos que imitam o balanço das espigas de trigo nos campos.



Máscara de festividade.
Japão.



Egunguns.
Benin na África Ocidental.

O tradicional ritual iorubá do Egungun, trajes elaborados usados para honrar os antepassados..

> O Egun é a morte que volta à terra em forma espiritual e visível aos olhos dos vivos. Ele "nasce" através de ritos que sua comunidade elabora e pelas mãos dos ojé (sacerdotes) munidos de um instrumento invocatório, um bastão chamado ixan, que, quando tocado na terra por três vezes e acompanhado de palavras e gestos rituais, faz com que a "morte se torne vida", e o Egungun ancestral individualizado está de novo “vivo”.(AFRICA SABERES PRATICA, 2009, p.03)



Máscara de la danza del Jach'a Tata. **La Paz, Bolívia.**

Essa máscara faz parte de uma época antiga no altiplano boliviano e era usada para a festa do ritual de colheita. Quem a usava dançava com a companhia de dois músicos.
Quem usava esta mascara dançava durante três dias e morria ao final da festa, como uma oferta ou um pedido de desculpas para a terra, o que garantia um equilíbrio entra as chuvas, a terra, seu cultivo e os aumentos por ela gerados.

Tata Danzanti quer dizer ancestral dançante.



Dança Sagrada Tibetana.

Budismo tibetano.

Na verdade, a religião é uma fusão do xamanismo e do budismo que mais tarde foi introduzido e adaptado dessa forma.. também interessante é que os mongóis que também praticam o budismo tibetano têm máscaras semelhantes para suas danças de oração (tsam). Pode-se também procurar no Butão suas versões das máscaras cham.



Máscara de Elefante do povo Bamileque.

Camarões. Africa Central.

Essa máscara é tradicional do povo Bamileque, uma das etnias presentes na região de Camarões, na África Central.

O adorno bordado com miçangas, só pode ser vestido por pessoas específicas, geralmente pertencentes à realeza, e outros escolhidos.

A peça simboliza o poder, representado pela figura do elefante. Outros animais como o leopardo e o búfalo também são símbolos de poder para o povo Bamileque



AYA HUMA[12]

É este personagem majestoso, cheio de vigor e cores, o principal atrativo na festa do Inti Raymi, comemoração aonde se celebra a conexão com os elementos da vida. Esse festejo acontece em junho em toda a região andina

Dizem que as pessoas que os interpretam podem entrar em um evento, então o respeito e o conhecimento do que sua atividade representa nas festas do solstício são necessárias, segundo Rafael Chiliquinga, pesquisador da cultura Salasaca.

A fantasia de Aya Huma na atualidade cobre seu corpo e excede o Zamarro e a máscara que tem duas faces.

O sentido de este ser, segundo Chiliquinga, reside na origem energética que orienta, é assim que nas comemorações andinas o personagem dança realizando fortes sapateadas em movimentos circulares.

A máscara de duas caras faz com que Huma nunca de as costas para a divindade a que se dirige, além disso temos a dualidade andina: presente – passado, norte – sul, dia – noite. O espírito que orienta. Aya se traduz como espirito y huma significa cabeça, por ela este é ser que guia, um orientador, não somente da celebração, senão da vida. Fernando Pinto, integrante do grupo Raízes de Tungurahua, explica que o Diabo Huma é a representação da espiritualidade andina.

[12] Segundo a lenda indígena, Aya Huma é um guia da comunidade, líder e guerreiro possuidor de energia vital da natureza. Fonte: Jornal El Diario, 17 de maio de 2017. Disponível em: https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/433276-huma-una-tradicion-indigena

A cosmovisão dos povos andinos refere que todos os seres estão compostos de energia e diante a necessidade de personificar essa força, surgiu um ser em cujas características se reflete o poder da natureza. A unidade na diversidade. O que mais chama atenção de Aya Huma é sua mascaras, composta de várias cores.

Nela convergem as tonalidades do arco íris, cujo significado é a unidade na diversidade, é dizer que o mundo está composto de seres diferentes, cada um com sua particularidade, isto produz uma riqueza cultural enorme, mas seu valor se encontra na unidade, na habilidade de criar em conjunto.

“Sobre a cabeça, o Aya Huma leva uma coroa que representa a Sara Nusta, a flor de milho em seu máximo resplendor. Lembremos que em junho se celebra a maturação de Pachamama e todo o seu potencial criador”, comenta Pinto. Dizem que no processo de sincretismo, essas flores foram interpretadas como chifres, e então começaram a chamar estes personagens de diabos Humas, ainda que sua presença não tenha relação com o diabólico.

A máscara tem duas caras, que interpretamos como a dualidade, mas sobretudo se associa com a concepção do tempo e da construção histórica nos Andes.

A palavra naupa significa em quéchua antepassado e sua compreensão vai além daquela pessoa que nos antecedeu, se trata da forma de construir o presente aprendendo do passado, por isso o Aya Huma olha para trás, se enriquece dessa sabedoria e logo olha para frente”, afirma Fernando.



Foto de Renato Soares

O Toré é uma expressão espiritual-religiosa de grande importância no Nordeste indígena. Sim, quem pensa que não há indígenas no Nordeste, se engana. Segundo os dados do IBGE de 2010, no Nordeste, encontra-se a segunda maior população indígena no Brasil (27,8%). Embora, por muitas décadas, esses indígenas não se auto-denominavam indígenas, atualmente, vêm ocorrendo um processo de recuperação dessas identidades, que é fortalecido pelo ritual do Toré.

No Toré existem os Encantados, os Praiá, os pais do Praiá e os dançadores. Quem vai “levantar o Praiá”, deve fazer uma roupa e uma máscara de palha de ouricuri, que serve para encobrir a personalidade do dançador. Durante o ritual, que pode durar várias horas, esse dançador materializa os seres espirituais – ou Encantados.

Encontram-se torés em alguns estados dessa região como por exemplo, na Bahia, entre os Kiriri, Pataxó e Tumbalalá; em Alagoas, entre os Kariri-Xokó, Kalankó; e em Pernambuco, Ceará e Paraíba, entre os Pankararu e Xukuru.

https://www.cantosdafloresta.com.br/propostas-didaticas/o-tore-dos-indigenas-do-nordeste/



Frame do documentário etnográfico experimental Xapiri, produzido em 2012, onde 37 Pajes Ianomamis se encontraram com as entidades elementais etéreas chamadas *xapiripe* durante um encontro realizado em 2011 na aldeia de Watoriki em Roraima. Produzido e dirigido por Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert.

Os Xapiri são as imagens dos ancestrais animais Yarori, que se transformam no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam de espíritos mas são outros. Vieram a existência quando a floresta ainda era jovem. Os nosso antigos xamas os faziam dançar desde sempre e, como eles, continuamos ate hoje, quando o sol se levanta no peito do ceu, os xapiri dormem. Quando volta descer, a tarde, para eles o alvorescer se anuncia e eles acordam. Nossa noite é seu dia. De modo que, quando dormimos, os espíritos despertos, brincam e dançam na floresta. Assim é. São muitos mesmo, pois não morrem nunca. Por isso nos chama “pequena gente fantasma” e nos dizem: “vocês são fantasmas estrangeiros porque são mortais!". Assim é. Em seus olhares, já somos fantasmas, porque, ao contrario deles, somos fracos e morremos com facilidade (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.111)

Os xapiris são oriundos da cosmologia Ianomami, no Livro A Queda do céu de Davi Kopenawa e Bruce Albert temos a relação do desaparecimento dos xapiris com os recursos naturais que ao se tornarem escassos provocam aos poucos a morte do céu.





Jach'a Tata Danzanti[13]

Dança Ritual, segundo as pesquisas dos antropólogos do Museu de Etnografia de La Paz, na Bolívia, a dança do Jach'a Tata Danzanti ainda é praticada na comunidade de Pongonhuyo em Achacachi (La paz – Bolívia). Sem dúvida, a expressão cultural está relacionada com o ciclo agrícola, e se dança justamente na festa de Tata São Pedro com o propósito de invocar a água. O certo é que é todo um fenômeno ritual dos Andes. O ato da doação de uma vida humana é também a relação do eu como coletivo, o eu em prol da comunidade, característica marcante em diversas culturas dos povos originários.

Dança autóctone realizada no altiplano andino, sendo o fim de muitos que dançam com essa máscara a morte depois de três dias de bailado e suspensão do tempo cotidiano, com músicas e bebidas especialmente feitas para essa ocasião.

Frames do filme "La Nacion Clandestina" de Jorge Sanjines de 1989. Bolívia.

[13] https://youtu.be/Dk4qzc6vgmc Entrevista com o pesquisador Milton Eyzaguirre, antropólogo do Museu (Museu nacional de Etnografia e Folclore) https://youtu.be/U2mUfSquQ1s Vídeo registro de um Jacha Tata Danzanti. La Paz. Bolívia.


14
MUSEO NACIONAL ANTROPOLÓGICO
EDUARDO LÓPEZ RIVAS
Nombre
Careta de Diablo
Material
Yeso Sobre Fieltro
Cronología
1930
Danza
Diablada
Técnica
Modelado
Descripción:
13
MUSEO NACIONAL ANTROPOLÓGICO
EDUARDO LÓPEZ RIVAS
Nombre
Careta de Diablo
Material
Yute y Yeso
Cronología
1930 - 1940
Danza
Diablada
Técnica
Modelado
Descripción:
Careta única en su tipo, debido a la ausencia de colores vivos. Tiene al lagarto de las plagas de Wari representado en la
17
MUSEO NACIONAL ANTROPOLÓGICO
EDUARDO LÓPEZ RIVAS
Nombre
Careta de Diablo
Material
Yeso Sobre Fieltro
Cronología
1930 - 1950
Danza
Diablada
Técnica
Modelado
Descripción:
La careta tiene la nariz con terminación en punta. Hay una Serpiente representada en el lado derecho del rostro, que representa las plagas de Wari.

Uma das referências estruturais para a criação dos Fabulosos são Los Diablos, personagens do carnaval boliviano La diablada, dança tradicional de Oruro na Bolívia que se caracteriza por máscaras de espíritos andinos utilizadas por dançarinos. A dança é uma mistura de apresentações teatrais acerca de cerimônias religiosas andinas, tais como a dança Llama Llama, em honra do Deus Uru das minas, lagos e rios Tiw, e o ritual dos mineiros aimarás para Anchanchu, um espírito das cavernas e outros locais isolados (GUTIERREZ, 2020), r esultados da pesquisa de campo realizada no Carnaval de Oruro, este apresenta uma mitologia combinada resultando em sincretismos religiosos presentes nas vestimentas mascaras e na história e transformação de todo os carnavais.

Durante as visitas guiadas que realizei na cidade, nos rituais pré-carnavalescos e celebrativos, conheci antropólogos, guias turísticos, líderes comunitários que tinham por objetivo decolonizar esse imaginário sincretizado, estes profissionais trazem discussões coletivas sobre outras formas de ver e sentir seres como El Tio, Pachamama.

Máscara da dança Diablada. Feita entre 1930 e 1940. Coleção do Museu da cidade de Oruro na Bolivia. Fotografia de Carolina Velasquez

Máscaras, vestimentas, vasos, entre outros objetos, são chamados de formas ontológicas, fruto de uma linguagem simbólica de cada sociedade. São utilizadas em rituais realizados pelos chamados xamãs em culturas associadas aos povos originários de diversas partes do mundo e são objeto de referência nesta pesquisa pois são fruto e reflexo das relações entre colonizado e colonizador e consequência do imaginario que é formado naquela sociedade, apontando quais informações, mitos e símbolos são transformados por culturas externas e suas cosmovisões.

Nas fotos ao lado temos o desenvolvimento imagético do símbolo El Diablo, um símbolo da ritualística andina relacionada a entidade Uru e a sua área de domínio, as minas. Esse símbolo da cosmovisão andina torna-se o Diabo pelos colonizadores espanhóis e a Igreja que impõem a narrativa do diabo universal ocidental sobre Deus Uru, com chifre sobre sua cabeça e em suas danças agora contracena como Lúcifer, o anjo caído do cristianismo ocidental sobre Deus Uru, com chifre sobre impõem a narrativa do diabo universal colonizadores espanhóis e a Igreja que cosmovisão andina se torna o Diabo pelos domínios, as minas. Esse símbolo da relacionada a entidade Uru e a sua área de. Diablo, um símbolo da ritualística andina. Nas imagens, temos o desenvolvimento imagético deste personagem mítico.

Máscaras da dança Diablada. Feitas em 2019. Oruro, Bolívia. 2020. Fotografia de Carolina Velasquez.







A mina em funcionamento que fica embaixo da catedral de L*a Virgen de Sucavón* em Oruro, Bolívia.

Eu não quis acreditar quando entrei na mina pela segunda vez e ouvi que teria de deixar meus amuletos de Exu e Pomba Gira que carregava comigo há quase uma década, ouvi de meus guardiões; entreguei folhas de coca, moedas e ofertei meus amuletos, o público que lá estava formado por famílias já observavam e apontavam, formou-se uma união, um encontro entre a matriz africana e a alma andina que vivem juntas dentro de mim

Os chifres de El Tio são ação do homem branco que o nomeia de El Diablo, assim como é Lucifer que vincula-se à El Tio ou Wari adicionando uma camada católica que o aponta como um mal que se contrapões às energias solares (Inti) e Pachamama; a chegada dos espanhóis envolve mais uma camada à história trazendo mais ingredientes para o sincretismo religioso que vivemos , Espanha era terra de minha avó materna, os Andes são terra da minha avó paterna, a matriz africana não sei, eu a sinto por meio dos meus cachos, da minha alma e talvez de um avô paterno que não sei quem foi e que foi apagado da memória familiar. Descobri que as próprias pessoas, além do sistema colonialista, são responsáveis por apagar as memórias: selecionam capítulos, censuram pelas estratégias do colonialismo, o próprio colonizado torna-se engrenagem desta estrutura, filosofia de vida e valores, e perpetua os critérios de segregação racial.

Em meio a tudo isso, todos os povos existem dentro de nós e assim como ocorre na cosmovisão andina e de muitas cosmovisões de povos originários, tudo vive aqui e a dualidade é uma característica de sermos tudo sem que uma camada não domine a outra, as civilizações que vivem dentro de nós, os ancestrais não precisam ser o diabo para provar que há uma virgem e que ela os salvará das pragas que assolam o país, não há salvador, os mundos sejam eles diferentes entre si moram aqui e decidimos como viver, somos masculino e feminino, somo vento, sol, chuva, morte, vida.











Depoimento relato - O ritual na mina com El Tio

Saímos de Oruro rumo a um bairro distante a uns vinte minutos de carro.

Entramos. Fomos recebidos por um mineiro, integrante da associação em sua sede, sentamos em uma grande sala, os mineiros estavam conversando, trocando orações e brindando ao ritual da noite La JALLA.

Erguíamos álcool puro aos céus.

Quando nos levaram para vestir os equipamentos de segurança, passei por duas lhamas que estavam com um olhar de terror, já sabiam que iriam morrer aquela noite.

Vesti o macacão, as botas, senti algo familiar naquela vestimenta, coloquei o capacete como intuía que já havia feito algumas outras vezes em um passado remoto.

Entramos na mina, descemos e descemos. À esquerda, alguém apontou, havia uma espécie de caverna feita por eles. Entramos e vi um altar completo. Eu sabia que El Tio estava lá. mas não conseguia encará-lo, algo me dizia que eu estava sendo sentida, recebida e acolhida, mas em tudo leva tempo e aquele era um momento de suspensão, eu só consegui olhar a mesa com as peças em açúcar com palavras, desenhos, imagens, símbolos. Garrafas de Álcool, maços de cigarro, latas de cerveja.

Os rapazes levantavam seus tragos e diziam: _ JALLA LLA!!! Naquela noite levantei vários Jallalla, conversamos com os mineiros e nos contaram histórias de política e dinamite.

Num certo tempo, me levantei e pedi permissão para me aproximar del Tio, tirei o meu colar de lã vermelha do pescoço e coloquei nele. Ele ficou muito feliz vestido com o colar vermelho.

Entreguei *plata, coca y cariño*.



Mais tarde, ainda na caverna, chegaram outros mineiros para mostrar um vídeo. Era a cena do ritual onde as lhamas lentamente vão sendo cortadas em pedaços.

Assistir àquele vídeo dentro da mina foi uma experiência transformadora, pude sentir e ver imagens daquele local de passagem para outra dimensão.

Entrei mais fundo ainda nos túneis feitos pelos mineiros.

A imagem do coração pulsando, a lhama sendo ofertada, as mãos com a faca, a energia densa que se forma no ar, assim como é dentro das minas, assim como é no inframundo.

Meu nome iniciático no xamanismo é Chacal, ando sozinha, sou da esquerda, posso estar tanto no inframundo quanto nas nuvens, peso o coração daqueles que faleceram, ando sozinha para depois retornar ao grupo e contar as novidades dos outros mundos.



Na imagem temos o monumento ao mineiro, a atividade de mineração é uma das profissões que representa a relação com a natureza e seus aspectos ancestrais relacionados a mitos anteriores ao cristianismo como a Cha'lla com El Tio; hoje a relação com as histórias e seus personagens por parte da população é relacionada a protagonistas cristãos como a virgem de Sucavon e o diabo universal, um sincretismo religioso que divide a população em versões diferentes em relação as narrativas envolvendo os mesmos personagens, como por exemplo o sapo, a formiga que na versão andina atuam de forma a serem forças da natureza atuantes sobre a paisagem e ao mundo espiritual e na versão católica são pragas aniquiladas pela Virgem de Sucavón.

Aqui temos dois tipos de cosmovisão envolvendo os mesmos personagens, primeiro a existência da dualidade na cosmovisão dos povos andinos onde há o equilíbrio entre as forças contrarias como Inti o Sol e El Tio de La mina, não há necessidade que um se sobreponha ao outro ou um seja melhor moralmente sobre o outro e sim que coexistam e garantam um equilíbrio das forças na natureza, inclusive a natureza humana. Com a presença de uma narrativa crista, a Virgen de Sucavón toma o lugar de Pachamama, a mãe terra, e se transforma em uma forma moralmente superior ao Tio das minas, que é transformado em diabo, este deve ser subjugado e dominado. Estas narrativas modificam a forma como o cidadão, que vivencia estas celebrações, se relaciona com seus deuses, seus campos de transcendência e consequentemente com as ações em sua vida cotidiana, neste ponto são constituídos os apagamentos culturais e espirituais, por isso a importância da ação decolonial realizada por profissionais que lidam com os públicos e as narrativas simbólicas. A proposição performances Fabulosas tem seus objetivos de resgate ancestral criados neste contexto da reconstrução dos significados sobre os personagens míticos e como podem ser interpretados por uma perspectiva mais ampla e diversa do que em relação a apenas uma cultura.



Celebrações coletivas e sua função na reorganização social

Celebrações coletivas e sua função na reorganização social[14]

Do mesmo modo e pela mesma justificativa utilizarei as celebrações festivas e agrícolas, sua simbologia e cosmovisão reverenciada para o objetivo da proposição Performances Fabulosas: dispor de meios materiais, simbólicos e históricos para catalisar os sentidos dos públicos, que esses possam construir caminhos para organizar narrativas de sua memória familiar ancestral afim de construir uma identidade individual e coletiva perante sua sociedade, prevenindo contra as armadilhas de julgamento e segregação racial e étnica tão normalizadas no cotidiano das áreas da saúde, pedagogia do ensino formal e não-formal, políticas públicas e mesmo no cerne da família, que passam a ser agentes de perpetuação das estratégias do colonialismo.

---

[14] Videos de danças e celebrações coletivas:
https://www.facebook.com/JavierLastario/videos/675266349786084
Quena quena - Provincia Muñecas
#AymaraDelSiglo21. QINA QINA - Quena quena . Provincia Muñecas. Aymara

https://www.facebook.com/MessagesFromTheDrum/videos/478796812959876
'Raven' performed by Gene Tagaban at Xunaa Shula Hit. Video by Kenneth Grant. #Tlingit #Alaska #WeAreStillHere. Duelo de Danzaq en el Yaku Raymi-

Fiesta del Agua. YAKU RAYMI.FIESTA DEL AGUA ANDAMARCA, MONTAÑAS DE AYACUCHO, DONDE NACE EL PERÚ.
Para los hombres, habitantes de las montañas, el agua es vida, sangre y esencia, por lo que se agradece anualmente por el agua recibida durante el año agrícola y se ruega de que el año venidero les de vida suficiente, tanto a ellos como a sus animales; No sólo se consideran al agua como algo vital para los campos de cultivo, si no también como deidad en los rituales.
https://www.facebook.com/edilberto.sototenorio/videos/2472855759441402

> Os grupos tradicionais são os continuadores das heranças dos antepassados. São as expressões de músicas, danças, rituais e festas que existem em milhares de comunidades, que são as referências para outros grupos que as imitam. É importante destacar que nesses casos, na grande maioria das vezes, essas manifestações estão relacionadas a rituais, cerimoniais, de devoção, em festividades religiosas. Não se trata de atividades de interesse apenas estético, artístico (IKEDA, 2013, pp. 177-178).

O pesquisador etnomusicólogo Alberto Ikeda estabelece bases para fundamentar a função das celebrações coletivas em uma comunidade. Em palestra, Ikeda afirma que “Um senhor, quando deixa seu trabalho de lado, para liderar uma celebração com várias faixas etárias desta mesma comunidade, desempenha a função de reciclar a crença sobre a cosmovisão que estrutura aquele coletivo (...)” e ainda afirma que: “uma criança quando experiencia as cantigas e brincadeiras que estão inseridas nestas celebrações aprende aspectos da identidade de sua comunidade por meio dos sentidos do corpo (...)”.

Procurar caminhos para a reconstrução de identidade do ser humano por meio de proposição artística, seja ele imigrante, filho de imigrante, nascido e vivente no próprio país, mas desconhecedor de sua cultura de origem e ancestral, ou simplesmente um ser humano que tem em sua história as guerras, os apagamentos e, consequentemente, histórias incompletas de si.

Ikeda aponta a dificuldade enfrentada por, principalmente, os folcloristas em definir a cultura popular tradicional, “por envolver saberes e fazeres tão variados”. Coloca a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como uma organização influente que ao lançar determinadas definições sobre o assunto norteiam nosso pensamento e pesquisa sobre as especificidades e variedades da chamada Cultura Popular Tradicional; em 1989 a UNESCO lança um documento onde profere que:

> A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

No mesmo artigo, Ikeda ressalta um conceito que se relaciona com o anterior: em 2003, a UNESCO define o patrimônio imaterial, como:

> os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

Utilizando essas definições como base de uma cultura popular tradicional de um povo e suas partes “local a ser celebrado seus ritos e festas, objetos, artefatos, instrumentos aliados aos conhecimentos necessários para execução do conjunto de criações inerentes a cada cultura de uma comunidade e consequentemente à expressão de sua identidade social e cultural”; Volto às perguntas levantadas na introdução desta dissertação:

- Será possível realizar uma celebração sem o grupo de origem de sua comunidade?

(...) “A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos” (UNESCO, 1989).

- Será possível realizar uma celebração sem o espaço físico de origem?

- Como são criados novos campos de ritualística entre imigrantes? Estariam eles fadados a estarem entre pessoas de mesma nacionalidade afim de preservar sua cultura de origem, sem inserir novos integrantes de outras culturas, correndo o risco de uma transculturação?

- Como estas questões se dão com o cidadão brasileiro? Fruto de miscigenações, processos colonizatórios, apagamentos, muitos distantes das possibilidades de retornar às suas origens, onde muitas vezes os locais de origem não existem mais e as comunidades estão extintas, ou ainda estes cidadãos não são reconhecidos por esse local e comunidade de origem?

Chegamos ao conceito de Peter Burke, quando fala em seu livro sobre o hibridismo cultural

> Não devemos nos esquecer dos indivíduos híbridos. quer os que já nasceram nesta situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido, por exemplo. convertidos ou capturados" (BURKE, 2003, p. 36).

Burke aponta a importância do olhar sobre os estereótipos ou esquemas culturais na estruturação da percepção e interpretação desses mundos, e desse esquema teremos a visão de mundo ou o estado de coisas característicos de uma determinada cultura (2003, p. 26). Nesse contexto, para os indivíduos híbridos (afro-brasileiros, ameríndios, anglo-irlandeses, anglo-indianos), alguns sintomas surgem: as estratégias de sobrevivência através da negação da cultura ancestral e total adaptação à cultura atual e talvez mais tarde a necessidade do resgate da própria história no retorno às terras ancestrais, na observação e vivência dos esquemas culturais antes desconhecidos em busca das memórias ancestrais adormecidas por meio de viagens, pesquisas e o fazer artístico característico daquela cultura. Estes indivíduos sofreram apagamentos culturais na execução de estratégias de adaptação nas sociedades onde foram colocados, filhos dos intercâmbios culturais e sociais onde são protagonistas da história da humanidade constituída por guerras, formação de impérios, colonizações, globalização cultural, acontecimentos históricos que por um lado, estabelecem o fenômeno da troca cultural mas que, voltando a Burke, por outro lado,



propiciam um enriquecimento que pode ocorrer em detrimento de alguém, por meio da imposição de uma sociedade sobre a outra.

La K'oa

Foto de Pablo Méndez-Quirós.

Fonte da foto [15] (ficha de abertura do item Celebrações coletivas e sua função na reorganização social) La K'oa, é um nome de origem aymara que designa um dos mais praticados rituais à deusa Pachamama nas regiões andinas entre Bolívia e Peru. Este ritual tem como objetivo promover uma ação de agradecimento à natureza pelas colheitas, nossos bens e nossa existência, se refere a ação da reciprocidade relacionado ao agradecimento como parte do ciclo da colheita,

[15] Fonte: http://www.apcbolivia.org/inf/noticia.aspx?fill=3760&Id=8&D86rtFv&fil=9&hrtsdate=10&BDrt54SSDfe=&%FS45[15]

da semeadura, do tempo e da harmonia entre as partes envolvidas, relacionando a natureza da mãe terra com a natureza humana.

As duas proposições artísticas relatadas incluem a montagem do ritual La K'oa, tenho contato e aprendizado com dois guardiões da espiritualidade andina, Inti Wawa (Roman) e Fernanda Lumia (Carol Noemi Vera Soto), ambos residentes no Brasil e cuja função principal é guardar, instruir e vigiar os códigos de conduta sobre a realização desses rituais em territórios estrangeiros. A artista recria esses rituais se utilizando de sua estrutura imagética e do idioma simbólico característico dos símbolos utilizados no ritual original. Os principais elementos utilizados em La K'oa são: seres antropomorfos feitos em argila, representações de bens materiais (carro, casa) em cubos de açúcar, canela, grãos como milho e fava, fetos de lhama, plantas, bebidas, doces coloridos e fumaça.

> Ter uma identidade, sem antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade onde tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos. Aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem tem, portanto, os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são outros, os diferentes. Os que tem outro cenário e uma peça diferente para representar (CANCLINI, 1998, p. 77).

[1] https://youtu.be/Dk4qzc6vgmc Entrevista com o pesquisador Milton Eyzaguirre, antropólogo do Museu (Museu nacional de Etnografia e Folclore) https://youtu.be/U2mUfSquQ1s Vídeo registro de um Jacha Tata Danzanti. La Paz. Bolívia.

CARNAVAL DE ORURO

> O carnaval de Oruro é uma celebração religiosa e um processo cultural de interculturalidade e intangibilidade que perpassa os 2000 anos de antiguidade que por meio da criatividade, continuidade e da ritualidade chegou a constituir-se como um modelo de “Obra mestre de Patrimônio Oral e intangível da humanidade” (Unesco) capaz de gerar manifestações culturais parecidas em outros espaços geográficos. A festa de Ito foi transformada em um ritual cristão, a virgem Candelária (virgem de Sucavón) celebrada em 02 de fevereiro (onde cabe ressaltar que é em Oruro, onde nasce o típico baile La Diablada, bem adaptada nos países limítrofes), e a tradicional “Lama Lama”ou a “Diablada” se converteu em um baile típico e principal de Oruro na Bolívia. Ao longo da festividade participam mais de 48 conjuntos folclóricos distribuídos em 18 especialidades de dança que realizam a sua peregrinação até o Santuário de Sucavón, cada sábado de carnaval na tradicional “Entrada”. Essa celebração, pela grande popularidade que alcançou nos últimos anos; devido a sua grande manifestação cultural e atração turística, passou a ser uma das festas mais importantes da América Latina (DEPARTAMENTO DE TURISMO DE ORURO, 2020, p. 03).

O carnaval é constituído da apresentação das danças folclóricas por meio de 32 tipos de danças que apresentam o idioma simbólico de determinada região, sua história, memória e simbolismo. 16 tipos destas danças são fruto de um hibridismo entre a cultural dos povos originários da região e da presença e cultura dos espanhóis e as outras 16 danças, são as chamadas autóctones, danças ligadas diretamente a antiguidade e aos seus povos, datadas em aproximadamente 2.000 anos atrás.






CACIQUES







Anata Andina

Festa realizada pelos agricultores para a mãe terra (Pachamama).

Esse desfile ocorre um dia antes do carnaval oficial de Oruro e famílias vem de povoados ao redor dessa cidade, fazem suas celebrações todas voltadas a Pachamama no intuito de realizar as ações de reciprocidade a Deusa, agradecer e pedir bom plantio e excelente colheita. A Anata andina é responsável por acolher grande parte do campo de ritualística que envolve os dois carnavais, mesmo o carnaval de Oruro sendo feito em homenagem à Virgen de Sucavón (fruto de um sincretismo religioso formado na cultura do país); os rituais realizados nessa festa são, entre outros, La Challa e la k'ao.

Para homenagear e festar com Pachamama pedindo bênçãos, os agricultores carregam nas costas e no restante do corpo o que plantaram e cresceu na terra: quinoa, batatas e outras plantas.







COSTURANDO ARQUÉTIPOS CERZIR I COLAR I UNIR I REMENDAR I SUTURAR I DESCOSTURAR I DESPEDAÇAR I COZER I SUTURAR I ABRANGER I ABRAÇAR I ABARCAR I PARADIGMAS I REFERENCIAS I PADROES I MOLDES I EXEMPLAR I PADRÃO I TIPO I EXEMPLO I ESPELHO I PERSONIFICAÇÃO I REPRESENTANTE I RETRATO I

FABULOSOS





A criação dos Fabulosos[16]

Ela sobe a montanha, o faz sempre que necessita de instruções de vida. Sobe, caminha, respira, fica sem ar, persiste; doem-lhe os pés, passam desconfianças em sua cabeça. Ela continua, já aprendeu a não dar ouvidos a essa parte de si; ela persiste, assim como lhe foi ensinado a viver a vida, de modo atento e com energia, fazer tudo o que deve ser feito, sem desconfiança. Chego ao topo da montanha, vejo os condores voando, os ventos existindo, o céu azul iluminando o círculo de mulheres no alto da mulher-montanha. Elas vestem seus trajes vermelho-queimado feitos de lã dos seres que habitam as montanhas além delas próprias. As mulheres me aguardam, chego ao círculo sendo levada por uma garota assim como eu, dentro da roda me olha por baixo das pálpebras caídas e dos cabelos roxos uma anciã. Em seu olhar está todo o abraço, bronca, palavras, rezas, existências; ela me leva a uma kiva, descemos degrau por degrau de madeira antiga até chegar nas entranhas da mulher-montanha. Dentro dela estão duas fogueiras cujas fumaças são levadas para fora pelo vento que passa por entre pequenos buracos existentes na grande mulher.

Sentamos no chão forrado de ervas misturadas e arrumadas sob alguns trançados de lã. No escuro vejo mais uma mulher. As duas me olham, não há fala e sim pensamentos por meio do olhar. Eu pergunto como posso conseguir força, amor e todo o material que necessito para realizar minha missão. Os olhares são profundos, ouço dentro de mim CONSTRUA OS SERES e deles terá tudo o que necessita; trabalhe, costure, corte, crie, fracasse, acerte. E me vem a imagem de Maní, meu outro eu, de Jussara e de tantos outros que caminham comigo pelas montanhas. Agradeço.

Carolina Velasquez, 2018.

[16] Texto oriundo do Livro Performances Fabulosas, trabalho final resultado da pós graduação em Praticas Artísticas Contemporânea na Fundação Armando Alvares Penteado em 2018.

Os Fabulosos

> ”As máscaras, sempre feitas em segredo, transformam os celebrantes em deuses, em espíritos, em todas as espécies de forças sobrenaturais terríficas e fecundantes” (CAILLOIS, 2017).
>
> Uma epistemologia do sul demanda uma epistemologia existencial, aquela da intersubjetividade, da intimidade, do espaço banal. Espaço de todos os homens, de todas as instituições, de todas as empresas, de todos os tempos, do espontâneo, das situações não-regulares. Demanda uma reflexão sobre o fato de que somos totalização-em-curso (projeto), que somos pela falta, que realizamos possíveis. Somos projetos que se projetam sem cessar, que têm sua existência no limbo entre o universal e o particular (DANTAS, 2014, p. 60).

Fabuloso, como já dito, é uma nomenclatura criada nesta pesquisa que se refere às Máscaras, vestimentas e seus rituais e celebrações festivas do continente africano, América latina, Japão, China, extremo Oriente, Sibéria, Ucrânia, Índia. É uma nomenclatura que serve de elemento mediador/tradutor aos públicos, pelo fato de vivermos em um país com enorme intolerância religiosa e, no próprio meio artístico, dominado pelo pensamento iluminista, a espiritualidade vista como um tabu. A nomenclatura Fabuloso é um marco zero, uma zona neutra que ressignifica grandes forças e suas origens e as traz para uma zona imparcial que é a proposição artística, que muitas vezes se encontra em um campo híbrido de arte, ancestralidade e inofensivo entretenimento. O termo Fabuloso é designado pelo encontro entre memórias apagadas pelos processos civilizatórios e por hábitos do pensamento e do corpo, condicionantes do cotidiano, e a partir do ato de libertação dessas memórias pela entrega e decisão do participante nas chamadas Performances Fabulosas.

Na memória humana existem muitos personagens protagonistas de celebrações coletivas, rituais onde são utilizadas máscaras e vestimentas, entre outros objetos. Eles representam um indício de épocas esquecidas e/ou apagadas, sobreviveram

por meio de histórias, músicas, jogos, brincadeiras, danças e festas, e narram os valores de cosmovisão de cada povo onde acontecem as celebrações; outros existem em uma memória adormecida, estes seres vivem na zona periférica da memória de uma pessoa que está longe de sua aldeia, de suas origens, de seus familiares, mas tem pequenos lampejos de ancestralidade quando em contato com algum indício mediador dessa memória coletiva. Haverá uma catalogação de alguns desses seres por imagens e verbetes em *De que partes é feito um Fabuloso?*

> A capa não é um objeto, mas um processo de experimentação, buscando as raízes de origem objetiva do trabalho. (…) é um núcleo construtivo, aberto à participação do espectador. (…) sua estrutura é desvendada através do contato corporal do espectador (OITICICA, 1986, p. 67).

A artista atua como propositora, catalisadora dos corpos e memórias dos participantes. A obra é o resultado do contato e interação do participante com as vestimentas, a partir das sensibilizações em que é colocado, como exercícios de respiração com tecidos, músicas arquetípicas, rituais onde é convidado a realizar alguma tarefa que o torne participante, como rodas de costura nas quais se costura a partir dos conhecimentos manuais do participante sobre uma obra da artista. A etapa da sensibilização inicia o processo de descondicionamento do corpo do participante, por meio da criação de um campo de tempo e espaço com novas regras: respeito ao conhecimento que os variados perfis de público trazem, aceitação de suas ações corporais e da possibilidade do quedarem-se em repouso, inativos e/ou produzirem gestos e existência que não necessitem provar seu valor no mundo - o exercício de respiração coletiva é um exemplo disso. A obra, portanto, é o que as pessoas fazem a partir do descondicionamento do seu próprio corpo cotidiano, auxiliadas por máscaras e vestimentas denominadas nesta pesquisa como Fabulosos.

As formas dos Fabulosos são antropomorfas. Em geral, em uma metade lembram animais de poder e, na outra, corpos humanos. Estes animais de poder têm origem na nomenclatura xamânica *el doble*, e são os animais correspondentes desses

corpos no plano espiritual. No xamanismo andino e em outras cosmovisões de povos originários, acredita-se que a pessoa vive em dois mundos: o espiritual e o material, como um estado de equilíbrio e aterramento chamado de Pachosofia. Nas imagens pré-incaicas andinas, datadas de 300 a.C., encontramos formas antropomorfas onde homens e mulheres tinham acima de sua cabeça animais que lhes atribuíam força e poder para existir, tanto no campo material quanto no espiritual.

Uma noção central para o pensamento andino sobre o mundo é a *Pacha*. Citando Georg Steiner através de Peter Burke em *Hibridismo Cultural*, temos que: "Quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado do passado...nós traduzimos, trata-se de estabelecer a relação entre idiomas e a própria comunicação humana como uma tradução cultural" (STEINER *apud* BURKE, p. 57). Nesse contexto, trazer a cosmovisão andina para uma concepção ocidental seria logo em torno da ideia de que o todo é constituído pelo tempo-espaço:





> Pacha é a concepção de uma totalidade dinâmica, entendida como o conjunto de elementos que os seres vivos são capazes de captar através de seus sentidos, intuições, pensamentos e inspirações. Dentro da Pacha existem três distintas esferas da vida, que possuem cada uma, dois polos contrários, o universo material e o universo espiritual. Nessas três esferas encontramos: Alaxpacha (fora) e Ananpacha (acima); Kaipacha (aqui) e Akapacha (agora); Ukupacha (abaixo) e Manqhapacha (dentro). Todos estão em eterna interação e, quando se cruzam, criam o momento sublime da existência dos seres, entendido como o estado da consciência (LEMOS, 2016, p. 01).

Ao vestir um Fabuloso, a pessoa coloca sobre si o peso, altura, tipos de materiais de que é composto, suas características formais (se é um animal, se tem asas, se rasteja, se possui som) sobre suas próprias características. “Ninguém te vê e você não vê ninguém” é uma das instruções dadas nesse momento, cujo principal objetivo é instruir o espectador a escutar a música que toca e deixar que os valores e memórias que se geraram, em seu corpo condicionado, deem lugar a um corpo que momentaneamente possa se expressar, por meio de outras memórias e lembranças que também estavam aprisionadas. Nesse momento, o público brinca, gira, salta, atuando num “conceito ampliado de arte” (Beuys) ao fazer com que os corpos dancem em uma situação que poderia ser chamada de performance, mas também de uma brincadeira coletiva.

> Se durante a década de 60, Beuys preocupou-se em realizar trabalhos que "apresentassem" a sua “Teoria da escultura" e o "Conceito ampliado de arte", a partir da década de 70, o artista queria ir mais além. O que ele desejava e acreditava era que a arte além de se expressar em todas as áreas da vida humana (Conceito ampliado de arte) deveria agir mais diretamente "dentro" dos indivíduos, ou seja, o Trabalho de arte deveria conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criativo em potencial e com capacidade de usar esta criatividade para moldar a sociedade em que vive. Este conceito de escultura de Beuys não se referia apenas à escultura como um objeto que se estende para todas as manifestações artísticas (Teoria da Escultura), mas por toda sociedade. Cultura e política passam a ser compreendidas como "Escultura Social” pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano (ROSENTHAL, 2002, p. 93).

Em outras palavras, seja um adulto brincando ou uma criança, pode-se utilizar a brincadeira como um terreno livre das convenções sociais, todas a obrigações e senso comum que podem servir para julgar um comportamento[17]. No contexto da palavra (talvez brincadeira há espaço para a reflexão, o acerto e o erro, a experimentação, novos modos de ser, assim como no ato de performar temos a possibilidade de refletir sobre nosso entorno por meio de outras linguagens que não somente a fala ou a o deslocamento destas), mas também pelo corpo, pelo gesto, pela linguagem simbólica e pelo deslocamento de símbolos de nosso cotidiano.

Performance-Ritual

> A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos (COHEN, 2002, p. 38).

A disposição e manuseio de alguns objetos e a construção de uma instalação com os mesmos possibilitam a criação de um espaço novo para o corpo que adentra a performance, que nessa pesquisa acatamos a nomenclatura *performance-ritual*. Esta nomenclatura foi criada em função da aproximação entre as definições dos dois conceitos: performance como um estado

[17] No livro *O jogo e os Homens*, Roger Callois nos coloca diante do seguinte conceito no contexto do jogar e do brincar: o jogador sempre tem uma relativa liberdade de criação, já que devido ao afastamento da vida real podem-se correr alguns riscos sem grandes consequências para a vida do participante “o jogo (...) opõe-se ao trabalho, tal como o tempo perdido se opõe ao tempo bem entregue” (CAILLOIS, 1990, p. 9).

de suspensão do corpo cotidiano trazendo como consequência o ato da ritualização do cotidiano, segundo Renato Cohen, e o ritual, conjunto de práticas consagradas por tradições, costumes ou normas, incluindo os ritos de passagem. Segundo Mike Williams[18], rituais e ritos de passagem são nomenclaturas da área da antropologia que se referem a acontecimentos que demarcam a trajetória da vida de um ser humano dentro de uma comunidade como colheitas, nascimento, morte, casamento; os rituais são geridos por uma autoridade capaz de estabelecer diálogo entre forças da natureza, ancestrais falecidos e os vivos: o diálogo e a transição entre estes mundos, realizada por essa autoridade, resulta na manutenção dos costumes, crenças, ou seja, da cultura e da memória dessa comunidade.

Assim, busca-se o resgate do "inconsciente coletivo", que propõe que a mente humana tem sua própria história e a psique retém muitos traços dos estágios anteriores de sua evolução, segundo Carl Jung em seu livro *O Homem e seus Símbolos*. O autor afirma ainda que os conteúdos do inconsciente exercem sobre a psique uma influência formativa, podendo o ser humano ignorar essa influência de forma consciente, mas, inconscientemente, reagir a ela por meio de sonhos e formas simbólicas (JUNG, 1964, p. 106).

Formas simbólicas, sonhos que se encontram acima das fronteiras políticas, econômicas e sociais, fronteiras essas diretamente relacionadas ao contexto das guerras, colonizações e, consequentemente, aos apagamentos culturais. A pesquisa objetiva a construção de um novo espaço para o corpo que carrega em si memórias e que por meio do espaço proposto pode expressar gestos ancestrais adormecidos pelos processos de migração e colonização. Essa construção é fundamental, é uma

[18] Livro *O Espírito do Xamã*, Editora Alaúde, p. 96.

forma de inserir o espectador do evento como um participante e coautor da performance com os movimentos que seu corpo é convidado a integrar.

> un tiempo mítico primigenio donde los gentiles o chullpas habitaron la tierra antes de la salida del sol; eran seres sabios en íntima comunicación con la naturaleza. Se cree que en aquel tiempo hombres y animales eran en alguna forma 'lo mismo'; esa época es conocida como 'tiempo inquieto' porque los hombres y las bestias intercambiaban sus formas fácilmente, cosa que hoy día ocurre muy rara vez (CASTRO Y ROMO, 2006, p. 486).


Espaço Cênico
Sanitários



Depoimento

Abri a sala para inicio de mais uma oficina de performance para famílias, entrava um, entrava outra família, observavam as vestimentas e os tecidos curiosos.
Entrou na sala uma mulher pequena em estatura e musculatura e suas duas filhas entre 4 e 5 anos, bem diferentes da mãe, musculatura forte, fala de som alto; quando queriam sua atenção choravam de raiva e a mãe quedava desnorteada e contrariada sabendo, lá no fundo, que não era um pedido de urgência e sim uma chantagem.

Começamos. Respiramos juntos, dançamos embaixo de tecidos; agora todos vestidos e mascarados. Aproximei-me da mãe e das filhas para observar, a garota mais velha estava ao chão chorando com raiva, a mais nova observava indecisa se repetia ou brincava e a mãe estava imobilizada fisicamente, mesmo que vestida de fabuloso; vim em sua direção rodopiando com muita força e disse:" eu giro, eu só giro", e sai girando. Atrás de mim veio a mulher girando, de uma forma diferente, de acordo com a estrutura de seu fabuloso; sua filha mais velha gritou mais alto: mãe! a mulher parou e respondeu:" agora eu não sou sua mãe" e continuou girando pela sala.

Carolina Velasquez. Observações sobre os públicos. 2018.



Fabuloso

É uma reza, uma conversa com a natureza para pedir prosperidade

As vezes gosto de me vestir de seres que não apareceram ainda aqui na terra
São metade planta, metade animal, metade vento, metade força

E quando os visto, visto sua força e suas vontades
E nosso encontro permite que eu seja natureza do mundo e sinta minhas forças, afinal somo metade animais, metade plantas e pedras também?



Fabuloso Chiro Chiro

Que adora ser fotografado
Observar os humanos
Traz na mão um presente para você
Sementes para plantar o futuro
Coberto de tecido boliviano chamado aguayo
Que traz em si segredos, costumes e símbolos em forma de cores e figuras
Chiro Chiro simboliza pessoas importantes com características de um animal importante e grandioso



Fabuloso Tata

Relação com o ancestral, a historia de quem veio antes de você

Esta na hora de deixar de lado as roupas cotidianas
Esta na hora de vestir o passado para perceber o presente
E ter bases para me preparar para quem eu quero ser

Partes são do carnaval de Oruro
A cabeça é de Tata
Seu olhar é de flores
Costuma dançar pelas montanhas
Falar com Pachamama
Lhe pedir chuva
Saúde para as plantas e os animais
E que a terra continue linda
Que possamos viver nela e dela e depois dormir e voltar a ser a própria terra, assim como quem veio antes.



Fabuloso

Descondicionar, destravar, libertar os eus
Quando foi a última vez que você rodopiou?
Tecidos para me esconder e assim aparecer de outras maneiras
Me cobrir, deixar só a boca, as mãos e os pés aparecerem
Criar asas com meus braços, minha cabeça se movimenta na direção dos chifres
E aonde aparece a boca, aparece um sorriso, e não é um sorriso pra fora, é um que vem de dentro de quando a gente esta tão feliz, pois finalmente conseguiu se encontrar e conversar consigo mesmo.

Aterramento e exercícios de imaginação



Aterramento e exercícios de imaginação

Desde as primeiras *Performances Fabulosas* o time de *performers* varia, são educadores, psicólogos, dançarinos profissionais, estudantes de bairros de área rural, entre outros, que acima de tudo possuem alteridade em relação aos públicos; a diversidade de perfil destes *performers* deve ser tal como é a pluralidade dos públicos. A estrutura é sempre diversificada: um Fabuloso narrador cujas funções são dar as instruções verbais e levar o público aos espaços de cada etapa, e dois ou mais performers. Segundo Walter Benjamin em seu texto *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936, o narrador está em vias de extinção; com a guerra mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (BENJAMIN,1994, p. 1). A narração, nesse caso, tem o papel de representar exteriormente aquilo que se sente durante o processo de proposição artística. Nesta pesquisa temos essa característica estrutural da utilização tanto de meios trazidos por artistas dos anos 50, 60 e 70 do sistema vigente da arte como as instruções e partituras criadas e utilizadas por Allan Kaprow, Yoko Ono, Marina Abramovic e John Cage, mesclando a essas características–ferramentas os meios utilizados por povos originários de todas as partes do mundo: as contações de histórias, as narrativas épicas de um povo, as canções, as mitologias que são revisitadas por cada geração de crianças e jovens a partir de um narrador, geralmente mais velho, que coloca as histórias sob uma perspectiva que resulta na manutenção de valores sobre uma cosmovisão por parte de quem ouve, e mantem os laços culturais e políticos entre quem participa, garantindo a subsistência, a gestão daquele grupo e a harmonia entre os integrantes.

A *performance* em si evita de se tornar espetáculo e de, assim, tornar o corpo do público passivo: o corpo do que dança mostra ao corpo cotidiano possibilidades adormecidas de movimentos. A criação dos *performers* é livre, eles seguem uma

estrutura de roteiro, e dentro desse vão criando suas danças e gestos que compõem o seu Fabuloso; sua principal função é sensibilizar e inspirar pela narrativa e pelo movimento corporal, o corpo do público; o narrador aponta as sensações, coletiviza anunciando as experiências coletivas vividas no momento. "Há quanto tempo você não rodopia?", "Você agradece pelo quê agora?", "Voe", "Sorrir é dançar", são exemplos de trechos de uma narrativa que percorre toda a performance e impulsiona o processo de descondicionamento corporal vivido pelo receptor.

Como vimos nos depoimentos sobre as performances executadas, há um momento estrutural onde se inicia a inclusão do corpo dos públicos e não somente sua atenção mental e visual; a narração mescla-se às instruções no momento em que uma proposição corporal coletiva é iniciada e o narrador conversa ao mesmo tempo em que dá as instruções, justificando-as para uma parte mental dos participadores, pois nesta etapa temos o desafio da entrega destes, uma entrega semelhante a entrar em uma brincadeira; o princípio de um dos objetivos principais, que é o ato de descondicionar-se do cotidiano e de suas características dominantes. O xamã andino Inti Roman aponta esse momento como “[...] você não pode deixar de lado o profano porque eles andam juntos até de mãos dadas, um se completa com o outro, muitas vezes através do profano você pode chegar ao sagrado e vice e versa dependendo de como você manipula esta dualidade [...]” (ROMAN, 2020, transcrição de entrevista).

> O aterramento é a presença no instante: estar aqui e agora. Isso é o brincar, o fazer nada, tão discriminado em nossa sociedade, que valoriza a produtividade, os resultados e esconde o erro, o caminho, o processo.
>
> (...)
>
> A dualidade é um bem dos povos que originaram esse mundo que habitamos, lidar com ambas as forças é a tarefa de construir uma base para confiança e auto critica.

> Instruções, regras, sinalizações e outros dispositivos de orientação constituem formas de interação que evocam um processo de avaliação, julgamento e decisão. Tanto a aceitação quanto a recusa levam a mecanismos ativos de raciocínio que consideram as possibilidades da situação e o repertório do indivíduo. Tais dispositivos estão assim, em um estado de suspensão, entre a reflexão e a ação[19]

A utilização de instruções para o corpo e o pensamento vem da referência de criação e proposição artística de artistas como Yoko Ono, Allan Kaprow, John Cage, o contexto do grupo Fluxus em meados das décadas de 50 e 60 que tinha como pilar a recusa da arte como mercadoria e se autodenominaram como um movimento de antiarte. Os artistas e músicos ligados ao Fluxus realizavam festivais com apresentação de música experimental, performances, happenings; essas apresentações possuíam a estrutura criativa aberta à criação espontânea e à inserção da participação dos públicos, *espectador – participador*, nomenclatura utilizada pela artista Yoko Ono. Importante pontuar a questão da desmaterialização da obra, visto que não há um objeto único e durável e nem um produto final específico. Essa característica se relaciona com esta dissertação e serve de justificativa à utilização do procedimento de análise dos registros fotográficos e videográficos sobre as performances pelos mesmos motivos: "As instruções de Yoko Ono são sugestões abertas. É preciso que o espectador – participador assuma uma posição diante delas e a autoria dos inúmeros resultados possíveis"[20]

Nesta pesquisa instruções e narrativas se fundem, durante as proposições *Performances Fabulosas*, outro elemento mediador são as contações de histórias (originalmente utilizadas pelos *mestres griots* de matriz africana, dos xamãs andinos, dos monges budistas); histórias cuja função é proporcionar um caminho de suspensão no cotidiano e um retorno a aspectos da ancestralidade por meio de heróis e heroínas, histórias da criação do mundo, situações simbólicas que tragam mais repertório

[19] Material educativo da exposição "O céu ainda é azul, no Instituto Tomie Ohtake, 2017.
[20] Ficha Confiança e Risco. Material educativo da exposição "O céu ainda é azul", no Instituto Tomie Ohtake, 2017.

de origens daquela comunidade aos mais novos e consequentemente a partilha e discussão sobre os caminhos que foram tomados pelos personagens das narrativas contadas. Histórias são utilizadas como instruções, e vivenciá-las é adentrar em situações desconhecidas ou estranhamente familiares. O participador – espectador passa a protagonizar sua própria história e adentrar em campos da memória antes apagados. “Toda interação é um risco que se assume diante de uma situação nova” (material educativo da exposição O céu ainda é azul, no Instituto Tomie Ohtake – ficha Confiança e Risco).

> Seria mais fácil, porém mais sujeito a má compreensão, dizer que o processo de Oiticica usa o corpo para chegar ao além do corpo. Assim, o problema é que mais de dois mil anos de filosofia eurocêntrica nos faz imaginar o além do corpo como outro mundo. Nada mais falso no âmbito da obra de Oiticica. O além do corpo continua aqui neste mundo, que ainda está parcamente explorado, mas define um corpo imbuído do poder da invenção o que, portanto, aumenta as dimensões já conhecidas do mundo (BRAGA, 2016, p. 50).

Dançar também é sorrir

Deixar movimentar tronco, braços e pernas

Levantar o queixo rumo ao vento

Respirar como um relaxado filhote de cachorro

Abra os braços e voe

Exercícios de imaginação

Às vezes, se faz necessário transformar as instruções em histórias completas. Ocorre quando o público se entrega de forma mais profunda, aumentando assim sua paciência, nível de atenção e consequentemente as instruções se transformam em histórias e uma espécie de narrativa para exercício de meditação em grupo, cuja nomenclatura nesta pesquisa passa a se chamar de *Exercícios de imaginação*.

A história Abuela Pelirroja, por exemplo, é muito utilizada para mesclar respiração – aterramento – imaginação. É uma história integrante de um conjunto de doze contos, escritos para um trabalho de conclusão de Pós-Graduação em Práticas Artísticas Contemporâneas na Faculdade Armando Alvares Penteado – FAAP em São Paulo no ano de 2018. Esses contos foram resultado de um processo de resgate ancestral que passei ao me submeter em dois contextos:

Na própria Pós-Graduação cujos professores, entre eles Tiago Honório, Galciane Neves e Lívia Aquino, me auxiliaram a reconstruir-me por meio de assumir influências geográficas e culturais perante o mercado de arte e sobre minha produção artística, assumindo portanto a pesquisa e produção com cores, vestimentas, máscaras e, seguindo as palavras da Profa. Dra. Lívia Aquino: “[...] Não escrever como curador, nem como crítico de arte, escrever como artista e sua escrita será também parte de sua obra [...]. Compreender sua produção artística enquanto fala e apresentação, pensar na possibilidade de assumir que ao palestrar se esta performando também [...]” (AQUINO, 2018).

O segundo contexto foi participar durante um ano de um círculo de mulheres chamado *Círculo das sábias anciãs*, com encontros entre treze mulheres de diferentes níveis sócio, político, cultural e financeiro comandados pela mediadora Carol Shanti, com formação em psicologia e xamanismo; os encontros tinham meditações coletivas guiadas, e nessas meditações eram

utilizadas narrativas arquetípicas, ou seja simbologias que poderiam trazer à tona memórias individuais e coletivas, e trabalhar desequilíbrios e apagamentos ancestrais decorrentes de processos colonizatórios e até mesmo de narrativas familiares que são contadas por meio de uma perspectiva patriarcal, que como consequentemente omite o protagonismo real de mulheres do círculo ancestral familiar.O participador torna-se então a Abuela Pelirroja, assim como descrito no processo sobre formatividade e hibridação interformativa, a narradora propositora conta uma história de sua avó, o participador relembra de sua própria avó, ou senão a conhece toca uma memória, sensação ou energia.

Acentuo aqui a estrutura principal da obra–pesquisa–proposição artística: atuar dentro de um contexto que abarca tanto ações hegemônicas como instrução, partitura, performance coletiva. Nesta definição de território temos um resultado de ação decolonial sobre a história da artista e das narrativas dos públicos, pois o Decolonial, termo cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, permite que resgatemos histórias ancestrais e apagamentos, e que os tragamos a esta realidade, este tempo e espaço atual, geralmente em espaços vigentes como instituições culturais, desta vez expondo histórias por meio de nossa perspectiva, seja ela ainda fruto de uma cultura viva em paradoxo cultural e sincretismos, mas também livre de julgamentos e leis que determinem a interpretação sobre nossas memórias.

> Para o autor, o binômio Modernidade/Colonialidade é inseparável, isto é, a modernidade produz a colonialidade. Violência epistemológica, racismo científico e pensamento patriarcal são intrínsecos a Modernidade/Colonialidade. O exercício decolonial é o próprio questionamento da normatividade da modernidade (MAIA, 2020, p. 02).

A citação acima é de Dandara Maia, doutoranda em Artes e Estudos Africanos pela Universidade de Bayreuth na Alemanha; em seu artigo sobre a 11ª Bienal de Berlim de 2020 intitulado *11ª Bienal: questionando o eurocentrismo pela*

perspectiva do Sul, aponta que esse questionamento está no cerne de muitas obras de vários artistas de origem latino-americana presentes na mostra.

Justifico aqui um lado de minha pesquisa em uma área que é passível de julgamento e desconfiança, por ter sido negada dentro dos processos de modernidade e colonialismo. Me refiro aos métodos utilizados para obtenção de determinadas informações para a construção desta obra-proposição: as pesquisas de campo tanto em campos invisíveis (rituais e outros trabalhos espirituais) de povos originários como meditação, imaginação, contação de histórias, quanto meios de criação do contexto de arte, rituais com plantas de poder expansoras da consciência, a prática da dança andina ancestral chamada *Chuyma* (o ato de dançar com os órgãos internos para entrar em sintonia com o cosmos), as rodas de meditação pelos círculos femininos, as práticas de Butoh[21] e, pôr fim, a utilização de minha intuição corporal afim de sentir as paisagens pelas quais passaram meus ancestrais. Este último item se refere à estrutura de origem na qual se firmam as raízes da proposição artística Performances Fabulosas. Por outro lado, alcançar o equilíbrio de existir na sociedade atual e suas leis de vigência para o que significa ser artista e produzir arte sempre foi e continua sendo muito importante, pois do contrário submeteria minha pesquisa a um nicho do exótico, do periférico, do que está à margem; e por outro lado estaria cristalizando em uma imagem também idealizada as culturas que pesquiso e que me influenciam para criar estratégias de proposição para alcançar o objetivo de resgate das memórias.

[21] "De acordo com palavras do próprio Ohno, "Butoh é uma das mais arrojadas formas de dança contemporânea, única do Japão. Expressa ao mesmo tempo tantas ideias diferentes que é impossível defini-la. Ela somente choca e surpreende.". Ohno busca no inconsciente comum a todo homem, oriental ou não, a beleza e a decrepitude, a simplicidade e a complexidade, o cômico e o trágico. Da mobilidade e/ou imobilidade das extremidades corporais, que os braços, as pernas, o tronco, o pescoço, a cabeça levam o performático a mergulhar na viagem corporal que conduz à poesia" (BUTOH, 2002). Fonte: https://www.butoh.com.br


BENEVOLÊNCIA

E contaram historias dos familiares que vieram para quelas terras

E faleceram ou estavam com medo

E respiraram juntos, se transformaram em montanha, aves, serpentes,

dormiram, comeram e renasceram

Todos juntos

O ato de trazer ao sistema da arte conhecimentos não hegemônicos é o ato de construir novas epistemes, a partir de nossa perspectiva, nossa experiência, e isso pode ser alçado com a participação e criação dos públicos em Instituições de arte e cultura. Nessas, os seus agentes culturais (contratantes da propositora) junto de seus públicos, refletem criticamente sobre a demarcação da diferença por meio da exotização da produção de conhecimento do Sul, e o ato de praticar conhecimentos antes ignorados é a necessária produção de experiência por parte da sociedade envolvida, por isso a necessidade desta proposição atuar em uma pluralidade de públicos e instituições culturais.

A história a seguir, assim como mencionado, caminha entre o passado e o presente, por meio da protagonista que é um arquétipo, uma matriarca, uma avó, uma mulher, mãe, heroína. A narrativa tem campos de instruções descritivas sobre o corpo, cujo objetivo é atingir o corpo dos participadores, quando esses, deitados, de olhos fechados e já respirando por meio da respiração completa, atingiram o chamado nível alfa, que permite visualizações e cocriações imagéticas e sensoriais. Idealizada ou sentida, o mais importante é que esse apagamento toma forma e consciência em sua mente e corpo. A proposição em si normalmente envolve meditações coletivas com 20 pessoas, cada qual resgatando memórias por meio da sensação e não de fatos concretos, imagens vão surgindo, fatos vão se reconectando para formular respostas inclusas na história que primeiro vem da memória da artista, reconecta-se às memorias dos públicos, estruturando narrativas individuais, mas também costuras de arquétipos em nível coletivo.

> No âmbito das poéticas pessoais, formulo o conceito de uma hibridação formativa ou preferencialmente hibridação interformativa, que compreendo como aquela que se configura predominantemente “sob o signo da formatividade” e que, no projeto, se estende desde a produção até a recepção da obra (VALENTE, 2008, p. 36).


PREFEITURA DE
BARBADINHO

Ramona, Abuela Pelirroja

Havia mulheres que cozinhavam umas às outras, e comiam suas carnes, ficavam fortes e miravam as verdades depois destas refeições.

Há vários jeitos de ser mulher e cozinhar uma e outra grande mulher (e todas somos grandes): é a maneira mais carinhosa de ver a vida da outra e transformar a si mesma.

Havia uma grelha muito velha e quente de um fogo que nunca se apaga, com brasas imensas e fogo vermelho e laranja bonito, forte e vistoso. Com muito carinho e apreço, corto com uma faca cega as partes de minha avó, é uma pele branca, fina, quase não sai sangue, carne rosada que combina com seus cabelos ruivos. Muitas rugas quando torço a pele e faço desgrudar da carne; vou salgar com ervas vermelhas e amarelas e verde escuro, para ganhar mais vida, para alegrar aquela que outrora sofreu e se esqueceu quando decidiu viver à deriva de si tendo um filho após o outro. Por amor se esqueceu, por amar demais ou de menos esqueceu de si e de controlar sua vida, mas com tanto amor curava as pessoas benzendo-as com olhar carinhoso, aquele mesmo, o único de que me lembro quando tinha seis anos de idade e ela estava ferida, sangrando, com todas as suas células doentes, esperando a morte.

Quando comi sua carne tive gratidão pelas desgraças, pela água que cobriu toda a terra onde seus filhos nasceram, onde floresceu e desabou toda a vida que havia sonhado e criado, tive gratidão por simplesmente existir, ser, miseravelmente estar e fazer sentido para alguém por pouco tempo, se calar, e meu olhar passou a ter paz. E alisei meu cabelo com muito amor, vi ele ruivo como o de muitos ancestrais. Carinho passa pelos fios, memória me invade o corpo mostrando muitas maneiras mais de existir. Meus seios quedaram murchos, minha barriga pariu 11 filhos e mostrava marcas que nunca havia visto; aprendi a palavra gratidão por ser receptáculo de amor, por simplesmente doar. Meus pés não conseguem mais me segurar de pé, minhas mãos

são finas, pele transparente grata por ter existido. Outrora a julgava, hoje vesti sua existência por alguns momentos e um mundo se abriu, um mundo de ternura e resiliência em ser mulher, amar demais, existir sem preço, curar, e eu aprendo e vivo para te honrar e continuar o caminho no aprendizado de nossas vidas.

Carolina Velasquez, 2018.

Uma informação importante e pessoal: as informações dessa história vieram de minha mãe sobre sua mãe, portanto são informações que são memórias construídas e interpretadas por um ponto de vista, por uma ou mais formatividades; assim como muitos filhos de imigrantes, tive pouco contato com minha ancestralidade por conta da distância física que tive com os avós e/ou a segregação por machismo e racismo de uma família sobre a outra, portanto um elemento importante à proposição é por meio da meditação e exercícios de imaginação e aterramento, desligar a narrativa racional e informativa como única fonte de informação ancestral e acionar o corpo, espirito, intuição como inteligências dignas de confiança que se tornem ferramentas de leitura sobre a memória do participador, uma maneira de praticar a decolonialidade criando ferramentas de resgate não eleitas pelo sistema vigente eurocêntrico, que normalmente tem como ferramenta principal a racionalidade e a lógica sobre os fatos.

Fotografias utilizadas neste item: Proposição para Jovens atendidos pelo Programa do Instituto Inhotim, MG – Brasil, 2019. Fotografia de Willian Gomes.







Segundo Rita Barreto de Sales Oliveira em seu artigo “Memória individual e memória coletiva”, existem três tipos de estruturas que possibilitam a função de armazenamento da memória pelo ser humano: memória sensorial, memória de curto prazo e a memória de longo prazo.

As informações retidas pela memória sensorial ficarão retidas por breves segundos, a não ser que sejam transferidas ao segundo sistema, a memória de curto prazo. Essa é classificada também como sistema de consciência, que armazena tudo o que sabemos; Oliveira classifica as informações retidas nesse sistema de *pensamentos, informações e experiências*.

Ainda sobre a memória de curto prazo, essa pode armazenar informações por cerca de quinze minutos ou até por mais tempo caso estas informações, pensamento e experiências sejam repetidas dentro do tempo previsto. “Além da função de armazenamento, a memória de curto prazo desempenha funções como de um executivo central, introduzindo e recuperando conteúdos de um terceiro sistema mais ou menos permanente, a memória de longo prazo” (OLIVEIRA, 2017, p. 340). Ou seja, as repetições são uteis para passar as informações do sistema de memória de curto prazo para a memória de longo prazo, mas a reflexão quanto aos significados e o aproveitamento dos itens que já estão na memória de longo prazo requerem processos mais aprofundados segundo a autora. Aqui a memória dos sentidos é relacionada aos órgãos dos sentidos, e é tomada por imagens persistentes. Podemos relacionar a assimilação pela memória dos sentidos e assim aos órgãos pelo conceito da Chuyma e o valor trazido pela cosmovisão andina como outra maneira de pensar, sentir e conversar com o cosmos pelo corpo, os sentidos e os movimentos corpóreos.

> Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para

> aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 2013, p. 39).

O sociólogo Maurice Halbwachs, falecido em um campo de concentração nazista em 1945, foi responsável pela pesquisa do campo da memória na área das Ciências Sociais. Antes disso, o campo da memória tinha estudos nas áreas da Psicologia e Filosofia. Sua citação acima se contrapõe a uma das hipóteses desta pesquisa: será possível desconhecidos se encontrarem e celebrarem? Talvez através de vestígios de idiomas simbólicos de uma memória coletiva e individual, que submerja de origens diferentes.

> Segundo Halbwachs, existe um papel importante entre os integrantes de um mesmo grupo que compartilha memórias, dependendo de qual posição no grupo o integrante ocupe, maior ou menor será o nível de assimilação e armazenamento sobre estas memórias e caso desapareça este compartilhamento, desparece a memória coletiva e as informações e os valores suas contribuições ao compartilharem múltiplas falas, impressões e modos de se apresentar. Interagir, ali, era se reconhecer como parte do todo (MARTINS, 2019). [22]

Ainda neste contexto, Halbwachs coloca a memória individual como um ponto de vista sobre a memória coletiva (o que se modifica de acordo, mais uma vez, com os postos que o indivíduo ocupa neste grupo). A questão do "ocupar o posto dentro do grupo" está diretamente ligada à função desempenhada neste mesmo grupo em relação à manutenção, repetição, decodificação, reprodução das informações de âmbito coletivo e individual neste contexto, que ocupam um posto dentro de um grupo, o de liderança e de guardião da memória de seu próprio grupo, mesmo que por conta dos apagamentos, processos

[22] Depoimento sobre ação realizada no dia 29 de novembro de 2019, em São Paulo (SP), como parte do Programa CCBB Educativo - Arte & Educação. Com periodicidade mensal, Múltiplo Ancestral é uma plataforma de trocas entre o público, as mestras e mestres ligados a diferentes saberes e práticas culturais, articulando a memória, e o patrimônio. Alia a tradição oral, o afeto e olhares sobre o material e imaterial, fortalecendo a relação do sujeito com a diversidade. Depoimento texto de Gabrielle Martins.

migratórios, esse grupo esteja diluído por espaços físicos diferentes, unidos, muitas vezes, pelo ambiente virtual e pelas pesquisas de campo que proporcionam encontros entre o que seriam os integrantes de cada grupo que compartilhe tais memórias. Esse contexto criado nos dá uma resposta à hipótese apresentada pela dissertação.

> A artista começou sua apresentação trazendo pontos interessantes de sua vida e pesquisa, ao mesmo passo que deixava o público a vontade para participar, interagir e se colocar também. No ritmo de sua apresentação, as demais seguiram, gerando uma sensação de respiro que tomou o espaço e deu o tom para que pudéssemos, pouco a pouco, em coletivo, reconhecer novamente quem somos e de onde viemos. Desde o primeiro momento, portanto, já havia um desejo de integrar o público à ação e iniciá-lo como parte da performance. Sucessivamente, todos e todas fizeram suas contribuições ao compartilharem múltiplas falas, impressões e modos de se apresentar. Interagir, ali, era se reconhecer como parte do todo (MARTINS, 2019, p. 05).

A assimilação das lembranças pode variar para cada membro, visto que a quantidade de lembranças que são transportadas pela memória coletiva com maior ou menor intensidade, é quantificada a partir do ponto de vista de cada sujeito (HALBWACHS, 2013, p. 72). O funcionamento da memória individual não seria possível sem os instrumentos que são as palavras e ideias que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado do ambiente onde vive.

Neste contexto, a pesquisa e a montagem de uma espécie de instalação e o ato de disponibilizar a presença de símbolos de diferentes e diversos idiomas simbólicos de diversas culturas, assim como é feito na proposição *Performances Fabulosas*, torna possível um cenário de reconstrução e reconhecimento de memórias em um grupo de desconhecidos que passam pela fase de compartilhar resquícios de memórias e relatos de viagens de campo, cujos resultados são a formação de novo grupo onde durante um período de tempo-espaço este conjunto possa desempenhar a função do grupo descrito anteriormente. “A convivência em um grupo atua como base para formação de uma memória individual e que, portanto, carregará “marcas” da memória coletiva do grupo social no qual está inserido” (HALBWACHS, 2013, p. 65).



Suspender o tempo cotidiano

Brincar

Respirar

Fazer nada juntos

E ainda assim se nutrir

Voe

Resgatar praticas de acolhimento coletivo

conversar, encontrar, desencontrar

alimentar, escava a si mesmo


PREFEITURA DE
BRUMADINHO









Tipos de proposição aos públicos



Tipos de proposição aos públicos

Existem diferenças entre o propor-propor de Hélio Oiticica e a proposição em questão (com instruções e alguns caminhos pré-determinados), no que tange também às regras para os públicos quanto à interação com os objetos (máscaras, vestimentas, músicas, fumaças, semente, entre outros) durante as performances, e esta diferença pode ser um caminho que nos leva a campos de análise e posteriormente critérios de escolhas e caminhos para trabalhos futuros.

O Propor–propor de H.O. é uma proposição em aberto, sem limites, o objeto mediador, a obra pode até ser dizimada pelo corpo do participador afim que esse extraia respostas de sua experimentação suscitadas pela situação artística. Exemplos desse impacto de modos de proposição ficaram a cargo de como cada curador irá lidar com a ação da proposição aos públicos por parte do artista:

A exposição *É um solo que os outros acompanham,* em 2018, com a curadoria de Galciane Neves (que contou em sua programação com um espaço alimentado por mim com registros e ativações do espaço expositivo, ativações que aconteciam uma vez por semana dentro e fora da exposição com qualquer tipo de público, incluindo pessoas moradoras de rua na área do centro de São Paulo em frente ao MAB (Museu de Arte brasileira – FAAP). No espaço expositivo os registros sobre a interação dos públicos sobre as obras ficavam expostos como formatividades que impulsionam e inspiram o mesmo e a localização das obras expostas, algumas cabeças no chão, as chamadas asas e outros tipos de vestimentas dispostas como numa arara de roupas cotidianas a disposição da ação, investigação e interação dos públicos, embora com a presença às vezes da artista, às vezes com a presença da educadora mediadora da exposição, o que diminuíam as chances de uma interação sem limites. Mas durante a performance ocorrida na abertura e as ativações semanais as interações ocorriam de formas mais intensas, revelando

algumas necessidades de mediação e incentivo por parte das formatividades da artista e de participadores com consciência corporal mais desenvolvida.

No mesmo ano de 2018 temos a exposição *Não há perguntas para todas as repostas,* com curadoria de Isadora Reis, e tivemos as máscaras e vestimentas expostas mas com avisos de não tocar, e uma programação com uma mesa de conversa com os artistas, entre eles, Marcela Tiboni, Berna Reale, Sol Casal, um encontro administrado por mim junto aos públicos e uma Performance Fabulosa na abertura da exposição com quatro educadores que se voluntariaram para performar e chamar o público para a proposição (os educadores passaram por uma tarde de formação com uma palestra e proposição da obra ministrada por mim). As diferenças entre as duas exposições foram o modo como cada curador assimilou aspectos da proposição *Performances Fabulosas* e decidiu oferecer aos seus públicos, através de quais tipos de programação e através de quais mediadores (artista propositor, equipe de performers ligados à artista, equipe de educadores, público agendado - grupo de escoteiros, escolares, famílias, grupos de crianças, grupos de terceira idade).

Cada consequência de tipos de estruturas dadas aos públicos irá ser analisada durante os capítulos 2 e 4 desta pesquisa, sendo muitas as variantes do contexto onde a proposição pode estar inserida, o que é determinante como elemento de planejamento da previsão de resultados ou caminho de processos a serem desenvolvidos pelos participadores. Tipos de públicos tem diferentes tipos de interações e também refletem as características de cada instituição (nestes exemplos SESC Jundiaí e Museu de Arte Brasileira - FAAP), o seu lugar na sociedade e a parte física da cidade que ocupam.



Realizar análises de outras exposições que tem como obras as proposições são um caminho de análise, assim como vimos na exposição Terra Comunal + MAI de Marina Abramovic ocorrida em 2015 em São Paulo. Tivemos a execução da proposição, mas gerenciada pelos facilitadores, público espontâneo (muitas vezes já conhecedor da poética da artista) e uma formação, orientada pela artista Marina sobre arte, performance e espiritualidade ocorrida pré-exposição com a equipe de facilitadores, o que justifica o uso da nomenclatura método e a execução desse método junto aos públicos, com o auxílio de uma sistemática de elementos que garantam resultados similares aos da artista e de sua equipe de facilitadores cujas formatividades estão ligadas à

> Hibridação formativa ou preferencialmente hibridação interformativa, que compreendo como aquela que se configura predominantemente "sob o signo da formatividade" e que, no projeto, se estende desde a produção até a recepção da obra (VALENTE, 2008, p. 36).

Para a proposição *Performances Fabulosas*, estruturar conscientemente um espaço seguro para uma espécie de catarse do corpo cotidiano e experimentações de ações corporais (há muito não realizadas por este mesmo corpo), garantir a presença de performers ou mesmo a presença da artista propositora são procedimentos para um caminho semelhante às suas memórias e poética, e já contaminados pela formatividade da poética da artista ocasionando a chamada hibridação interformativa.

Registro de uma ativação de Performances Fabulosas no MAB – Museu de Arte Brasileira. 2018. "É um solo que os outros acompanham. Foram realizadas quatro ativações, sendo uma por semana durante o tempo de três horas com visitantes da exposição. Dançar em espaço público é um exercício de fazer voar o corpo espírito.



No âmbito das poéticas pessoais, formulo o conceito de uma proposição com uma estrutura segura com espaços e possibilidades ao desconhecido, sendo este a ação do participador, assim como ocorrem as estruturas de proposição com partituras e instruções nas obras de Allan Kaprow e Yoko Ono. A relação com a obra de Hélio Oiticica se refere à disposição de um espaço para o corpo do participador e elementos plástico-formais que promovam um descondicionamento de comportamento cotidiano.

Tudo acontece ligado a necessidade do momento. Nada deve ser premeditado.

Lygia Clark.


SAÍDA
DE
EMERGÊNCIA





Trago como ponto de primeira referência para a concepção dos Fabulosos a *máquina dos abraços*[23]. Essa foi uma máquina criada pela necessidade do toque sem a possibilidade de aproximação do toque humano, situação enfrentada pela norte-americana Temple Grandin que nascida com autismo, criou a máquina e a utilizou durante muito tempo; tomei conhecimento dessa notícia há 20 anos atrás, a existência de uma traquitana construída com couro, enchimento e madeira, e o fato dela poder substituir um abraço humano me colocou a imaginar um mundo de possibilidades de comunicação corporal, de criação de situações de afeto, chamou à consciência da importância de nossos objetos cotidianos: bichos de pelúcia, escovas de cabelo, diários, bicicletas, o que quer que ao ser observado arda em nós algum significado veiculado pela sensação e pela memória. Mas havia sempre a pergunta: existiria a possibilidade de construir mais objetos de afeto e de âmbito coletivo? Acredito que uma resposta seriam *os Fabulosos*, seres construídos de feltro, enchimento de boneco e costura, suas cores contém minha memória de descendente de bolivianos e seus rituais, como as cores que são oferecidas à deusa andina Pachamama, são elas: rosa shock, azul celeste, amarelo mostarda, vermelho queimado assim como as flores de plástico e papel oferecidas à deusa e aos mortos em rituais de honra à memória, aos feitos, às existências passadas que passam a existir no hoje pelas cores e formas, que nomeio rituais simbólicos de afeto.

Equipe de educadores do Projeto Manual da Família da Casa das Caldeiras coordenado por Karina Sacomanno. 2018. São Paulo. Um vento paira sobre você, deixe entrar em respiração, abra os braços, inspire, voe.

[23] A máquina dos abraços foi criada por Mary Temple Grandin (Boston, 29 de agosto de 1947), uma mulher com autismo (de alto funcionamento) que revolucionou as práticas para o tratamento racional de animais vivos em fazendas e abatedouros. Bacharel em Psicologia pelo Franklin Pierce College e com mestrado em Zootecnia na Universidade Estadual do Arizona, é Ph.D. em Zootecnia desde 1989, pela Universidade de Illinois. Hoje ministra cursos na Universidade Estadual do Colorado a respeito de comportamento de rebanhos e projetos de instalação. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Temple_Grandin.

Lygia Clark coloca seus objetivos em uma arte que não proporcione um novo condicionamento ao ser humano, e sim uma libertação e aceitação da pluralidade de nossos corpos, em busca de autoconhecimento e liberdade interior, uma das maneiras. “Proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social” (OITICICA). A pergunta que persigo neste ponto da pesquisa é a capacidade dos objetos de emanarem energia e provocar a transformação dos corpos dos participadores. “As galerias deixarão de existir pois a obra concebida pelo próprio consumidor está sendo feita por ele mesmo. Já não existirão artistas como sujeitos inadaptados numa sociedade, pois o seu espírito é o próprio coletivo” (ROLNIK, 1999, p. 32).

As pessoas costumam dar uma reposta aos fabulosos: o abraço, o soco, a dança, a companhia, são formas de se estar presente; os corpos dos participadores também relaxam e acabam que por deitar, sentar, imitar o corpo do fabuloso, por isso muitos deles são de escala humana e tem uma estrutura óssea feita com arame, são uma etapa pré-fase das máscaras e vestimentas, mas que iniciam o processo de modificação do corpo do participador e em espaços públicos. A proposta de “fazer objetos vivos, revelar a vida nas coisas, sua processualidade incessante, deixar entrever as forças”, extrapola o espaço e atinge a existência como um todo, dando-lhe um novo corpo, um novo universo, uma nova cartografia, novos personagens (ROLNIK, 1999, p. 32).

Nos registros, fotografias sobre o Fabuloso que foi adotado a pedido dos funcionários do Sesc Ipiranga, e está lá até hoje, 2021, como um objeto de afeto. Os funcionários me enviam às vezes fotografias que mostram como eles se relacionam com o objeto, lhe contam histórias, lhe dão abraços, lhe deram crachá, mesa e computador do funcionário que entra em férias, o utilizam como elemento mediador de relações no ambiente de trabalho; por meio do universo que o Fabuloso traz, as palavras chave são a ludicidade, o universo mágico, surreal, um contraponto aos valores predominantes nos escritórios como a competividade,

o medo, o consumismo e o cansaço, e agrega aos valores que também existem nestes ambientes a criatividade, a parceria, a execução bem feita das programações, atingindo um dos objetivos principais de sua criação, o descondicionamento do corpo e o pensamento cotidiano.

Temos o corpo de um fabuloso sugestionando outras formas de relação do corpo com o banco de madeira e a instituição que mantem uma espécie de parque jardim, um fator normal nas instituições híbridas entre culturas, arte contemporânea e atividades de entretenimento; os públicos movimentam seus corpos sob o que é o suposto comportamento modelo do correto e é estruturado por uma espécie de previsão do que é o comportamento corporal correto, nessa decisão temos uma espécie de elitismo cultural (um padrão de público sobre os outros normalmente baseados nas classes financeiras culturais dominantes). Esclareço aqui que a programação desta instituição em questão tem o objetivo de descondicionar esses corpos no panorama descrito, e por isso se justifica a constante presença dos Fabulosos dentro desta mesma programação e como consequência a parceria realizada com esta instituição.

Fabuloso no escritório geral da unidade Sesc Ipiranga. São Paulo, 2019.




CULT
ANGEL
DAVS

No caso das imagens, ambas demonstram como a forma do corpo de um fabuloso sugere outros tipos de comportamento e como é uma figura livre de padrões da normalidade como forma antropomorfa, cabelo, cor de pele, ela se isenta destas mesmas características que o classificariam em condição social, cultural e política e que teria carga de julgamento e planejamento sobre como seria seu comportamento ideal.

Entramos no campo da formatividade de Pareyson e o modo como a formatividade da artista age através de um objeto com características humanoides e, no caso da etapa atual da proposição, esta mesma ação é realizada pela propositora e pelos performers vestidos de Fabulosos.

As mulheres e os fabulosos


SINGER


SAÍDA
SINGER

Durante residência artística na Casa das Caldeiras em 2014, tive o convite de atender a um grupo de mulheres da casa de abrigo Francisco Matarazzo. Muitas dessas mulheres haviam passado por processo de flagelo, de dor; o objetivo era acolhimento, fazer, falar, agir, dançar.

Primeiro, recuperamos memórias ao redor da máquina de costura contando uma história[24] onde as mulheres tinham de decidir pela protagonista: se você fosse Vasalisa, você iria buscar fogo por todos aquele das famílias que te maltrataram? Ou iria embora, ou ficaria? Respostas vinham ínfimas diante de outra situação difícil, aos poucos iam sentindo aquilo como uma brincadeira, um sonhar, projetar, gerenciar nossas vidas que muitas vezes não temos tempo para refletir; os caminhos você pode escolher.

No ateliê de costura enchemos o corpo de uma escultura com formas humanoides, lhe demos cabelo, olhos, boca, fala, gesto, roupas, carinho. Flores foram bordadas em sua barriga. O boneco ficou pronto; seu gênero foi mudando de acordo com o ponto de vista de vida de cada uma daquelas mulheres, ele virou inimigo, amigo, assustador, confiável, ganhou abraços e danças; por um breve momento tinha-se a percepção de que uma das mulheres dançava com o boneco como dançasse consigo mesma e o seu sorriso anunciava fazer as pazes com algo dentro de si.

[24] História pertencente ao capitulo 4 do livro "Mulheres que correm com os lobos", de Clarissa Pinkola Estés. 1998. A história se chama "Vasalisa: a boneca sabida".





E um objeto pequeno feito a parte, como amuletos para a semana que ia se iniciar; a vida cobrando atenção e ansiedade, no coração pequeno de feltro estava escrito *coragem,* a mulher ia levar ao tribunal para se defender de seu irmão que era agressivo e tinha bastante controle sobre sua coragem.

Uma adolescente do grupo costurava e ia me contando timidamente que “Se não fugisse ia ser pior, bem pior, talvez o fim e aqui estou, vim para São Paulo onde me acolheram”; dizia com os olhos de quem não sabe para onde vai, mas que está e que a vida vai tratar de apresentar os próximos passos.

São rodas de costura onde nos desligamos de condicionamentos mentais e corporais dentro do aspecto social enquanto costuramos, as consequências são a partilha de receios, sombras, narrativas difíceis, desabafos e alegrias em um ambiente sem a pressa, competitividade e julgamento, características comuns em ambientes bélicos de partes de nossa sociedade.







Sobre fazer nada

Em 2017 havia realizado atendimento de Performances Fabulosas na Fundação Casa da cidade de São Carlos com parceria com a unidade local do Sesc, no final um dos jovens me cumprimenta e diz:

“_ Senhora, volte sempre, nós precisamos disso, ficamos aqui sem fazer nada.”

Como ocorre com todas as informações que nos chegam, fui sentindo aquela fala a partir de níveis: a principio tomei aquele fala como se a obra fosse um passatempo, um entretenimento; já no segundo nível fazendo exercício de alteridade, me imaginei presa como eles e a proposição ganhou outra forma pois lembrei que em alguns momentos costurei seus uniformes em minha maquina de costura e muitos me contaram de suas mães e avós e assim tivemos a reconstrução de elos de afeto a partir de memórias familiares…

em terceiro nível, me lembrei de brincarmos com um fabuloso gigante, na verdade, um tecido flutuante muito colorido e percebi que por segundos estávamos todos gritando para um tecido que voava sobre a quadra, (a mesma quadra onde eram obrigados a ficar agachados em filas), e que por segundos respirar e fazer o tecido voar foi um real fazer nada juntos, autêntico, verdadeiro e útil ócio criativo.

Julieta Paredes Carvajal, escritora e ativista Aymara boliviana fala em palestra sobre o olhar cultural estrangeiro que massacra nossos corpos.

> Quando chegaram em nossas terras, o colonizador coloca sobre nós o fato de estarmos errados, de termos que progredir, de sempre ter que produzir, o fato de estarmos “parados” é um julgamento sobre nossa cultura e nossos valores, como se somente ao produzirmos justificamos o fato de estarmos vivos (CARVAJAL, 2019).

Carvajal nos coloca diante de uma reconstrução de nossa história cultural através do conceito Decolonial, assim o brincar, o "*fazer nada*" é fundamental no resgate do que foi esquecido ao longo de um processo de colonização, que nega outras formas de ser, pensar e se relacionar com o outro, com a natureza.

Trechos da escrita sobre os resultados da proposição artística *Performances Fabulosas.* 2020. Por Carolina Velasquez

Sobre o "*fazer nada*"

O "fazer nada" é fundamental no resgate do que foi esquecido ao longo de um processo de colonização, que nega outras formas de ser, pensar e se relacionar com o outro, com a natureza. O *fazer nada* torna-se um valor estrutural da proposição artística em questão e é um valor praticado e trazido à consciência e discussão durante a formação–palestra–proposição feita aos educadores do CENPEQ em janeiro de 2020, educadores que lidam com jovens presos em unidades da Fundação Casa; no aspecto da necessidade de se construir conteúdo consciente por meio do pensamento, muitas vezes vivenciamos memórias e sensações que nos completam e trazem significados sem a necessidade de que estas informações sejam valoradas como um produto ou um componente do currículo escolar. Entre os povos originários, afirma Carolina, a arte não está apartada da vida. Nessa concepção, a criação artística também é (auto)conhecimento e cura (CASTRO, 2020).

A nomenclatura *fazer nada* aqui tem um fundo de ironia, como se nascesse da boca de alguém que desconhece a existência da episteme criatividade e suas condições e contextos de existência sob a perspectiva dos povos originários.

> O crítico Mário Pedrosa em 1966 alertava para os desafios do artista em sociedades onde predominava a produção e consumo de produtos em massa. Em sua opinião o trabalho artístico teria ganhado nessas sociedades a ambigüidade de ser ao mesmo tempo improdutivo e produtivo, o que colocava em jogo uma produção artística definida pelo uso da liberdade, ou definida pelas demandas do mercado; uma arte como "exercício da liberdade" ou como instrumento às mobilizações em massa e ao lazer alienante (PEDROSA, 1967, p. 111).

A arte está relacionada a escavar e revelar esses segredos. Para isso, é necessário entrar em contato com nossas raízes familiares, comunitárias. Apresentar-se de forma inteira ao outro é apresentar sua ancestralidade. E quando eu me apresento assim ao outro, o outro também se apresenta em sua totalidade (VELASQUEZ, 2020).

EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DEPOIMENTOS I RELATOS I PÍLULAS I MEMÓRIAS I JUNTOS I VIVENCIAR I PARTILHA I COMPARTILHAR I TODOS I AGORA

O Corpo Mestiço

> Ele chega à outra margem: antes canhoto, agora você o encontra destro; outrora gascão, hoje parece francófono ou anglomaníaco. Você o acredita naturalizado, convertido, virado ao avesso, transtornado. De fato, você tem razão. Em verdade, ele habita, embora dolorosamente, a segunda margem. Você o considera simples? Não, com certeza duplo. Tornado destro, ele permanece canhoto. Bilíngüe não quer dizer apenas que fala duas línguas: ele passa incessantemente pelas folhas do dicionário. Bem adaptado, mas fiel àquilo que foi. Esqueceu, obrigatoriamente, mas mesmo assim se recorda. Acredita que ele seja duplo? (SERRES, 1993).

Segundo Michel Serres, o terceiro corpo surge depois do encontro entre o primeiro e o segundo; de duas pessoas espera-se que uma esteja errada e a outra certa e não existe lugar para o meio. Este meio ou terceiro, também chamado de “o mestiço”, aquele que não tem quase espaço de início, acaba ocupando o todo, pois constantemente oscila entre os dois lados. Seria o mestiço o resultado real do encontro entre o primeiro e o segundo? Um encontro que contenha desarmonias entre as partes, contradições, paradoxos oriundos das características mais caras de cada parte envolvida, tornando-se a estrutura base para um lugar que acolha uma grande diversidade de naturezas, de culturas, de opiniões que, em seu processo de encontro, se contrariam, se destroem, se alimentam e reconstroem um lugar diverso, uma cultura presente. Uma vida entre culturas com frequência resulta em uma "consciência dúplice" (BURKE, 2003, p. 36).

Realizada com moradores de um bairro localizado nas proximidades do metrô Armênia, na praça Kantuta, zona norte da cidade de São Paulo, local conhecido pela forte presença da comunidade boliviana. Alguns integrantes dessa comunidade frequentam os cursos de português e empreendedorismo promovidos pelo coletivo Sí, yo puedo!, coletivo gerido por bolivianos e brasileiros que tem o objetivo de integrar o imigrante boliviano à sociedade brasileira e vice-versa. E qual o lugar dessa

comunidade na sociedade da cidade de São Paulo? Para a proposição Performances Fabulosas é etapa importante a comunicação e a troca de narrativas com esse público. “Falar com eles, é falar comigo mesma, é voltar a um caminho de sensações já traçado” digo em conversa a uma funcionária do Projeto Construção de Interculturalidade com crianças migrantes em São Paulo (IFSP/SYP).

Silvia Cusicanqui em entrevista à Conferencia en el marco del XXII Simposium de Educación celebrado por el ITESO, em mayo de 2015. Guadalajara, Jalisco, México, pontua sobre a formação da sociedade na Bolívia ao ser perguntada sobre as “*Cholas*”, a autora propõe a sociedade boliviana a partir da seguinte nomenclatura: a primeira república é formada por povos originários desta terra; a segunda república é formada pelos espanhóis, agentes do período colonial deste país e a terceira republica é formada pelos filhos obtidos das relações entre espanhóis e dos povos originários chamada de sociedade Chola, [...] “protagonizada pela mulher Chola, essa mulher tem relação com o calendário de rituais executados e celebrados pelos povos indígenas mas não possui relação com o calendário agrícola e sim com o calendário festivo”(CUSICANQUI, 2018, p. 84).

Cusicanqui afirma que a saída das cholas de suas terras, nas chamadas migrações internas, representa a ação de sair de suas terras e de sua cultura ancestral como uma maneira de não morrer e neste contexto formado e chamado pela autora de cidadania *Criolla*, negar as diferenças culturais para uma homogeneização é aceitar a *Chola* como cidadã com esta condição, de que ela se abstenha de sua memória e herança cultural indígena ao se definir como mestiça, por isso a autora contrapõe a mestiçagem com a criação da epstemi Ch’ixi, como já citamos anteriormente. “Filhos de espanhóis com Aymaras (etnia indígena boliviana) são mestiços pela cultura e pela raça e não tem lugar em nenhum setor da sociedade, rejeitados pela comunidade rejeitados pela cultura dominante” (CUSICANQUI, 2018, p. 134).

Necessito esclarecer ao leitor, neste ponto da construção do texto que busco referências de autores bolivianos assim como brasileiros, peruanos, caribenhos, chilenos entre outros, afim de construir uma diversidade do olhar sobre os temas multiculturalismo, decolonial e mestiçagem; sim são termos, nomenclaturas ultrapassadas, mas que precisam ser aqui construídos para serem descontruídos sob a criação de novas epistemes.

Ao realizar minhas pesquisas de campo, principalmente na Bolívia (também nos rituais do Alto Xingu, terreiros de candomblé e rodas xamânicas), tive conversas com pesquisadores, guias turísticos, antropólogos e artistas bolivianos, argentinos, mexicanos e muitos deles declaradamente indígenas (embora essa nomenclatura não seja tão utilizada fora do Brasil, “pois é um nome dado pelo europeu” segundo Wilbert Willca, pesquisador boliviano); pude perceber as diferenças de pontos de vista a partir de cada cenário político, cultural e histórico de cada sociedade presente na América Latina; por conta da pluralidade cultural dos povos existentes neste cenário, uma pesquisa como esta pode trazer muitas armadilhas de interpretação e projeção de uma cultura sobre a outra. Justifico ainda que dialogar com pesquisadores de outros países e etnias faz com que me distancie e descondicione de um só caminho de narrativa sobre a América Latina, ele é diverso, é plural, é paradoxal e o cerne da pesquisa sobre os públicos e suas necessidades de resgate de ancestralidade estão nesta espécie de redemoinho, o que me ajuda a afastar um olhar colonizador e/ou assistencialista sobre o outro e sobre nós mesmos.

Os relatos são resultado da Performance coletiva *La Xamana*, realizada no dia 26 de setembro de 2018 na Casa do Povo como parte da programação de residência do coletivo Sí, Yo puedo!, e do evento *Rituais Andinos,* que atendeu crianças filhas de bolivianos do Projeto Construção de Interculturalidade para crianças migrantes, em 21 de agosto de 2018 na programação

da unidade do Sesc Belenzinho, ambos os eventos na cidade de São Paulo e propostos pela autora da obra Performances Fabulosas

Uma questão central das performances coletivas *La Xamana* e *Rituais andinos* é o porquê de recriar um ritual a uma comunidade que já as realiza e as conhece: ambas as performances são recriadas em território brasileiro, mas fora do espaço físico da comunidade boliviana; são realizadas em instituições culturais brasileiras e propostas por uma artista brasileira de ancestralidade andina, com o fato das performances serem oferecidas não somente à comunidade boliviana, mas também aos brasileiros presentes nestas instituições.

Segundo Nestor Garcia Canclini em *Culturas híbridas*, "(…) certas representações do nacional são mais bem atendidas como construção de um espetáculo que como correspondência realista às relações sociais". Os mitos nacionais não são um reflexo das condições em que vive a grande maioria do povo", mas o produto de operações de seleção e transposição de fatos e traços escolhidos conforme os projetos de legitimação política (BARTRA, Roger. *La Jaula de la melancolia: Idenlidady, metamorfoses del mexicano. México: Grijalbo, 1987, pp.225 – 242 apud* CANCLINI, 1998, p. 152).

A autora e propositora das performances coletivas em questão, tem como objetivo provocar uma experiência de intercâmbio cultural entre brasileiros e bolivianos visando trazer à tona memórias de um "inconsciente coletivo". Segundo Carl Jung em seu livro *O Homem e seus Símbolos*, a mente humana tem sua própria história e a psique retém muitos traços dos estágios anteriores de sua evolução. Afirma ainda, que os conteúdos do inconsciente exercem sobre a psique uma influência formativa, podendo o ser humano ignorar essa influência de forma consciente, mas, inconscientemente, reagir a ela por meio de sonhos e formas simbólicas (JUNG, 1964, p. 106).

Questões sobre as migrações

Trazendo a questão dos deslocamentos e o conceito de mestiçagem para um olhar global, o número de migrantes no mundo alcança 272 milhões em 2019, o que equivale a 51 milhões a mais do que em 2010, a maioria situada na Europa (82 milhões) e América do Norte (59 milhões) segundo o relatório da ONU de 2019. O site Humanista discorre sobre o papel do Brasil, atualmente, ao receber os estrangeiros; segundo o site, o Brasil tem leis mais brandas que os Estados Unidos, por exemplo, eles podem trabalhar logo depois de receberem seus documentos. E, de acordo com o site da Fundação Heinrich Böll - uma organização política alemã sem fins lucrativos - a América Latina está testemunhando uma das mais intensas fases migratórias de sua história. Desde o início da crise da Venezuela, em 2014, cerca de 4 milhões de pessoas fugiram do país – o que equivale a 10% da população.

> As condições socioeconômicas da Bolívia, os desastres naturais no Haiti e a instabilidade política e econômica da Venezuela podem ser descritos como os motivos principais para os fluxos migratórios de bolivianos, haitianos e venezuelanos para o Brasil. Tão diferentes entre si, eles têm mais em comum do que pensamos. Trata-se de imigrantes majoritariamente não reconhecidos como refugiados, buscando melhores condições de vida. (LENDERS, 2019)

Verônica Yujra, profissional da Saúde, Doutoranda da área e uma das fundadoras do Coletivo Sí yo puedo!, atua em uma das comunidades bolivianas existentes na cidade de São Paulo, a comunidade inteira residente na cidade está próxima do número de 250 mil pessoas. O coletivo Sí, yo puedo! promove cursos de ensino de idiomas, facilitação nos trâmites de legalização de documentação e cursos de gestão em negócios que podem ser desenvolvidos pelos imigrantes na cidade. A

maioria dos alunos é composto por mulheres, mães de família. Veronica afirma em suas palestras, assim como todos que integram o coletivo, cultivar o objetivo de proporcionar o direito do cidadão boliviano em transitar pelo mundo, buscar novas culturas, aprender novos idiomas e viver em um mundo cujos países pratiquem os valores de um estado plurinacional. Sua fala contrapõe a maneira como é vista a migração no Brasil em algumas camadas da sociedade ligadas ao governo norte-americano de Trump, ao anunciar o desejo de levantar muros para que não ocorra a migração de cidadãos mexicanos. Há um histórico de migração ligada ao colonialismo como provável e naturalizada consequência de imposição cultural e social de um país sobre o outro de forma hegemônica.

José Moya, da Universidade de Columbia em Nova York, estabelece a migração como um fenômeno universal e "é um dos quatro mecanismos de evolução biológica (juntamente com mutações, deriva genética e seleção natural) e, portanto, é parte do surgimento de nossa espécie e da maioria das demais" (MOYA, 2018). Aponta características estruturais na formação da população da América Latina, mais de dois terços da população da América Latina descende de pessoas chegadas depois de 1492. Excluindo-se os Andes centrais (Bolívia, Peru e Equador) e a Mesoamérica (Honduras, Guatemala e o sul do México), essa proporção alcança 78% em contraposição à África, Ásia e Europa.

> As migrações transcontinentais, nas várias formas que assumiram (primeiro povoamento paleolítico, conquista e colonialismo, escravidão, movimentos massivos livres e diásporas mercantis) e no modo como interagiram com os ambientes receptores, representam o processo central da formação histórica da América Latina. Esse processo explica por que as Américas são a região mais multirracial do mundo. O fato de essa multirracialidade ter-se materializado a partir de movimentos incorporados a estruturas com grandes disparidades de poder, também explica por que aquelas regiões da América Latina onde a conquista e a escravidão predominaram apresentam os mais altos níveis de desigualdade social no mundo (MOYA, 2018, p. 61).

Em contraposição ao que se formou na história da América Latina, atualmente, temos o resgate de valores de cosmovisão oriundos dos povos originários que sustentam ainda uma parcela da população de países da América Latina e reflete na classe acadêmica e suas pesquisas, restabelecendo novas diretrizes baseadas em valores milenares. O pesquisador economista peruano Alberto Acosta, autor do livro *Buen Vivir*, expressão conhecida em Quechua como *Sumak Kawsay,* a apresenta como um conceito plural, aponta a retomada de consciência e construção de uma sociedade com a retomada de valores ligando o homem à natureza dentro de um contexto de construção política, "[...] surgem importantes elementos unificadores, tais como a contestação ao desenvolvimento e ao progresso ou a exigência de outra relação com a natureza" (ACOSTA, 2018, p. 162).

Registro da performance La Xamana, em 2019 na Casa do Povo em São Paulo.



Isso nos leva, necessariamente, como já fizemos, a questionar o próprio conceito de desenvolvimento enquanto visão unívoca e unidirecional originada há algumas décadas nos centros de poder. Nos últimos anos, em diversas partes do planeta, surgiram interessantes debates sobre a lógica de produzir cada vez mais, de fazer as coisas com cada vez mais velocidade. Há então dentro da visão do Buen Vivir, elementos que não apenas se circunscrevem às realidades andinas e amazônicas, mas que se projetam em outras regiões. Fala-se em construir cidades sustentadas na harmonia das relações dos seres humanos com a natureza, do ser humano consigo mesmo e dos seres humanos com outros seres humanos. Isso não implica a visão milenarista de um país harmônico. Este processo não exclui as lutas sociais, provocadas pelo capitalismo (ACOSTA, 2019, pp.162-163).

Relatos sobre as Performances Fabulosas: La Xamana


XXT
PWR



La Xamana, Casa do Povo, 26/09/2018

Primeira vez onde usei esta vestimenta coletiva vermelha; a escolha do tecido, a cor vermelha (utilizada em rituais andinos). Quando as pessoas rodavam, o tecido se movimentava como vento, ficando a personagem do centro como uma xamã, pois esta desempenha as funções de catalisar os movimentos e descondicionar os corpos do centro, narrando o ritual-performance para quem se entregava ao dançar, ao estar junto.

Foram declamados textos de Eduardo Galeano e Clarissa Pinkola Estés, escritores e pesquisadores que têm como tema a memória ancestral ligada ao sul geográfico. Um texto foi lido pela artista Verônica Gelesson, e foi essencial a possibilidade de outra pessoa ler, com o critério de estar inteiramente consciente da narrativa e dos objetivos da performance, para seguir minhas estratégias diante do grupo e ao mesmo tempo ficar livre para criar ao declamar.

O corpo gestual do boliviano é diferente, culturalmente, do brasileiro. Como consequência, temos um corpo com gestos mais abertos e outro com movimentos ligados ao chão, por isso um dos ganhos do dia e uma grande surpresa foi a presença das mulheres do coletivo *Parteiras Bruxonas*, residentes naquela instituição, tal como o coletivo *Sï, yo puedo!*, que imediatamente se entregaram aos exercícios de respiração no início do ritual-performance; elas lideraram a expansão de alguns gestos e

movimentos corporais frente ao grupo inteiro, realmente pondo em funcionamento um objetivo secreto que eu tinha: o do intercâmbio cultural corpóreo, pois os bolivianos, por sua vez, participaram e lideraram com sua extrema escuta e aterramento, um tempo interno sereno que dilata o tempo cotidiano de movimentos rápidos e expansivos que observo nos brasileiros.

No início, fiz uma introdução à comunidade boliviana sobre o porquê de montar um altar à Pachamama de forma não convencional, pois senti que muitos se assustaram e suspeitaram de uma apropriação desrespeitosa de minha parte em relação à sua cultura, disse que sou filha de bolivianos que vieram morar no Brasil e fui separada dos meus avós e família, e que quando criança tinha uma saudade de algo que não conhecia, mas quando adulta descobri que sentia saudades dos ritos, símbolos e como artista reconstruía minhas memórias perdidas. Imediatamente os mais velhos me rodearam me mostrando imagens no celular sobre símbolos que poderiam me alimentar, com um carinho patriótico. Foram realizados exercícios de respiração coletiva, soltura do corpo pelo terraço com a ajuda de tecidos e instruções por parte da narradora para que os participantes rodopiassem sentindo o vento, com o objetivo de sensibilizar a noção de presença e aterramento sobre o corpo dos participantes, um estado meditativo que evita o estresse de quantidade excessiva na mente.

A seguir, todos foram convidados a participar de um ritual de agradecimento pela vida, como é realizado na Bolívia no ritual La K'oa em homenagem à Pachamama. As pessoas escolhiam entre grãos como favas, milhos, feijão, pipoca, alguns de origem boliviana, outros de origem ou memória afro-brasileira.

Havia o músico percussionista Rafael Y Castro tocando. Quando desenrolo partes do meu vestido vermelho, desenrolam-se grandes braços em que cada participante segura uma ponta com a orientação corporal dos assistentes. Neste momento, é interessante colocar que meus assistentes são orientados a não usar a fala e sim o corpo para mostrar o que deve ser feito ou o caminho de possibilidades dentro daquele espaço. O meu corpo, que agora está no centro da vestimenta, começa a dançar

de acordo com o vento, com a música, e logo, com o movimento dos corpos dos participantes, formando uma celebração coletiva, uma dança de muitas pessoas, um ritual realizado para o vento que acontece dentro e fora das pessoas ali envolvidas.

Uma fumaça de cor rosa é liberada ao final, momento em que, segundo a narradora, a fumaça leva todos os agradecimentos à Pachamama. Os participantes dançam e elevam aos céus seus pagos (pequenas trouxas de papel contendo os grãos andinos e brasileiros, com que fizeram suas oferendas). Ao se despedir, um senhor boliviano que liderava o grupo desde o início, me saudou dizendo: _bela maneira de celebrar Pachamama.

Coletivo Sí, yo puedo! O coletivo luta pelo pleno direito à migração, e acredita na educação como principal ferramenta para a construção de uma sociedade efetivamente inclusiva e multicultural.

Parteiras Bruxonas, formada por estudantes do curso de Obstetrícia da EACH-USP, a Coletiva Parteiras Bruxonas questiona o modelo biomédico de saúde que é reproduzido atualmente, pautado na hipermedicalização, institucionalização da saúde, mercantilização e intervenção nos corpos das mulheres. A Coletiva desenvolve oficinas e rodas de conversa para promover o autocuidado das mulheres em sua integralidade e complexidade, colocando-as no centro do processo do cuidado.





Relatos sobre as Performances Fabulosas:Rituais Andinos

Rituais Andinos, Sesc Belenzinho, 21/08/2018

Objetivo da atividade: receber filhos de bolivianos, alunos do Projeto A Cultura brasileira e a criança imigrante. Eram crianças e adolescentes cujos pais são bolivianos, outros nasceram na Bolívia e vieram ao Brasil muito pequenos. O ponto central consiste na construção de um corpo consciente de suas origens, um corpo mestiço, que seja capaz de selecionar que tipos de atitudes e comportamentos desempenhará e quais serão descartados frente à nova cultura que se apresenta. Quais os melhores comportamentos sobrevivem ou são aceitos aqui? Quais saídas encontro para não contribuir com mais apagamentos sobre minhas raízes e memórias? As respostas a essas perguntas serão frutos de escolhas de sobrevivência de cada um desses jovens. Ao analisar suas respostas, comportamento durante a oficina, observo a mim mesma, me recordo de situações que passei quando criança, afastada dos meus ancestrais, quando a mim foi imposto o desafio de me adaptar a padrões e valores de uma outra cultura.

Ao entrar, viram que a autoridade proponente na Instituição que os recebia tinha traços indígenas, me contaram que eu parecia com algum parente, a empatia se formou imediatamente, a música andina que tocava também foi reconhecida, lhes apresentei um altar para Pachamama e o ritual La K'oa (nomenclatura da língua Aymara, etnia indígena). Alguns desconheciam o ritual por completo, outros já haviam ouvido falar e alguns tinham esse ritual em casa toda semana. Fui apresentando os grãos que compunham o altar, mostrava os grãos enquanto os distribuía e pedia os nomes. Percebi, pelos nomes que disseram, mentes compostas por memórias híbridas, observavam os grãos como algo estranhamente familiar solto em memórias culturais e ancestrais que aparecem e se esvaem de acordo com o estímulo e/ou o objeto apresentado.


BROOKLYN



Espirrei água florida (extrato de flores andinas, perfume utilizado em rituais xamânicos andinos), o cheiro das montanhas andinas e de suas flores. O poder de concentração dos jovens era alto (algum tempo de olhos fechados sorvendo aquele perfume); ao construírem sua oferenda, a partir dos objetos dispostos no altar, percebi uma dedicação e cuidado detalhista com os pequenos embrulhos. A próxima etapa foi uma proposta de expansão do corpo, a respiração coletiva por meio do tecido de grande dimensão e muito leve: o vento e a movimentação corporal conjunta causa uma sensação de relaxamento nos participantes, muitos se deitam embaixo dele e param o ritmo de produção e/ou atenção que temos em relação ao entorno para adentrarmos em nosso próprio ritmo.

A próxima e penúltima etapa, foi o manuseio dos fabulosos (máscaras e vestimentas). Os corpos vão se modificando ao vestirem os corpos dos Fabulosos, cada um deles tem um tipo de comprimento, altura e peso e características de animais e/ou seres fanáticos que influenciam os comportamentos destes jovens, já afetados anteriormente pelos exercícios de sensibilização da memória mental e corporal nas etapas que envolveram a respiração e a memória musical (auditivo), culinária (paladar), por meio do altar apresentado. A artista narra não somente por palavras, mas também pelo corpo, ao levar os participantes por novos espaços da Instituição. Ela corre içando a bandeira Wiphala (símbolo da resistência indígena andina) e mostrando caminho que o grupo percorrerá vestido de outros seres, consequentemente espalhando-se pelo espaço institucional brasileiro de forma a invadi-lo e ocupá-lo. Por fim, em espaço aberto, todos travestidos de Fabulosos, levantam as oferendas em direção à fumaça colorida levando os agradecimentos aos céus.








sesc
Viva Wander Taffo
Lei Di Dai
Dani & Debora Gurgel Quarteto
Vanessa Morer & Fi Maróstica


SALVO
CESTA BÁSICA

CAPÍTULO 2 | CORPO ESPÍRITO

CATARSE

A dança, segundo Nietzsche, coloca o homem em contato com essa essência artística do mundo, não a dança ensaiada, mas a dança do êxtase. O *Übermensch*, além-do-homem ou super-homem, vive descondicionado da moral de sua época e tem uma atitude dionisíaca de aceitar que a única vida que existe é essa: a vida terrena. *Parangolé* e super-homem interceptam-se na capa. O *Übermensch* se engaja na vivência artística, faz de sua vida uma obra de arte para suportar a ideia de que é só essa a vida que existe. Nada se cria, dirá Oiticica em 1972, parafraseando Yoko Ono: tudo já está aqui, o papel do artista é mudar o valor das coisas. (…)

BRAGA, Paula. A Cor da Música: há uma metafísica em Hélio Oiticica, *ARS (São Paulo)*, *15*(30), 49-62. 2017.


dançar
êxtase

CAPÍTULO 2

Existir em terras estrangeiras, sobre o ato de resgatar a ancestralidade e seus rituais por meio de estratégias diversas como coletar histórias, textos, respostas e reflexões de sacerdotes de rituais, performar em meio à catarse provocada pela proposição, unir cosmovisões intuitivamente ou por meio de um projeto de arte, espiritual ou antropológico, ser híbrido entre tantos ascendentes vindos de diversas terras e ter parte de suas memórias apagadas devido ao Colonialismo presente em nossa história coletiva. Estruturar para buscar respostas às perguntas: como construir novos campos de transcendência[25] em novas terras? como construir rituais sem a sociedade de origem?

> (…) Os dominantes chamaram a si mesmos de brancos. Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de

[25] Campo de transcendência é um termo criado pela autora durante contexto de pesquisa e contato com imigrantes bolivianos no Brasil levados à presença do mar pela primeira vez (parceria com o artista Luciano Favaro e o coletivo Sí, yo puedo!). O xamã andino Inti Roman aponta, neste contexto, a necessidade de serem realizados rituais mesmo que fora do espaço físico original com os imigrantes, para que não percam sua essência, surgindo a nomenclatura novos campos de transcendência.

> classificação social universal da população mundial. Colonialidade do poder, eurocentrismo (QUIJANO, 2005, p. 117).

Na pesquisa *A costura dos arquétipos* o objetivo se encontra na análise sobre os resultados do resgate ancestral realizado pela participadores[26]. Respostas que surgem durante o primeiro contato com os públicos, durante as proposições artísticas, perante a pergunta: De onde vem seus ancestrais? entre brasileiros de todas as classes sociais, performers, pesquisadores, dançarinos, artistas, detentos da Fundação Casa, mulheres em casa de abrigo, jovens estagiários em Instituições Culturais, famílias de classe média, alunos de escolas de classe A, a primeira resposta sempre é imediata: os ascendentes europeus, depois de uma segunda rodada de perguntas vem as respostas, com incerteza sobre os ancestrais indígenas, africanos acompanhada da expressão "minha vó foi pega no laço".

O exercício primeiro do propositor artístico[27] é tornar vigente essa memória sobre os ancestrais indígenas e de matriz africana, afinal o propositor está ligado às estruturas de poder atuais, como a Instituição Cultural e sua programação. No caso da recepção a outro público: aos imigrantes bolivianos do Projeto Extensão: Construção de Interculturalidade com crianças migrantes - PertenSer IFSP/SYP, onde adultos, jovens e adolescentes que me encontraram como propositora e imediatamente me aceitaram como figura de representatividade, alguém que viera da mesma origem que eles, entre dois países, duas culturas, que fala sobre um cultura distante e em uma instituição, no caso a unidade do Sesc Belenzinho, dominante na formação de padrões de formação cultural no estado de São Paulo e assim como aponta a estrutura social na citação de Aníbal Quijano,

[26] Termo utilizado pelo artista brasileiro Hélio Oiticica [...] "Oiticica chega ao corpo, ao participador, ao comportamento como chaves da experiência estética " [...] (BRAGA, p. 55, 2015).

[27] Proposição artística é um termo "[...] contexto das décadas de 60 e 70 quando a participação do espectador diante da reavaliação do objeto era imprescindível, estabelecendo ao artista a condição de um propositor de ações, que seriam levadas ao termo espectador-participador" (MELIN, p. 45, 2008).

desestruturar essa ordem do colonialismo, construir novo valor por meio do resgate de informações que os públicos têm em sua memória, mas que ninguém lhes pergunta ou coloca a refletir em relação ao cotidiano em que vive.

A fundamentação sobre o termo mestiço se estrutura na pesquisa e vida da socióloga e ativista de origem aymara e européia Silvia Rivera Cusicanqui, de nacionalidade boliviana, que nos convida à reflexão sobre "a permanente luta em nossa subjetividade entre o índio e o europeu", por meio de seu livro "Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis" (Editora Tinta Limón, 2018).

> Surge como uma metáfora que me comunica um escultor aymara —Victor Zapana— falando de animais como a serpente ou o lagarto, que vem de baixo, mas também são de cima, são masculinos e também femininos. Quer dizer, tem uma dualidade implícita em sua constituição. E isso me parecia uma ótima metáfora para explicar um tipo de mestiçagem que reconhece a força de seu lado indígena e a potência para poder equilibrá-la com a força do europeu. Então se propõe ao ch´ixi como uma força descolonizadora da mestiçagem. Longe da fusão ou da hibridez, se trata de conviver e habitar as contradições. Não negar uma parte nem a outra, nem buscar uma síntese, mas admitir a permanente luta em nossa subjetividade entre o índio e o europeu.

Segundo Cusicanqui, há a possibilidade, segundo os valores da cosmovisão andina, de conviver com características tão diferente entre si relacionadas às ancestralidades europeias, ameríndias, de matriz africanas dentro de uma só pessoa, por meio da epistemologia criada e nomeada de Ch'ixi (pronuncia-se Tchérre), epistemologia criada, como diz a autora, porque "necessitamos nomear nossos próprios valores a partir de nossas cosmovisões de origem". Cusicanqui é descendente de europeus e indígenas, por meio de uma investigação de pesquisa, consegue resgatar e afirmar sua ancestralidade aymara que julga necessária afim de contribuir com sua pesquisa a favor da população aymara residente na Bolívia em seus movimentos camponeses e seus valores; afirma em muitas entrevistas que todos têm o direito a escolha de partes de sua ancestralidade, assumir partes dela.

Memória e Ancestralidade: *Campos de transcendência*

A ancestralidade e sua ritualística podem ressurgir de diferentes formas no cotidiano: uma fogueira acendida do nada no quintal seguida de silêncio, um comportamento introvertido em meio a uma reunião social animada, uma obsessão por determinada paleta de cores, cheiros familiares, imaginação de paisagens oníricas, a presença de uma peça de "artesanato" que emana diferentes sensações aos moradores de uma mesma casa, são chamados de indícios de *campos de transcendência*, nomenclatura criada dentro desta pesquisa.

O encontro de indícios de *campos de transcendência* é uma das consequências da proposição artística em questão: a criação de ritualísticas resultantes de memórias semissoterradas em nós. Muitas vezes, o ser híbrido não teve uma criação com os valores da cultura de origem, muitas informações lhe são negadas, inclusive a língua e o fato de ficar distante das celebrações coletivas e dos rituais de iniciação de suas origens, bem como dos parentes como avós, bisavós, e das *paisagens ancestrais*. Isso faz com que o indivíduo fique sem referências quanto ao idioma simbólico, cosmovisão e mitologia de suas origens. Assim, os imigrantes teriam se deslocado fisicamente e junto com eles os aspectos de seus rituais. Como fazer renascer, reexistir seus deuses em outras terras? Pela manualidade, pelos valores, temperamento, pensamentos, paixões que pulsam nestas pessoas, nestes *caminhantes.*

Essas memórias, assim como os rituais que fazem parte delas, tomam corpo em minha pesquisa quando crio as proposições, maneiras de acordar o que chamo de *corpo espírito:* exercícios de respiração, de voz, movimentos do corpo a partir de paisagens, ventanias e águas, contato do corpo envolto em tecidos e sementes. E o *corpo espírito* é o contrário do *corpo cotidiano,* este sendo o estado produto dos valores de nossa sociedade atual, sustentada nas bases do colonialismo e pós-modernidade: consumismo, normose, automatismo e competitividade.

O *corpo espírito* seria uma episteme resultante da proposição e uma episteme decolonial, no sentido de trazer consigo um lugar para o que outrora foi esquecido, deixado de lado, inferiorizado. A pessoa ao entrar neste estado está livre (dentro de um tempo e espaço) para se expressar por meio da fala inicialmente e depois pelo corpo. Uma episteme latina incluiria o corpo como instrumento de reflexão e expressão, e suas bases estão presentes na poética da artista que, por sua vez, entrou em contato com as nomenclaturas *Ch'ixi* de Silvia Cusicanqui e a *Chuyma* da etnia Aymara andina, também pesquisados pela mesma autora, nomenclaturas estruturais para a prática da pesquisa: o corpo como detector de ancestralidades, como aquele que sente e pensa, fruto de valores de algumas cosmovisões de povos originários.

"Hibridismo como conjunto de operações realizadas no cerne do seu próprio processo de criação" (VALENTE), que o coloca como ferramenta de análise nos processos desta pesquisa.

A tese *Útero Cosmos. Hibridações de meios, sistemas e poéticas de um Sky – Art* do Professor Doutor Agnus Valente, defendida em 2008, pontua, em parte, sobre a *hibridação interformativa*, "perceptível tanto no âmbito da produção, criações co-autorais, influências e/ou diálogos artísticos, quanto no âmbito da recepção em obras interativas que absorvem a formatividade do interator" (VALENTE). Formulada com base no conceito de formatividade, oriundo da estética italiana, construído por Luigi Pareyson, cujos artigos foram publicados em uma revista de filosofia entre 1950 e 1954, formando o livro "Estética, teoria da formatividade". Pareyson pontua em seu prefácio "era mais que tempo na arte pôr a ênfase no fazer mais do que no simplesmente contemplar" (PAREYSON,1993, p. 09).

> Um estilo único e irrepetível não é outra coisa senão toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, se fez, ela mesma, o seu modo de formar, que pode ser somente seu. A personalidade em sua totalidade, assumindo uma direção formativa, tornou-se uma carga de energia formante, imprimindo-se um rumo formativo, se torna atividade

> artisticamente operativa; fazendo-se vontade de arte, torna-se exercício e realidade de arte (PAREYSON, 1993, p. 32).

Segundo Valente (2008), as poéticas históricas que formam movimentos artísticos, políticos, e se referem aos acontecimentos históricos da sociedade aonde as poéticas individuais, de cada artista vivem. “Poéticas históricas no plural, multiplicidade de ideários que se contrapõe à estética no singular” (PAREYSON, 1993, p. 23). As poéticas históricas, na medida em que correspondam ao espírito ou ao ideal de um momento histórico, essas poéticas, objetos de releitura por operações intertextuais e tradutoras, são rediscutidas, reabilitadas – ou recriadas (VALENTE, 2008, p. 35).

Ser artista na América Latina implica no poder da escolha da arte em prol da atuação política, diálogos com a ancestralidade vigente e/ou as esquecidas ou segregadas, o contato com os públicos como possíveis coautores da criação proposta; pois estar na América do Sul é estar com elementos que formaram sua história (processos colonizatórios, guerras, segregação racial, étnica e cultural, golpes de estado, ditaduras militares, genocídios, divisão social entre classes) e as consequências que formam a nossa atualidade: desemprego, analfabetismo funcional, negação das raízes ancestrais oriundas dos povos de matriz africana e indígena, a negação da arte como valor estrutural, o consumismo, um estado nação dentro de uma sociedade diversa e plural.

As consequências sociais descritas acima trazem a necessidade de proposições artísticas e participativas para públicos e espaços físicos diversos e não somente para o público e locais específicos do circuito artístico da cidade e do estado de São Paulo; a formação e a inserção dos públicos em instituições culturais e pautas de reflexão comunitária tem como consequência a busca por dar voz, reflexão e expressão aos grupos formados por pessoas unidas por uma mesma causa ou situação: movimento dos sem-teto, mulheres de casa de abrigo, famílias em busca de entretenimento, jovens da Fundação Casa, grupos

de educadores que executam educação não-formal em área de risco. As respostas destes grupos diante desse tipo de proposição em que são colocados os transforma em espect-actor. (...) “ou interator – opera uma hibridação poética em que sua formatividade é inserida no corpo da obra ou a impregna, pelo modo como a conduz ou a executa”(VALENTE,2008,p.56)

> Nesse contexto, “a obra não é mais fruto exclusivo da autoridade do artista”, na medida em que o interator pode afetar o fluxo, alterar a estrutura ou imergir no ambiente da obra, envolvendo-se diretamente em atos de transformação e criação. Esse novo status implica num compromisso efetivo do espectador — não apenas de seu olhar mas de seu ato numa conversão de estética em poética – aisthesis em poiesis, num operar “plasmador de formas” que favorece uma hibridação entre as poéticas do artista e dos interatores (VALENTE, 2008, p. 55).

Para Pimentel,

> É @ artista quem cria os pressupostos, o referencial teórico – que pode ser textual ou imagético – com os quais dialoga, as estratégias e rotas de fuga elaborando, assim, sua teoria. Nesse sentido, pode-se considerar que a experiência da prática artística é passível de investigação e pode, em seus processos, conter elementos e caminhos que possibilitem tomá-la como índice plausível de criação de metodologia de pesquisa. Para isso, é necessário que esses elementos e caminhos se configurem como potencialidades investigativas e não somente como relatos de experiência (PIMENTEL, 2015, pp. 89-90).

A pesquisa em questão trata-se de uma pesquisa em Arte, quando “A pesquisa em Arte tem como objeto uma ação em que @ própri@ pesquisador@ está atuando”(PIMENTEL, 2015, p.91), por meio da exposição de relatos, fotografias, vídeos entre outros registros; a pesquisadora pontua sobre a distância temporal entre a observação e o registro, o que torna possível uma organização e exposição tanto conceitual quanto imagética dos processos vividos “[...] Como a arte está em constante fluxo, tudo o que já foi pensado e produzido pode ser (re)visitado, possibilitando novas criações e novas formas de pensamento artístico“ (PIMENTEL, 2015, p. 92).







Proposição de exercícios performáticos

Setembro de 2019. Unidade Sesc Guarulhos

Curso realizado em quatro dias com a presença
de Karina Dipaula, Flora Matheusa dos Santos,
Renan Figueiredo, Victor Honda e Carol Varlenga.

Cada participado construiu sua mascara/ vestimenta
Mas antes disso passou por exercícios e proposições
Com objetos, formas e espaços que descondicionassem
seu corpo cotidiano rumo a um corpo espirito.
O transe coletivo, gestos da memória, expressões de expurgo em espaço público predominaram nos resultados.







Eu canto, eu expurgo, eu me permito viver em espaço público

Estou sendo abençoado como em um ebó, meus amigos me abençoam

Cada semente cada sobre mim é um abraço

As sementes sao tao diversas quanto minha natureza em meio a tantas nesse mundo







Ao final do curso de performance houve uma finalização com o Performances Fabulosas
E os alunos participadores junto ao público.
E no lugar de participadores, os alunos viraram também propositores possibilitando aos públicos brincar, performar a si mesmos e suas próprias memórias.
Seus gestos e danças do inicio abriram caminhos de expressão para que as pessoas
agora participadores pudessem se expressar também.
Expressar algo que nao precisa ser valorado, criticado ou avaliado, somente existir, assim
como é o ato de respirar, brincar, ser.



Renan Figueiredo criou o fabuloso que tem palha, sementes

E toda ela voa de acordo com seus movimentos que se baseiam

Em correr quase que como um voo .

Esta corrida esta associada com sua respiração e sentimentos

intensos, característicos de sua personalidade e temperamento.

Seu rosto, maos e pés estão cobertos de tinta preta e lembram

O Mateus, um dos personagens do Maracatu Rural, presente na memória do Recife na Zona da Mata de Pernanbuco

Sua vestimenta lembra também o orixá Omulu entre a cura, a vida e a morte.

A formatividade de Renan, agora livre, impulsiona outros a existirem sem pensar, avaliar, se julgar. Primeiro seguem Renan, depois encontram seu próprio caminho de gestos, expressões faciais, movimento de braços, decisões.

Somos diversos e únicos.





Karina Dipaula é de familia de integrantes de bloco carnavalesco. Nao tinha o habito de participar do bloco, comenta.
Sua vestimenta lembra o orixá Oxum, comenta também. Sua dança é cheia de brilho e sensualidade, dá pequenos passos
Em uma grande entrada triunfal, como quem esta acostumada a performar.

Victor Honda que possui bastante experiência com performance, expos um conjunto de gestos que lembram o ato de mergulhar, reverenciar e observar durante os exercícios com tecido gigante e vento e a banheira com sementes e grãos.
Sua vestimenta é um híbrido entre besouro e armadura oriental medieval. Victor tem formação corporal de Aikido e música.

Flora Matheusa é uma mulher trans, estudante de história e artista. Possui relação pessoal com a religião Candomblé e
apresentou o verbo expurgar em varias de seus movimentos que viraram atitudes, principalmente no exercício performático com as sementes e grãos. Flora cantou em diversos momentos dos encontros, utilizando o canto como uma reza, (característica que recorda os procedimentos do candomblé). Filha do Orixá Iansa, a homenageia ao construir chifres vermelhos, tecidos esvoaçantes e gestos firmes, dramáticos e intensos.





Enquanto a performance vai existindo por meio dos públicos agora participadores

E dos antes participadores e agora performers, eu narro:

Eu narro que hoje é dia de finados

Eu narro que cada um esta recebendo um punhado de milhos, favas,

sementes em potencial

Narro que cada uma delas é um ancestral, um ente falecido

Que voce carrega nas maos e agradece

Agradeça a elespor estar aqui hoje

Agradeça por terem errado e aberto caminhos para que você acerte

Agradeça pelas graças e desgraças existentes em sua família

Pela vida e pela morte

Pela passagem e pela memória

Erga aos céus o seu punhado

Erga aos seus seus ancestrais e

acompanhe a fumaça colorida que sobe levando suas mensagens aos ventos











Instituto Inhotim

Realizei durante dez dias, em maio de 2019, uma formação com a equipe de educadores do Instituto e fiz alguns atendimentos com jovens do programa pertencente ao mesmo educativo. O escopo de trabalho consistia em levar um método de pesquisa em arte e educação estruturado pelas técnicas de mediação junto de minha pesquisa em arte.

A necessidade do momento também era levar alegria à equipe, havia ocorrido o desastre ambiental em Brumadinho por conta das obras da empresa Vale; a cidade estava emocionalmente abalada e em luto, incluindo os educadores da equipe.

Desenvolvi com a equipe exercícios de meditação, respiração, noções sobre a arte no campo ampliado, abri discussões sobre a função dos educativos e ouvi suas narrativas; o mais importante foi reafirmar as estratégias de mediação por meio do corpo, das cores, das ações coletivas sem discursos, mas com instruções e histórias, deles mesmos.

As rodas de costuras, as músicas escolhidas para serem escutadas enquanto dançavam e criavam. Foram mostrados alguns tipos de dobles antropomórficos com objetivo de retirar a domesticação e enrijecimento do imaginário imagético moderno e colonizado da equipe, no intuito de promover a criação de fabulosos que sejam o mínimo reflexo de uma liberdade do pensamento, da imaginação e do corpo.

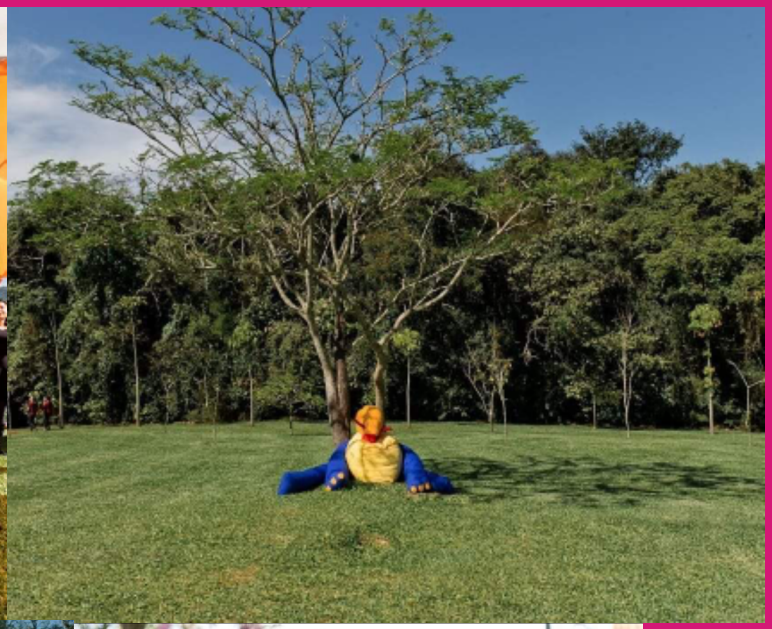
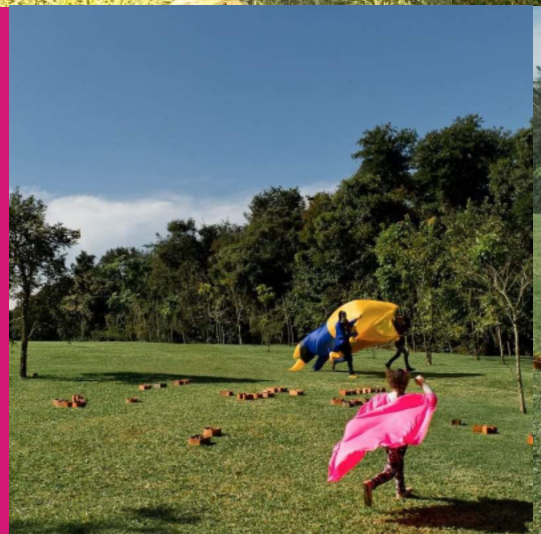


Foram também realizados atendimentos com os jovens frequentadores dos programas do educativo. O objetivo era demonstrar a minha formatividade em atender para que depois cada educador desenvolvesse seu caminho, desenvolvendo sua própria formatividade; por isso a importância de percorrermos juntos durante dez dias histórias, meditações, brincadeiras, costuras – compartilhar caminhos, estruturas para a construção de um campo de reconhecimento sobre cada poética, cada formatividade e enfim o trabalho coletivo, fruto de proposições que alcancem a hibridação interformativa cujo público também se tornaria participador como mostram as imagens ao lado.

Passados os dez dias, os educadores tiveram à sua disposição os resultados da nossa formação: fabuloso com medida de 1,70m X 1,50m, um inflável que infla ao correr, um tecido gigante, medida de 40 metros de tules, seis fabulosos de vestir e o repertório de exercícios de imaginação, aterramento, rodas de costura e a mediação por meio do corpo.

Viraram propositores de seus resultados obtidos durante a formação e utilizando ainda a nomenclatura Performances Fabulosas; ao dispor estes resultados como proposição aos públicos do Instituto, pincipalmente comunidades, incluem a participação e interação dessas comunidades na metodologia quanto a colher historias, meditar, performar, brincar e refletir sobre narrativas resgatadas em rodas de conversa, ampliando infinitamente as possibilidades de alcance e transformação da formatividade da propositora inicial.







La K’oa

> A instalação artística La K’oa é baseada em uma celebração andina realizada na Bolívia. Trata-se de um ato de agradecimento pela existência junto a mãe terra e tudo dela que recebemos: os alimentos, os animais, a natureza em nós.
>
> Esta celebração conta com dançarinos e músicos que colhem palavras das pessoas presentes, palavras estas que externam o que passamos e sentimos durante estes tempos de pandemia. Em meio a tudo que estamos passando, pelo que você agradece hoje?
>
> La K’oa é um lembrete de que todo momento, mesmo que pequenino, vale a pena ser vivenciado.
>
> Entraremos agora neste espaço para alimentar nosso corpo e alma e agradecer por essa possibilidade”.
>
> *[Texto presente na entrada da comedoria da unidade. Janeiro de 2021. Unidade Sesc Vila Mariana].*

Foram 16 performances de vinte e cinco minutos cada, realizadas com duas performers e um músico durante a pandemia. O contexto era a recém-abertura da comedoria da unidade do Sesc, ainda com agendamento; o objetivo foi promover uma espécie de boas-vindas aos públicos e também aos funcionários.

Cada performer tinha seu microfone de cabeça. Areta Padma, especializada em cantos xamânicos, entoava os cânticos e onomatopeias, enquanto dançava criando e ocupando um novo espaço no grande salão da unidade com sua voz. Rafael Y Castro orientava os ritmos da performance como um todo, aproximando os funcionários do Sesc ao utilizar instrumentos e ritmos queridos de determinados públicos como o berimbau, o pandeiro, o repinique. Sua formatividade inclui o repertório das baterias das escolas de samba de São Paulo e muito homens, principalmente, se aproximavam à distância para ouvir. Eu recitei textos

de Ailton Krenak (Idéias para adiar o fim do mundo), Clarissa Pinkola Estés (A ciranda das mulheres sábias), Davi Kopenawa (A queda do Céu), Alberto Acosta (El buen Vivir) e narrei a vida dos passantes por meio de descrição de emoções, pensamentos, medos, pequenas alegrias até a descrição e convite para o ritual, falando sobre o ato de reciprocidade, de agradecimento pelos pequenos momentos enquanto corria carregando a grande Wiphala e agitava o gigante tecido verde pendurado nas estruturas do salão.

Durante as performances, foi construída uma intimidade com os funcionários, alguns pediram ao técnico que aumentasse o volume dos microfones para conseguir ouvir, mesmo que a distância e durante o trabalho; alguns paravam o que estavam fazendo e cumpriam as instruções que diziam:_ respire, aterre, agradeça.

Performar durante a pandemia e com todo o medo de aproximação e interação entre as pessoas presente neste contexto foi de grande desenvolvimento para a proposta, que intensificou algumas de suas estruturas como as leituras de texto e instruções dentro do que chamamos de exercícios de imaginação. Por meio de depoimentos recebidos, percebi que a voz atinge os presentes tornando-os participadores silenciosos, a atenção em presença e interação.














Aproximações entre as imagens resultantes da interação dos participadores durante a proposição e leituras, citações , trechos de conversas de autores importantes para a pesquisa:

Isto é possível pela entrega dos participantes ao estado de consciência plena, estado característico do indivíduo na cosmovisão andina quando imerso em estado ritualístico. Renato Cohen coloca a performance como "uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado" (COHEN, 2002, p. 38).


Espaço Cênico
Sanitários

espiritualidade vigentes e assegurados nas novas terras onde nos encontramos. Ao apropriar-se das características naturais das novas terras como as paisagens, natureza, festas populares locais, o imigrante pode inaugurar seus espaços ritualísticos próprios e aos poucos produzir convivência, existência e vigência de seu cotidiano ritualístico nas novas terras e com seus habitantes.


TEATRO
Loja Sesc



“(...)Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado corno performance (...)” (SCHECHNER, 2003).

“(...) Honrar o é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária (...)” (SCHECHNER, 2003).

Importante a relação entre performar festas populares e rituais, não na integra, mas partes dela; festas e rituais que são repetidos anualmente como tradição e manutenção e continuidade da cultura e costumes de um povo.


Sesc
Sesc



Mais de um terço da população boliviana saiu para trabalhar em outros territórios, Cusicanqui afirma que "a ideia territorializada de identidade e nação bloqueia nossa capacidade de conhecimento social e nos deixa alheios" (CUSICANQUI, 2018, p. 35), às múltiplas culturas e expressões culturais dos povos que coexistem no planeta.



Cusicanqui adiciona à ideia de território, a metáfora do tecido: "Território e tecido formam a unidade masculino e feminino do espaço comunitário", e aponta a noção de território como algo capturado pelos Estados para a domesticação da alteridade indígena "uma conversão da maioria em minoria", e que como consequência "o Estado certifica a condição étnica e a encerra em limites jurídicos e geográficos, impedindo suas potencialidades de autonomia e autogoverno" (CUSICANQUI, 2018, p. 121).



As integrantes do coletivo *Parteiras Bruxonas* expressaram com o corpo o que estava na memória do andino ali presente, exercícios de respiração coletivizaram o espaço físico a ponto de intercambiar os tipos de expressão de cada um, dando consequência a uma celebração onde, vista de fora, todos seriam de uma mesma pátria, de uma mesma etnia, compartilhando de memórias coletivas.

Lygia Clark, artista brasileira, criadora do conceito de “objeto relacional” em suas propostas artísticas, acredita que propor ao público a interação com objetos de maneira sensorial abre um caminho da memória nunca antes tocado, e um processo de autoconhecimento que leva à chamada “estruturação do Self”, que tem como consequência a construção de um valor outro na sociedade, o cidadão conhecedor de si, apto a recriar-se em meio às adversidades e à própria vida. Suely Rolnik aponta em artigo[28] sobre os objetos relacionais o posicionamento da artista Lygia Clark, que afirma não haver mais lugar para o espectador e mais nenhum tipo de posição de exterioridade, o espectador torna-se receptor ao ser convocado a ter uma experiência corporal com os objetos, determinando assim a existência da obra pela relação do “cliente”, como Lygia chamava o receptor, com o objeto relacional (2005, p. 02). A pesquisa Performances Fabulosas, aqui delineada, assume concordâncias com a obra de Lygia Clark ao afirmar que não há lugar para o público espectador e passivo, este passa a ser participante da obra e a obra existe na e com a presença destes participantes. Os resultados, gestos e movimentos obtidos pela relação de seus corpos com os objetos dispostos, objetos estes que se organizam em um tempo-espaço a fim de proporcionar situações de memória (altares, rituais, sementes, danças), catalisam e impulsionam a memória do receptor no intuito de ativar a memória do corpo e descolonizá-lo.

[28] *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia.* Textos de Suely Rolnik, disponível em: http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf. Acesso em 10 ago. 2021.



São utilizados exercícios de respiração para fazer o participador atingir um estado de aterramento que pode ser comparado ao estado xamânico fundamentado por aspectos da cosmovisão andina, mas também de um estado resultante da meditação budista na busca do estado de presença. Esta é uma característica desta proposição em questão: se utilizar de técnicas presente em uma diversidade da memória das civilizações, sincronias, intuições, um lado espiritual do processo criativo da artista também alimentado por um plano de formação a longo prazo com sacerdotes de diversas linhas no intuito pessoal de adquirir disciplina e resgate de sua própria ancestralidade e história.

Relato

No festival de dança lançado pelo Sesc São Carlos, em 2017, fomos convidados a realizar uma serie de oficinas performances, Mainá Santana e Iara Rodrigues me acompanharam como performers. Nessa oficina contei a historia da Ramona, Abuela Pelirroja enquanto todos estavam paralisados, respirando debaixo de tecidos, mascaras, segurando objetos, se relacionando e fazendo o exercício de imaginação; Mainá me relatou que nesse momento da história em que Ramona pariu os filhos, ela tornou-se montanha, estava coberta com um tule rosa que envolvia seu corpo tornando-o maior e estava agachada como se fosse parir. Este tipo de depoimento é muito recorrente depois das performances: “pessoas falecidas que retornam, uma energia extasiante, dançar sem limites em espaço publico, corpo que toma outros gestos antes desconhecidos, tristezas que somem, memorias que se ressignificam”. Neste ponto acontece o resgate ancestral.

> Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. Os monumentos aos mortos, por exemplo, podem servir de base a uma relembrança de um período que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela. Locais muito longínquos, fora do espaço- tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo e, por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo (POLLAK, 1992).



A música na proposição Performances Fabulosas

A proposição, quando convidada a atender uma quantidade grande de pessoas, convoca música ao vivo. Existe um time fixo formado por Rafael Y Castro, Dennys Silva e Leandro Perez.

Rafael Y Castro é ogã, iniciado no Candomblé, ritmista da bateria da GRCSES Império de Casa Verde e doutor em Música – Percussão: Criação musical, composição e performance pelo Instituto de Artes da Unesp. Dennys Silva é músico, produtor, diretor musical e arranjador das gravações de samba enredo do carnaval paulistano e ritmista da bateria da GRCSES Império de Casa Verde, e Leandro Perez é licenciado em educação musical pelo Instituto de Artes da Unesp, é ogã alabê do terreiro de Umbanda e Candomblé Tenda de Umbanda Caboclo Vira–Mundo e Caboclo Treme–Terra, na zona norte de São Paulo.

A música na proposição tem a função de catalisar e impulsionar os ânimos durante o perído da performance, como consta nos depoimentos de dois dos músicos integrantes; suas formações têm origem nas comunidades que praticam celebrações coletivas ligadas a valores ancestrais ligados à ritualística de cosmovisão ligadas a povos de origem indígena e afrobrasileiras.

Os músicos e a performer propositora se comunicam durante o evento por meio de gestos e do sentir o ritmo de participação dos públicos, costumam ter um roteiro pré-estabelecido a partir do contexto do evento e da instituição, ligado à natureza e contexto dos públicos presentes; o fabuloso narrador se utiliza de um microfone headset e narra e instrui os publicos em relação à sua interação, enquanto os músicos escolhem os repertórios a serem tocados, muitas vezes abrem a proposição com canto para o orixá Exu e invocam forças por meio de canções para outros orixás a partir da necessidade do momento, abrindo espaço para a improvisação tão característica da proposição Performances Fabulosas; esta liberdade de comunicação e criação entre os integrantes é fundamental para que a proposição exista de acordo com sua natureza, realcionada à estrutura

pré-determinada e o improviso, este consequencia da necessidade de aterramento diante das necessidades apresentadas pelos públicos presentes, às vezes mais acuado, às vezes mais expansivo, tendo suas energias gerenciadas e conduzidas de acordo com as palavras do narrador em parceria com os músicos.

Os instrumentos utilizados, o ritmo, as cantigas, tambem são objeto de resgate de memória e representação, muitos participadores são atraídos por esse repertorio que lembra as rodas de samba, os trabalhos de Umbanda e Candomblé e expressam orgulho de terem sua cultura e costumes representados em um evento de arte e performance contemporânea.

Depoimento do músico Dennys Silva

Eu sou um cara muito ligado à energia e com o tempo eu tenho me ligado à minha ancestralidade, a orixás, a energias positivas, e tudo foi sem querer, eu sempre fui uma pessoa religiosa, crente, temente a Deus. Só que, com o tempo, essas energias sobrenaturais vieram de encontro a minha pessoa e eu sempre peço a Deus para me colocar em trabalhos musicais, com trabalhos artísticos com pessoas do bem, só coisas de boa qualidade, com pessoas de boa índole que independente de problemas e situações, a gente consiga atingir as pessoas da melhor forma, porque musica pra mim é isso: atingir e mudar ao astral das pessoas. E Performances Fabulosas, em todas as apresentações, desde que eu acordo, que eu coloco as coisas no carro, pra sair, pra encontrar a galera, camarim, sempre foi assim, sempre aconteceram coisas maravilhosas comigo nesse caminhar. São experiências novas ali na criação, "Olha, nós vamos fazer esse groove... vamos chegar lá e o começo vai ser esse andamento e na hora que tiver o pano sobre as pessoas, a gente aumenta o groove, aumenta a velocidade, faz a convenção, toca um pouco mais forte...

E você vê no rosto das pessoas que estão assistindo a performance ou participando, a mudança do semblante, da energia, alguns se arrepiam, até a gente que está tocando se arrepia e fala: "nossa, essa convenção deu certo, esse ritmo deu certo e só de colocar um sorriso no rosto das pessoas que ali passam ou mexer com a memória afetiva, memória das pessoas, isso me satisfaz muito nesse trabalho do Performances Fabulosas.
Então eu acho que todo aquele pedido que eu faço de sair de casa e fazer o bem para as pessoas, eu consigo atingir nesse trabalho e artisticamente é um orgulho ver tudo que é feito, essa união, essa junção das artes plásticas com a música."

Depoimento do músico Rafael Y Castro

Participar deste projeto é pensar em construir algo no momento da performance, a partir de vocabulários, repertório e signos de seus integrantes. A possibilidade do diálogo da dança, da plasticidade com a música construída ao vivo, surge pelo interesse em dialogar sem a necessidade de texto, mas sim pela sonoridade e movimentos coletivos. O diálogo entre todos os performers ocorre de maneiras diferentes em cada apresentação. A possibilidade da flexibilidade do roteiro discutido previamente só é possível pelo interesse mútuo em dialogar livremente no momento. Para essa conversa entre o ritmo, o movimento em conjunto com a plasticidade dos materiais que são utilizados, é proporcionado uma espécie de jogo que também é oportunizado, manuseado e devolvido pelo público, surgindo um discurso artístico envolvente entre os integrantes e o público, este que ao mesmo tempo atua de maneira ativa com toda a performance. Os músicos buscam criar uma paisagem sonora que reforce o que está sendo sugerido pela dança em conjunto de todos os materiais simbólicos e sua ancestralidade.


MEMÓRIA

CAPÍTULO 3

A utilização do corpo, da performance ritual e das viagens de pesquisa de campo como elementos de resgate da ancestralidade

Capítulo 3

No Brasil e em alguns países da América Latina temos uma situação contraditória entre prática e Constituição, de um lado, fatos que demonstram a intolerância religiosa, principalmente com as religiões de matriz africana e, de outro, a exaltação de religiões de perfil Cristão, a proliferação de igrejas evangélicas junto às comunidades indígenas e periféricas nos grandes centros urbanos, tudo sob uma Constituição que estabelece o Estado como Laico. Segundo a Constituição de 1988, não é vedada a prática religiosa, as pessoas são protegidas pela Constituição para manifestarem livremente suas crenças e cultos, desde que observado o princípio de que a religião pertence à vida privada e não pode servir de parâmetro para um agente público em exercício do dever. O Estado deve garantir a igualdade, em defesa da pluralidade cultural e religiosa.

Segundo Quijano, "estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade" (QUIJANO. 2009, p. 09). Características do Colonialismo em uma sociedade estruturada pela vigência de uma cultura em detrimento das outras, como consequência temos verbas estaduais e municipais para grêmios culturais e o completo descaso em relação a outros, características de uma construção de um Estado Nação cuja prioridade é construir uma única identidade nacional por meio da eleição de um conjunto de valores e seus símbolos.

Temos nesse contexto cada vez maior de migrações internas e externas a formação de uma sociedade plurinacional, mas não um Estado Plurinacional, e sim um Estado nacional.

> (…) o controle e ou protetorado de um poder imperial foi substituído por um sistema de poder assimétrico e globalizado, cujo caráter é pós-nacional e pós-imperial. Suas principais características são a desigualdade estrutural, dentro de um sistema desregulamentado de livre mercado e de livre fluxo capital, dominado pelo Primeiro Mundo; e os programas de reajuste estrutural, nos quais prevalecem os interesses e modelos ocidentais de controle (HALL. 2018, pp. 62-63).

Partindo do conceito de Transculturação, a transformação cultural resultante do contato entre duas ou mais culturas diferentes, podemos chegar à uma terceira margem, como cita a obra de Michel Serres em Filosofia Mestiça e serve a essa pesquisa como ferramenta do olhar sobre as consequências destes encontros culturais e o lugar dos idiomas simbólicos, as epistemes produzidas pelas culturas ancestrais na narrativa do indivíduo contemporâneo.

Em *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*, Stuart Hall escreve sobre raça e etnia no multiculturalismo no Império britânico, descreve o contexto onde "(…) a questão multicultural produz uma 'racialização' diferenciada de áreas centrais da vida e culturas britânicas" (HALL, 2018, p. 75); pensar sobre si, construir uma identidade nacional dentro da questão multicultural é um contexto complexo. Hall aponta que o termo etnia, nesse exemplo, se aplica ao outro com a intenção de garantir uma barreira entre o ser britânico e os outros povos que vivem no mesmo local físico, mas não cultural, temos raça em uma nova configuração com etnicidade.

"Esse deslocamento epistêmico constitui um dos efeitos mais transrruptivos do multicultural." (HALL, 2018, p. 76) onde por exemplo, o termo raça é aplicado aos afro-caribenhos por conta da cor da pele, uma idéia derivada da biologia embora estes tenham um espectro de cor extremamente amplo devido à intensa miscigenação no período colonial, e o termo etnicidade é aplicado aos asiáticos, segundo Hall, "os asiáticos não constituem de forma alguma uma raça, nem tampouco uma única etnia"

(HALL, 1998, p. 76), sendo assim, “raça é uma construção política e social, não é científica”. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão - ou seja, o racismo (HALL, 1998).

Nesse pensamento, temos a prática discursiva do racismo, temos a justificativa das diferenças sociais e econômicas pelas diferenças genéticas e biológicas na natureza, transformando a diferença racial em um fato científico. Hall coloca em um mesmo contexto o racismo contra o negro, o antissemitismo e o sexismo, pois partem da mesma questão “biológica”, onde, no entanto, não está inclusa a questão de classe. Sendo assim, o texto nos leva à análise do fato que as diferenças genéticas simplesmente são generalizadas no ato de reconhecer e ler pessoas nos significantes corporais visíveis, como cor e características físicas. Nas relações cotidianas o termo etnicidade seria utilizado a quem a diferença se dá nas características culturais e religiosas. A junção dos dois termos, raça pela diferença genética e etnicidade pela diferença cultural, traz a possibilidade da leitura sobre o outro através de um julgamento, segundo Hall, pois a leitura é feita a partir de um estigmatização do um povo sobre o outro, culminando em leituras e análises baseadas em aspectos biológicos, sempre acompanhado da análise sobre a diferença.

“Quanto maior a relevância da etnicidade, mais as suas características são representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo” (HALL, 1998). Chegamos aos dois itens que estabelecem um panorama de resistência a inserir partes de sua ancestralidade indígena e de matriz africana no brasileiro, ao construir sua identidade nacional: o racismo biológico e a discriminação cultural, que segundo Hall não constituem dois sistemas distintos, mas dois registros do racismo.

E como se reconstruir, resgatar a ancestralidade como consequência do que foi apagado durante as migrações, processos colonizatórios e guerras, se a história dos povos é contada por meio do olhar de uma só cultura e memória? No caso do Brasil e América Latina, há um olhar hegemônico sobre todo um conjunto de memórias, construção social e histórica, culturas, imagens, escrita, oralitura de origem ameríndia e de matriz africana; a diversidade cultural, religiosa foi subjugada e ignorada, e a história

é construída apontando ameríndios e afro-brasileiros com características biológicas e étnicas não favoráveis e nem reais às suas culturas, sociedades e histórias; Estes descendentes carecem de representatividade social e contam suas histórias, muitas vezes, sob a ótica do colonizador, desprezando possíveis histórias que, se resgatadas, construiriam um identidade estrutural, como recordado pela pesquisadora Silvia Cusicanqui “Longe da fusão ou da hibridez, se trata de conviver e habitar as contradições. Não negar uma parte nem a outra, nem buscar uma síntese, mas admitir a permanente luta em nossa subjetividade entre o índio e o europeu” (CUSICANQUI, 2018, p. 79).

Segundo Julieta Paredes Carvajal, feminista comunitária Aymara, membro fundador do coletivo artístico Mujeres Creando, e da Assembleia de Feminismo Comunitário boliviano, vivemos em um sistema capitalista onde o pior resultado é o colonizado almejar os valores do colonizador, perpetuando os valores deste sistema e um quadro de frustração e desconhecimento sobre suas próprias raízes e estruturas de valor, que levam a um comportamento consumidor de produtos que fazem parte desse imaginário do mundo moderno e globalizado. Carvajal coloca a necessidade da construção de comunidades chamadas “povo organizado”, onde esse não deve esperar que ações governamentais sejam criadas somente pelo Estado, de forma paternalista; as ações devem ter a autoria e opinião do povo organizado” que traz em si a diversidade cultural e suas necessidades.

Essa organização somente pode ocorrer se este povo ou este agrupamento de pessoas que vivem em um mesmo local físico desejem e reconheçam partes de si que foram apagadas.

Na proposição artística Performances Fabulosas ocorre a utilização de mecanismos de aglomeração de pessoas como a construção de instalações de arte e a proposição de lugares onde os idiomas simbólicos de determinados povos aparecem por meio da reconstrução de celebrações coletivas e rituais; são convites à formação de comunidades em determinados períodos de tempo e espaço determinados por sua vez pela performance proposta, (podem ser horas por conta de uma proposição

artística e podem ser dias por conta da proposição estar contida dentro de um curso, por exemplo), o objetivo é aproximar desconhecidos que possam trocar histórias (depoimentos de vida, mapeamento de suas ancestralidades, experienciem questionamentos sobre suas existências) e se contaminarem pelo desejo de reconstrução por meio de afeto, o ato da alteridade e reconhecer-se ao observar e interagir com o outro.

Aqui comparo o povo organizado de Carvajal como a *potência* do encontro entre desconhecidos, dos públicos de uma proposição artística, que a arte possa promover pequenos encontros de discussão mental e corporal cujo objetivo é o exercício da reconstrução de identidade através do que seria um estado plurinacional, do multiculturalismo e das diferenças e igualdades entre si.

A utilização do corpo, da performance ritual e das viagens de pesquisa de campo como elementos de resgate da ancestralidade

Este item existe para a expressão de uma narrativa pessoal sobre o processo estrutural da pesquisa em produzir subjetividade para a existência através das chamadas hierofanias, (ato da manifestação do sagrado) em paisagens e situações ancestrais. Neste trecho da pesquisa serão descritas sensações e orientações do corpo, assim como as relações entres paisagem e ser humano e pequenos rituais inventados baseados em rastros de memória e brincadeiras surgidas dentro de performances–rituais. Performar a memória ancestral, performar a identidade mestiça de minha própria história em *paisagens ancestrais*, cultuando e reverenciando povos indígenas e de matriz africana.

Utilizar o corpo como gerador de pensamento, intuição, por meio de um conjunto de órgãos internos que mostram um caminho árido de produção de subjetividade por ser privado de informações, sensações, presenças e história, por ter em sua trajetória os apagamentos.

Como me transformar em corpo que sente a ancestralidade? Das práticas diárias:

- Correr e meditar: uma espécie de meditação ativa que coloca à prova os limites da atenção do corpo, promove o chamado estado xamânico e cuja prática estrutura uma das principais etapas da proposição feita aos públicos: o aterramento, o que permite o início do processo de transformação do *corpo cotidiano* em *corpo espirito*;

- Viagens de campo como um item obrigatório de pesquisa;

- Conversar e ouvir histórias, sensações, pressentimentos de pessoas ligadas aos rituais e proposições ritualísticas seja dentro do campo da medicina indígena, da filosofia, das artes visuais, da música, normalmente pessoas de diversas gerações – as conversas são uma grande construção e reflexão do conhecimento obtido em terreno de proposição e escutar, (não debater), sobre o sensível contido naquelas experiências é vivenciar a magia e o completamente fora do cotidiano (aqui coloco o nosso racionalismo ocidental) e dos limites de nossa racionalização sobre a ordem das coisas; o que me ajuda a compreender, aceitar e refletir sobre os depoimentos dados por participadores de minha proposição, onde muitas vezes o depoimento e os resultados se encontram em gestos, suspiros, sorrisos, abraços, cartas. Aprender a ver e assumir estas manifestações de uma conversa como informação de pesquisa, carece de prática e segurança e respeito às origens de cada envolvido.

- Praticar exercícios de aterramento por meio de respiração e gestos; práticas como o Butoh, vivenciar a Chuyma auxilia em um estudo de autoconhecimento corporal e transformar o conceito de espetáculo da dança em livre expressão do gesto, da alma e espírito.

- Escrever histórias, escritas arquetípicas oriundas de viagens astrais, sonhos e meditações.

- Frequentar, assistir, vivenciar, me deixar ser levada aos rituais dos campos do xamanismo e de religiões e muitos tipos de celebrações coletivas. Me deixar levar pois o que ocorre desde sempre é estar sem planejar em muitos rituais, é ter permissão e quase ser ordenada a entrar e vivenciar, é receber orientações de espíritos e também conversar com eles nestes momentos;

O propósito é equilibrar e me tornar íntima das forças, pois as performances e proposições demandam muito de meu corpo físico e espiritual como instrumento vibrátil de incentivo à produção de subjetividades por meio da ação e recepção de cada pessoa presente.

Construa os seres

A história de início desse item é a mensagem que recebi durante uma meditação guiada: _ *construa os seres*. A própria história é um conjunto de instruções que sigo durante o desenvolver dos objetos de arte dentro do ateliê.

A mesma mensagem aparece, pela segunda vez, também em forma de imagens em minha consciência, em outro ritual de meditação guiada por músicas e liderança andina Quechua-Aymara: eu me vejo dançando numa estrada de terra vermelha

com muitos seres e fumaça rosa, as imagens são em preto e branco e um pouco sépia, como se esta cena fosse recorrente e há muito iniciada.

A terceira vez que recebi a mensagem de construir os seres:

Em 2015 conheci Pirakuman, líder porta-voz dos habitantes da região do Xingu no Mato Grosso, estado do Brasil; ele representa a etnia Yawalapiti, assim como o povo Xinguano (formado por mais 15 etnias), e foi Cacique (importante atuação na preservação da cultura indígena e militante pelos direitos dos povos). Em uma viagem de seis horas nos encontramos e ele falou longamente sobre ter encontrado uma anciã na floresta em seu último sonho, uma ancestral; segundo Pira, encontrar esta anciã era sinal de que a passagem ao mundo espiritual estava próxima. Enquanto estive hospedada na aldeia dos Yawalapiti, conheci sua família, suas filhas e pude percorrer os espaços destinados à realização dos ritos de cura, preparo da passagem dos espíritos ancestros.

Uma semana depois daquele encontro, Pirakuman Yawalapiti faleceu.

Um ano depois, estive em um ritual xamânico para a celebração de Pachamama e ele surge em espírito, passa por mim trazendo muitos praiás, da dança do Toré, encantados entoados pelo Pajé da etnia Pankararu, seres que trazem a alegria, espantando os maus espíritos; eles dançaram à minha volta e neste momento faço um acordo com Pira: produzir mais encantados e entoar estes encantados por onde precisarem de alegria.

Pirakuman Ywalapiti, assim como outras pessoas que encontrei e encontro são fontes de informações para minha pesquisa por meio do ato da conversa. Nesse caso temos o encontro póstumo que pode ocorrer através da entrada em outros planos por meio de um ritual xamânico ou de sonhos ou meditação guiada, o mais importante aqui é tornar vigente essa fonte

de conhecimento perante a pesquisa e o contexto onde ela se apresenta. Assim será concretizado um dos objetivos da proposição, que é o de incluir outras formas de construção de conhecimento, que não somente as já vigenciadas em nosso meio, e assim incluir novos itens às epistemes arte, conhecimento, cultura, enriquecendo e democratizando o acesso e a representatividade dos povos em uma sociedade mais plural.

Este texto fala, expõe e pensa por meio deste universo que é formado por segredos, oralidade, resistência, rituais, sensações, intuições, práticas, visões, idioma simbólico, valores de cosmovisões. O intuito é caminhar rumo ao resgate do que foi apagado durante os processos de colonização, as diásporas e a segregação social e cultural formadas pelo binômio Colonialismo/Modernidade e o meio é acolher e tornar vigente estes valores oriundos dos povos originários como ferramentas de pesquisa.

Aqui exponho um dos conceitos estruturais desta dissertação e obra, os *campos de transcendência* como parte pratica da obra, o fato de criar espaços aos cidadãos híbridos em poder criar seus rituais em novos espaços físicos alheios às suas origens geográficas de origem, rumo aos novos contextos e locais, onde os corpos físicos de seus habitantes peregrinaram e se instalaram criando um panorama espiritual híbrido e não menos fiel às memórias ritualísticas.

Me sinto em dois ou mais mundos, inteiramente com os pés no chão, conhecendo e reconhecendo características que fazem parte de mim passando por algumas partes destes mundos; sentindo atração por determinadas paisagens, objetos, músicas, costumes. Transformar o corpo. “A casa, assim como o corpo, é um símbolo cosmológico. Na verdade, a casa é como se fosse um segundo corpo e o corpo é a casa da alma” (ELÍADE, 2002, p. 34).

Pesquisas de Campo e Rituais

As Cinzas na Praça Murillo

As Cinzas na Plaza Murillo

A praça Murillo é o principal espaço público da cidade de La Paz na Bolívia. Seu nome é uma homenagem a Pedro Domingo Murillo (1759-1810), patriota boliviano e precursor da independência, e é também o marco zero no qual se medem as distâncias no país. Situa-se a mais de 3.600 metros de altitude. Nesse espaço estão, atualmente, a sede do governo boliviano, o *Palacio Quemado,* e a sede do congresso da Bolívia. A praça foi testemunha de vários acontecimentos políticos e sociais da história boliviana: guerras da independência da América espanhola com Simón Bolívar e Antonio José de Sucre, e no cenário mais recente acolheu o encontro de manifestantes, ativistas, estudantes. As manifestações políticas na Bolívia têm a característica de serem fisicamente marcadas por lutas e mortes pelo uso de bombas e principalmente dinamites.

São muitos os grupos que lutam por seus interesses e sua cultura na Bolívia, e a praça atua como espaço público e espaço motriz da memória coletiva deste povo que é formado e estruturado por um racismo entre bolivianos, os chamados mestiços, os indígenas, os descendentes diretos de espanhóis; No caso de minha família há uma ironia em torno da praça e dos irmãos Velasquez; Imel trabalhou como senador do partido de direita durante dez anos no ministério boliviano, enquanto que Sebastián militou como estudante (foi líder da união Nacional do Estudantes) e ativista contra essa mesma linha de valores, migrou ao Brasil na década de 60, depois de uma sessão de tortura realizada por militares, três meses antes do assassinato de Che Guevara (nunca se perdoou pela necessidade da fuga), manteve um quadro de depressão e autoexílio no Brasil até, finalmente, quando ancião, testemunhou a retomada da Bolívia por parte do partido MAS (Movimento ao Socialismo – Instrumento político para a soberania dos povos) e do líder indígena Aymara Evo Morales.

Viajei em 2019 com minha mãe, filho, irmã e sobrinhas, fomos levar as cinzas do meu pai à Bolívia, falecido em 24 de abril de 2018. Chegando à Plaza Murillo recordamos histórias sobre o falecido afim de externar e reverenciar seus feitos para as gerações mais novas que ali estavam. A praça foi o lugar de encontro entre ativistas universitários onde meu pai se encontrava com seus colegas na década de 60. Ali observamos a importância da presença de Evo Morales e o partido MAS nos prédios que circundam a praça, os chamados ministérios, o começo de um sonho enfim realizado para aqueles estudantes de outrora, que os líderes destas terras fossem o próprio povo, os indígenas, os mestiços, *la propria gente*. Minha sobrinha mais nova, Vitória, pegou as cinzas, depois de ouvir a história, e decidiu entregar à praça, esta cumpre sua função social de ser um local de memória coletiva, que agora inclui mais um integrante, mais uma história.

Coloquei minha máscara mortuária de felino, lembrei que o Felino na cosmovisão andina é aquele que guarda, organiza e harmoniza o mundo do meio, entre a terra de cima (céu) e a de baixo (inframundo), peguei minha capa cor de rosa choque (para mim, é a cor que representa Pachamama) e fui para o meio da praça.

Passado e presente se mesclaram, apareceu o vento, sempre ele, e assim sei sempre que a performance-ritual começa. Abro minhas asas com o tecido, abro o corpo (braços ao alto, pernas, peito aberto, cabeça para trás) e sinto o vento e como consequência, também toda a praça. Sinto a tranquilidade das pessoas ao redor, o tempo do tempo ali, sinto as cores dos tijolos do chão cor bege claro assim como o Sol naquele momento, calmaria...crianças pequenas com roupa cor de rosa se aproximam, fomos aos poucos nos conhecendo sem palavras, apenas com gestos e sentimentos, abro o corpo novamente, desta vez para elas. Brincamos, nos comunicamos pelos gestos ao tecido, corremos, elas gritam, alçamos o tecido, todos juntos despejamos um pouco das cinzas de meu pai através do tecido, será uma das moradas de seu corpo, uma memória a mais sobre essa

história. Ao fim as crianças sabem e eu sei que terminou e de alguma forma me agradecem, ainda e sempre sem usar as palavras, me agradecem usando um gesto muito conhecido, um abraço coletivo.







Tiwanaku

Tiwanaku

A cidade de Tiwanaku é considerada por historiadores como um dos berços fundadores da cultura Andina. Localizada no sudoeste da Bolívia, essa civilização foi capaz de exercer sua influência e cultura em uma extensão territorial ainda maior do que somente em sua cidade, deixando assim traços de sua cultura em vários outros países da América do Sul, como Peru, Chile e o noroeste da Argentina.

Seus habitantes foram portadores de uma cultura multiétnica e plurilinguística; a área ao redor de Tiwanaku pode ter sido inicialmente habitada em meados de 1.500 a.c e foi entre os períodos de 300 a.c e 300 d.c onde a cidade alcançou seu auge como centro moral e cosmológico ao qual muitos faziam peregrinações, tornando-se um centro religioso. É considerada uma cultura precursora das grandes construções megalíticas da América do Sul, e tornou-se sede principal do Império Inca posteriormente, considerada uma das culturas representantes do período médio do horizonte das culturas pré-incaicas. No século XIII o Império Inca começa a emergir vindo da fronteira norte do estado, em 1445 as autoridades incas se apoderaram da cultura Tiwanaku, cuja economia estava em decadência, a língua Quechua tornou-se oficial e a adoração ao sol, uma estrutura da religião oficial; os últimos traços da civilização de Tiwanaku foram integrados ao império Inca.

Atualmente existe a forte presença de profissionais das áreas de arqueologia, história e antropologia que desempenham um papel social junto à sociedade local como educadores, guias de turismo, professores com quem tive contato e conversas. Nota-se uma movimentação dentro do conceito de decolonial em relação à presença Inca e à etnia quéchua do Império Inca sobre a cultura Aymara, assim como uma decolonização em relação aos símbolos frutos da hibridização resultante da presença espanhola sobre os símbolos da cultura dos povos originários pré-colombianos, como a figura del Diablo, que carrega o

simbolismo de Lúcifer do cristianismo sobre a figura de Ch'alla ou El Tío de La Mina, o espírito protetor das montanhas. São sincretismos frutos de guerras, diásporas e processos colonizatórios que culminam em um cenário de hibridismo entre as etnias indígenas existentes, e que apresentam necessidade de estudo por parte dos profissionais além da presença de uma cultura e sociedade estrangeira espanhola nestas terras. Atualmente os rituais continuam sendo realizados e ocorre "a valorização desta cultura através do governo do atual presidente da Bolívia, Evo Morales, que busca realçar esta sociedade, fazendo assim com que seu próprio governo se legitime devido a suas raízes" (GRIGOLIN, 2018, p. 07). Os rituais de Tiwanaku hoje, assim como outrora, são realizados com a presença de rituais com a folha de coca, as fumaças, vestimentas, danças, onde ocorre o culto à Pachamama, os rituais de agradecimentos por colheitas, tosa, plantio, chuva, vento, toda uma relação com a natureza e o cosmos.

Em conversas e trabalhos xamânicos com os sacerdotes bolivianos residentes no Brasil Inti Hawua e Fernada Lumia Soto pude aprender sobre a manipulação dos elementos simbólicos responsáveis pela ritualística e pude ter minhas sensações, em relação ao local, legitimadas; foi o primeiro lugar onde meu corpo se expressou me dizendo que já havíamos estado ali dançando com fumaças e fogo.

Estremeço novamente. Primeira viagem em 2009, segunda viagem agora em 2019. Não senti de deixar as cinzas do meu pai ali, mas senti de dançar, aliás o que é dançar nessa situação? Dançar como apresentar-se? Sim, apresentar meu corpo para os céus infinitos, as montanhas que bem sabemos que são considerados os deuses dali, ao vento que insistentemente se apresentava. Estendo os braços como se quisesse alcançar a direção do vento em direção às montanhas: _ Lááaaaaaaaaaa.... e o meu queixo se direciona para lá, e como consequência as pontas dos meus ombros, as pontas dos joelhos e dos pés e minha respiração segue esse movimento e fica eterna, como se fosse possível sorver a ventania que há a minha volta em goles

eternos de ar, e posso dançar a partir daquela ventania dentro de mim e devolvê-la à paisagem novamente fazendo parte dela agora com meus tecidos que medeiam também meu corpo e seus movimentos em relação àquele tempo que se construiu – passado e presente – estado de aterramento; o estado correto a se estar diante dos deuses, diante de Pachamama e de toda sua existência, aterrar é estar entre os tempos e deslocar a paisagem ancestral em um ato de rememoração por meio do corpo e seus movimentos, respiração, ventania, todos conectados em uma harmonia existencial. Tiwanaku[29] é um dos berços da cultura andina *pré-incaica, hoje é um* sitio arqueológico, mas também um lugar de poder e identidade nacional (tendo sido uma das maiores cidades de toda a América pré-hispânica) sacerdotes dançavam com suas máscaras e vestimentas especialmente feitas para aquele sol, aquela arquitetura, aquela natureza.

Naquele dia cães vieram conversar comigo, correr, me questionar, verificar, o tecido agora rosa e mais denso do que o anterior os questionou também sobre o que fazer, como viver naquele tempo espaço e a resposta é existir, ser, aqui e agora. Cheguei a uma estrada que leva à entrada e saída, as montanhas pareciam mais próximas, mais juntas, mais presentes; a ventania vem aberta, me sinto pequena em relação a tudo, um objetivo tão ambicioso de capturar o passado me vem à preocupação, fruto da ansiedade, de não estar mais aterrada, de somente existir. Um fluxo grande de vento vem como um aviso, uma sacudida, para estar aqui e meu corpo acompanha o tecido, meu corpo pensa por meio do que chamam de Chuyma, por meio da respiração e do batimento cardíaco comandados pelo pulmão, coração e o fígado, sentir o entorno e entrar em contato com o cosmos. Sinto e pratico a Chuyma, não é só saber, é vivenciar, por isso o vento, os animais, as crianças, a paisagem são grandes orientadores

[29] As ruínas da cidade de Tiwanaku estão tombadas como Patrimônio da Humanidade pela Unesco desde o ano 2000.

nessas horas.[30] Mais uma vez o ato de performar minha identidade mestiça em terras ancestrais de minha história faz acordar em minha consciência e trazer à tona o que foi apagado pelas diásporas, migrações, guerras e segregações raciais, enfim, histórias da humanidade. Ser vermelha, ter esse direito de ser. Ser mestiço é perambular por terras e gente sem ser acolhido nem reconhecido por ninguém, é também recriar rituais e festas familiares sem nenhum familiar; sozinha engatinhar em meio a sensações fugidias, lembranças fugazes, e agarrar-se a elas recriando novas histórias através de uma peregrinação realizada pelos sentimentos do corpo em relação às partes do mundo que fazem sentido, que acordam em mim histórias ou partes dela prontas para serem desenterradas, prontas para serem vividas novamente. Dançar é uma episteme, se olharmos a palavra dança por meio de uma perspectiva ameríndia, dança será gesto, será memória, será o gesto dos meus ancestrais na memória de meu corpo e as máscaras serão os rostos daqueles seres que viveram épocas anteriores ainda aos seres humanos ou equivalentes ao mundo espiritual onde tudo existe: espíritos das pedras, montanhas, animais, plantas, seres humanos.

O xamã andino Inti Roman aponta a existência de elementos simbólicos em forma de som, cores, no inconsciente do cidadão de Tiwanaku de até 20 mil anos atrás (anteriores a cultura Aymara, a cultura Inca e a presença dos espanhóis), faz referência aos ensinamentos de seres do reino mineral como montanhas, pedras, minérios que são estruturais na região e que trazem em si informações e ensinamentos sob uma comunicação de campo ritualístico aos que vieram depois, o reino vegetal e o animal, esses reinos se comunicam entre si trocando e instaurando informações que constituirão a cosmovisão andina e suas formas ontológicas, seu idioma simbólico e sua filosofia

[30] Vídeo da performance completa em www.carolinavelasquezarte.com/tiwanaku


ENCONTRAR PARTES SOTERRADAS. ESCONDIDAS DO INIMIGO E FINALMENTE
ME RESGATAR DAS DORES DE NÃO EXISTIR


E NÃO É ESTRANHO, PELA PRIMEIRA VEZ, SER VERMELHA.
ENCONTREI MINHA ABUELA PATERNA UMA VEZ NA VIDA.
SEGURO ESSA MEMÓRIA NAS ENTRANHAS DO MEU CORPO E
DANÇO PARA NÃO ESQUECER.

Carnaval de Oruro e as cinzas

Carnaval de Oruro e as cinzas

Era domingo e teve início o desfile de carnaval na cidade de Oruro na Bolívia em 2019. Já havia acompanhado La Diablada, Los Tobas, Waca Waca, Los Suris e tudo com uma sensação familiar, nostálgica, semelhante a observar a vida pelo olhar de um idoso que conhece aquele lugar como conhece a palma de sua mão.

Em um determinado grupo meus olhos começaram a derramar lágrimas sem que eu desejasse chorar; observei, dancei com eles, cada objeto usado me acordou de memórias escondidas: zamponha, pom pons coloridos, ponchos, a música, os passos, eles giravam e giravam toda a sua vestimenta, passos ligados ao chão e mãos também iam de encontro aos céus e à terra. Meu corpo ia dançando com eles, de forma discreta reconhecendo aqueles gestos realizados a partir de batidas de tambores; um xamã com significado semelhante a um *Eckeko* (curandeiro, sacerdote da cosmovisão andina, mais especificamente das etnias Aymara e Quechua) abre a entrada deste grupo e tem nas mãos chocalhos feitos de unhas de lhama (um animal sagrado);, em seu peito a bolsa pequena que simboliza o ser andino e é utilizada para guardar folhas de coca, vestindo sua manta (tecido cerimonial andino tradicional que traz em si o idioma simbólico pelas cores e formas, segredos guardados dos colonizadores, existentes e vigentes até hoje) e um *Chucu*, tradicional chapéu cerimonial aymara; e o sacerdote gira, às vezes de forma leve e lenta, às vezes em um fluxo rápido e quase intempestivo, me lembra os fluxos do vento e me recordo que são um dos representantes dos povos dos ventos, percebo que o corpo do sacerdote orienta o ritmo daquele “bloco” assim como os sons dos tambores que o acompanham ocupando a retaguarda do grupo.

O nome deste grupo é *Tarqueada:* é uma dança autóctone que se executa com o instrumento da Tarqha, esta é tocada em uma época de chuva e geralmente se dança na festa da Anhata Andina, festa que ocorre um dia antes do Carnaval. Ambas fazem parte do carnaval, com a diferença que a Anhata Andina é realizada para a entidade andina Pachamama e o Carnaval é realizado para a figura de Pachamama hibridizada sob o nome de Virgem de Sucavón. A Tarqueada é uma dança cerimonial de agradecimento à natureza e o início da festa da Ch'alla (El Tío, o espirito guardião das minas, das montanhas, que deu origem à figura hibridizada El Diablo).

Derramei as cinzas de meu pai ali com eles junto de álcool e um sorriso, de fato ali havia algo importante que somente pode ser sentido com o corpo, a respiração, a presença de corpo e espirito. Não há como ter certeza pela via racional, mas há como sentir com a alma e o espirito, com as lágrimas e o corpo que insiste em dançar e sente as linhas do passado em uma familiaridade avassaladora.

Outrora a cidade de Oruro foi uma cidade de peregrinação religiosa, ocupa na memória geográfica grande importância cultural e ritualística para cultura andina boliviana.




BRILLANTES
ORURO



Pagos no mar brasileiro

Pagos no mar brasileiro

Sempre que vou a Bolívia trago um pago, uma mesa branca, ritual realizado a Pachamama. Estava na Calle de las brujas em La Paz, me despedindo do lugar quando entrei em uma loja e perguntei sobre a K'oa, estava me referindo à erva mateira que nasce nos pés da montanha utilizada em rituais xamânicos andinos, e o dono da loja me oferece o pago que possui o mesmo nome k'oa.

Neste trabalho fotográfico queimarei o pago feito de açúcar e imagens e palavras gravadas nestes blocos seguindo o protocolo de ritualística andina, colocarei k'oa, que é uma erva mateira que nasce nos pés das montanhas, e conversarei com Pachamama na praia, tendo o vento e o mar presentes na ação, trazendo assim os ancestrais andinos por meio da manipulação dos elementos xamânicos pré-incaicos, junto comigo, ao Brasil.

Essa ação traz a ritualística andina junto do corpo do imigrante, é uma forma de celebrar e reconhecer. "Ritualizar é igual a *re-atualizar"* [31] a crença de se estar no mundo e reverenciar o lugar que se ocupa de forma crítica sobre sua condição na sociedade. A ritualística acompanha o imigrante e/ou o mestiço.

No primeiro dia desta ação foram ofertadas cinzas de meu pai ao mar e às montanhas que ali se encontram.

[31] Fala de Edith Derdik durante conversa sobre processos criativos. Transmitida dentro do Festival Travessias Nômades realizada pela empresa KA Gestão em arte, cultura e educação. Live ocorrida em 15 de dezembro de 2020.









Segundo dia da ação, fui de maneira intuitiva no mesmo local, pronta para conversar pelo corpo com a natureza. Chegando, fomos invadidos por uma espécie de ventania muito forte e constante, entrei naquela força em forma de velocidade; foram duas horas caminhando contra e a favor do vento, movendo o corpo em relação às direções da ventania, esta que representa uma simbologia forte pelo idioma simbólico trazido pelo Candomblé, *Oyá,* orixá dos ventos, da mudança, da força. Me vem à mente ao corpo e grito quando não consigo enfrentar tanta força, e ao gritar parte do peso e da resistência deixam o meu corpo que queda mais leve para de novo "voar" naquele plano, e sentir as mudanças de velocidade e intensidade entre as montanhas e o mar.

A ancestralidade de matriz africana e afro-brasileira é elemento de suma importância a ser performado dentro de minha linha ancestral. O vento é um elemento arquetípico presente na simbologia de muitas culturas, na simbologia andina é considerado o elemento da natureza que representa os povos andinos, mais conhecidos como "os povos dos ventos", onde toda uma linha de rituais, instrumentos sonoros e celebrações foram criadas em torno deste elemento da natureza; as figuras 34, 35, 36 e 37 mostram a construção de estados construídos pela movimentação corporal em composição com o tecido; esses estados são constituídos a partir de gestos, expressões, formas resultantes da ação na paisagem.



Bolívia com mar

Bolívia com mar

A Bolívia não tem mar, perdeu por conta da Guerra do Pacífico, em 1879, e muitas gerações de bolivianos nasceram, cresceram e morreram sem conhecer o mar. Mas o sentiam pela memória humana, porque nosso corpo tem conexão com esse elemento primordial. Fiz essa ação dentro de um passeio que o coletivo Sí, Yo puedo![32] organizou: levaram famílias da comunidade Boliviana em São Paulo para ver o mar e eu faria um ritual de entrada celebrando esse encontro. Muito animados, os participantes estavam "turistando", sem esse olhar de pesar sobre não ter esse acesso, mas como pessoas que livremente passeiam pelo mundo conhecendo paisagens que fazem parte de uma memória coletiva e isto está acima das fronteiras e contextos que acabam por provocar os apagamentos. Decidi, como ação artística e política, por hastear uma Whipala, o símbolo maior dos povos andinos, no mar e festejar, fiz uma fala solene antes de tocarmos com os pés a água salgada, que o mar é um mundo em si e em suas profundezas temos seres que nunca vieram para a terra, mas que os percebemos pela memória e presença, assim como nossas memórias ancestrais e as forças da natureza que por vezes não temos acesso. O ato de depositar as cinzas de um boliviano em marcos do país Bolívia e no mar brasileiro (simbolizando a retomada do mar perdido na Guerra do pacífico) é o ato de performar a sua história de mestiço, de luta, de diáspora, de mágoa e finalmente de preservação da identidade e da resistência contra o racismo e a segregação, caminho de dominação cultural entre povos e culturas presentes não somente na sociedade boliviana como também na brasileira e em toda a América Latina.

[32] **Coletivo Sí, yo puedo!** O coletivo luta pelo pleno direito à migração, e acredita na educação como principal ferramenta para a construção de uma sociedade efetivamente inclusiva e multicultural.





A montanha Chacaltaya

A montanha Chacaltaya

As cinzas de ossos de meu pai. Viemos com elas do Brasil até a Bolívia. É uma crença e um hábito guardar o crânio daquele ancestral e utilizá-lo em algumas cerimônias andinas, cuja ação de comunicação com outros planos e, portanto, a troca de energias, será dada pela mediação daquela matéria, osso, como um objeto de afeto, de poder, de vibração capaz de sintetizar e canalizar forças ancestrais. Como nossos costumes no Brasil somente permitiam as possibilidades do enterro e da cremação, optamos pela cremação e o meu plano de formar objetos de força e ações com as cinzas dos ossos, reestruturando um crânio, se solidificaram.

> **huaca, Wak'a:** (N) (1) alimentação. A huaca era tanto uma localização de poder e do próprio poder residente em um objeto, uma montanha, uma sepultura, uma múmia ancestral, uma cidade cerimonial um santuário, uma árvore sagrada, caverna, mola, ou o lago de origem, um rio ou em pé de pedra, a estátua de uma divindade, um quadrado reverenciado ou um pouco de terreno onde festivais foram realizados ou em que um grande homem viveu. Coca, a folha narcótica do Montana, era huaca. WOFW a energia sagrada de pessoas, lugares e objetos (COLETIVO DE AUTORES, Dicionário Inca/andino – Quechua – Aymara, 2015, p. 83).

Chacaltaya é um pico da Cordilheira dos Andes, a montanha fica a 24 quilômetros de El Alto, considerada a cidade com maior presença de indígenas na Bolívia. Tem 5.400 metros de altura, um dos lugares mais altos do mundo, e é local de prática de rituais andinos. "Acá emana energía, por eso (este lugar) es sagrado (VALDEZ, 2016). É uma Wak'a, um local de poder, um santuário que emana energia ancestral.

Passamos na Calle de las brujas antes de ir à montanha, parecia de suma importância e concordância de toda a família presente (meu filho, minha mãe, irmã e duas sobrinhas – Tumbao, Elma, Cristina, Luisa e Vitória) que fizéssemos algo por lá,

um desejo intuitivo do coletivo. Comprei palo santo (uma madeira que é queimada como incenso com alto poder de purificação de energias), água florida (espécie de mescla de essências com alto poder de transformação e renovação dos desequilíbrios energéticos), koa (erva andina para defumação) e uma imagem em pedra de Pachamama com a representação de uma família.

Naquele dia subimos a montanha, eu estava ocupando o lugar de mediadora de energias e portanto pedi permissão a montanha para subirmos e fui guiada ao melhor local e momento para montar um altar e pronunciar palavras em homenagem ao falecido Sebastián, cujo nome foi entoado muitas vezes, de acordo com a velocidade do vento que nos circundava e levava este som em direção ao entorno (céus, neve e montanha); ali repetindo e saudando o nome Sebastián surgem as visões de uma criança, um jovem e um idoso, elas dançam sorrindo pela montanha sendo levadas por Pachamama (entidade corporificada pela figura da montanha), neste instante ocupo o lugar de um guardião e visto minha máscara de felino. “O mundo do meio é o que chamamos de realidade – o mundo exterior da riqueza, das finanças, do trabalho, da criatividade e dos relacionamentos” (ARRIEN, 2015, p. 24). A ave condor atua no *mundo de cima* e a serpente atua no *mundo de baixo.* O processo de montagem do ritual é realizado de forma intuitivo, ou seja, feito sob a orientação e obediência a um instinto, e atenta aos encontros com pessoas que são portadoras de mensagens e objetos úteis ao tipo de trabalho que me é dado a missão de executar. A máscara de felino foi feita num quarto de hotel durante uma manhã, antes da penúltima sessão de *Performances Fabulosas* no Circuito de Artes Sesc em 21 de abril de 2018. Naquela manhã fui tomada por uma inquietação e a construí de maneira emergencial, utilizando cola quente para unir suas partes ao invés de obedecer ao ritual e tradição da técnica de costura.



Em 24 de abril de 2018, meu pai faleceu. Na noite de 21 de abril ele havia dado o primeiro passo rumo à sua passagem. A máscara ainda havia sido utilizada por seu corpo em seu velório, onde foi realizado um ritual com performance, música, fumaça, altar e chá de coca. O Felino continua presente, orientando agora a entrega deste ser à montanha.

O tecido rosa é hasteado várias vezes, como testemunha dos ventos que por sua vez são a resposta da montanha frente aos diálogos que é convidada a entrar. A mulher envolta no tecido é a viúva de Sebastián, que decide se despedir e agradecer pela parte da vida que compartilhou ao seu lado; o tecido engrandece e transforma o seu corpo, dando forma ao seu corpo espírito que está presente juntamente ao corpo cotidiano, corpos necessários para se realizar o diálogo com o espirito do falecido.

A ação de meditar nas montanhas é o ato de dialogar, sentir e aterrar. Aterrar é o sentido principal de se vivenciar os costumes da cosmovisão andina, viver no momento presente implica aceitar, agradecer e ser o que se está vivendo agora, segundo os preceitos desta cosmovisão, aterrar significa reverenciar o passado, presente e futuro em um só estado, um estado de harmonia e completude, equilíbrio com a natureza do universo.

No altar estão os objetos que possibilitam o contato com o mundo espiritual, são também chamados nesta pesquisa de objetos de afeto; eles ficam na própria montanha simbolizando a presença do espirito que retorna a sua terra de origem depois de uma peregrinação por outras terras em vida.

Apontamentos

Utilizarei de alguns tipos de P.F., eleitos a partir de características como: espaço onde foi realizado, instituição cultural, tipos de públicos e seus repertórios para analisar os movimentos e composições coletivas realizadas pelos participantes. Analisar para reconhecer alguns resultados, se há necessidade de prever alguns dos resultados, o que foi descondicionado e qual o tipo de fruição, criação e proposição deste público frente ao que pode ser resgatado de valor ancestral, de seu próprio protagonismo dentro daquela ação artística.

Esta pesquisa é composta de questões atuais que estão sendo revistas, praticadas e analisadas por muitos artistas chamados de ativistas, pois incluem a história de seu povo ancestral e de sua comunidade na defesa e reconstrução cultural frente à história e os valores hegemônicos impostos em nossa sociedade. Um destes artistas é Moara Brasil, brasileira de origem indígena Tupinambá; utilizo um "desabafo" de sua autoria na rede social Instagram, onde acusa um colega de pesquisa de reproduzir novos tipos de colonialismo ao defender que não há lugar para indígenas sem aldeia, que estes não poderiam ter o direito a essa busca por já terem se distanciado por escolha própria ou por consequências das migrações, diásporas e ou consequências dos processos de colonização. Como já disse antes, introduzirei textos de âmbito informal, do cotidiano, na dissertação, pois refletem outros pontos de vista e uma certa urgência de nossa realidade social, cultural e política frente aos temas abordados.

"Quantas vezes vamos ter que repetir as diversas histórias de quem não nasceu numa aldeia? De quem nasceu em comunidades invisíveis em beira de estrada? Que não tiveram a oportunidade de ter o selo da Funai porque não eram mais considerados indígenas por, por exemplo, falarem português. Ou a história de indígenas adotados que não sabem seu povo? Ou a história de

tantas mulheres indígenas roubadas de sua comunidade? De indígenas da diáspora? Das perseguições, das guerras, que fragmentaram as nossas histórias? E dos que migraram para os centros urbanos? Ou de indígenas que foram escravizados e libertos e estão em cidades? Ou sei lá, daqueles que resolveram sair de seu território para morar na cidade e lá ficaram? Entende a complexidade e que não acrescenta nada uma pessoa ter um tipo de discurso que mais desagrega que nos une?

Que mais fortalece o lado do opressor do que do oprimido?
Te pergunto, e o dito "caboclo" - que nunca teve a chance e privilégio de se conectar com aquilo que lhe foi tirado - e resolve se autodeclarar indígena realmente é uma ameaça para ti? Esse caboclo da zona rural que nem sequer consegue terra no Incra, que não consegue emprego porque é pardo ou preto. Nunca será ameaça, será mais uma vitória conquistada de um parente que precisa ser acolhido e se juntar à luta. Ter postura arrogante com quem quer voltar pra casa, entender a sua real história, só revela uma prática verticalizante e nada horizontal. Que tem mais a ver com a cara do colonizador do que com a cara dos nativos de Pindorama, antes de 1500.
As histórias indígenas de quem está se auto afirmando são construídas por memórias dos anciãos, por reconexões com a coletividade, por sonhos, por espiritualidade, por reconexão com a floresta e aos conhecimentos originários, por coragem em acessar feridas coloniais e curá-las. É construída por muito acolhimento dos parentes. Todo mundo tem o seu espaço e sua narrativa, tem pra todos!
Indígenas aldeados e Indígenas de retomada, é preciso união mais que nunca para que o aldeado não se torne um indígena genérico, como dizem por aí, ou o tal do indígena urbano que ninguém quer ser. Não caiam nas armadilhas das novas colonizações.

E, neste contexto, insiro a resposta da Xamã urbana Carol Shanti, fundadora do movimento Xamanismo para Mulheres e Psicóloga, a uma das hipóteses levantadas na introdução desta dissertação:

Será possível realizar um ritual/festa com pessoas que não são da mesma origem daquela cultura de onde se origina aquele determinado ritual que está sendo executado?

“Acredito que sim, ainda que não seja igual estar em contato e no ambiente originário, no meu ponto de vista trazer esses ensinamentos para o nosso contexto - honrando em primeiro lugar as suas raízes é uma forma de manter viva essa cultura e atrelar essa ao nosso contexto urbano para que esses ensinamentos não se percam no tempo e espaço. Outra coisa que também acredito que trazer esses ensinamentos para o contexto urbano é uma forma de colocar a nossa espiritualidade e ancestralidade em nosso dia a dia, fazer dessa algo natural, rotineiro, conscientizando-se que a espiritualidade e o respeito à nossa ancestralidade, a natureza e aos ciclos dela deveria ser algo natural dentro de nós. E isso vejo como um grande ensinamento que os povos originários nos deixaram, eles não vivem no automático como vivemos, fazem a vida como um eterno ritualizar-se.

Mesmo acreditando ser possível, acho necessário destacar que essas ritualísticas tem uma origem e não devemos nos apropriar dessas, e sim honrar a cultura e seus povos”.









Imagens-frame de um vídeo realizado durante uma performance vivência em uma aula do professor Agnus Valente no Instituto de Artes da UNESP.

Agnus Valente e as sementes

Ofereci, em uma bacia vermelha, grãos de milho roxo, branco, enormes, favas e também milhos tigrado e laranja; pedi que os alunos mergulhassem as mãos naquela bacia, que passassem pelo rosto, pelos braços; fui fazendo os gestos também, pois a instrução se dá principalmente pelo corpo, e fui deixando cair no chão os grãos, e isso impulsionou a instrução, tornando o chão também integrante da ação e nos tornando também desapegados da consequência do gesto, apenas fazer e sentir e estar ali.

Os movimentos foram se intensificando e ganhando vida própria, criaram-se relações entre os participadores e aqueles grãos, fui narrando como os grãos são sementes em potencial mas o que surgiu foi um trabalho coletivo onde uns jogavam sementes na cabeça dos outros, quem tinha esse privilegio de ser servido foram os que demonstraram mais prazer, mais desejo no olhar, e pelo sorriso também, pela entrega, por quedar se ali pronto para a ação do outro. Agnus estava assim, sentindo o toque de cada grão e ao mesmo tempo de todos eles, os alunos iam delicadamente jogando sementes em sua cabeça e corpo, ele ria, sorria, sentia, aterrado aproveitava o momento e eu observando fiquei pensando como aquela performance era a imagem da relação que tínhamos: professor e alunos, como a sementes eram palavras, pensamentos e emoções que trocávamos tal como energias que provocam crescimento de ambos os lados para uma sociedade com pessoas melhores ou minimamente mais generosas, criticas ou conscientes, o ato de estar juntos, crescendo juntos.

Os grãos dentro da cosmovisão andina são protagonistas de sua maior característica: a dualidade, tudo que nasce, também morre, tudo que cresce também definha, pois um lado não é melhor que o outro e sim depende do outro como em um ciclo, tudo faz parte da dança da vida e também da morte. É disso que se trata essa pesquisa e foi o que aconteceu com esse mestre: nasceu, foi feliz, triste, cresceu, fez outros crescerem, lutou, gritou, mediou, liderou, chorou, cansou, se fortaleceu e se entregou ao bailar da dança da morte e vida e virou semente novamente. Nós sempre dançamos, não importa se felizes ou tristes, se mortos ou vivos, sempre dançamos neste ciclo incessante do existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atlântico negro, na rota dos orixás

Brasil, Brasil, Brasil...
Os escravos destinados as américas
Eram trocados por bugigangas
Nesse percurso todo escravo que iria ser embarcado era obrigado a dar voltas em torno

de uma arvore: A arvore do esquecimento

Neste lugar se encontrava a arvore do esquecimento
As mulheres tinham que dar sete voltas para esquecer
Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória
E esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural
Para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar
Que aberração! Que contradição!
Na história humana alguém já viu nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural

Se ela esta tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração?

Mas ele não esquecia nada

Porque quando chegava lá recriava suas divindades

Mas na metafisica daqui o esquecimento devia segui-lo

Pois senão esquecesse ele poderia amaldiçoar o país

Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem

Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições
Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre
Essas maldições eram temíveis segundo nossa ideologia religiosa
O trafico de escravos da África para o brasil durou 350 anos, mais de 4 milhões
de negros foram embarcados na costa africana com destino a Bahia
Maranhão, Pernambuco, Rio de janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul
A região de Uidá ficou conhecida como costa do escravo
Os escravistas estavam interessados exclusivamente na força de trabalho
do africano mas nos porões dos navios, além de músculos, tinham ideias,
sentimentos, traições, mentalidades, paixões, mentalidades, hábitos alimentares,
sonhos, ritmos, canções, palavras, formas de ver a vida e o que era
mais incrível que o africano levava tudo isso dentro de sua alma pois não lhe era
permitido carregar seus pertences.

Ficha técnica: Brasilia.1998. Direção de Renato Barbieri. Sinopse: Filmado no Maranhão, Bahia e Benin, o documentário faz uma viagem no espaço e no tempo em busca das origens africanas da cultura brasileira partindo das mais antigas tradições religiosas afro-brasileiras: o candomblé e o tambor de Mina. Atlântico Negro, na rota dos orixás transporta o espectador para a terra de origem dos orixás e voduns, o Benin, onde estão as raízes da cultura jeje-nagô.Duração 54'. Minutagem citada (14:41) e (20:28).
Link: https://youtu.be/3dxbTcloVL0


ANCESTRALIDADE

Considerações finais

Dos objetivos dos caminhos trilhados durante esta proposição e pesquisa: Que o participador possa assumir-se em mais aspectos, que não precise ser uma pessoa no trabalho (normalmente com valores ditados por uma norma que desrespeita a diversidade cultural) e outra dentro de sua comunidade. Um fato é que precisamos seguir regras sociais criadas dentro do binômio colonialidade e modernidade e às escuras ficam nossas raízes ancestrais, como se os verdadeiros significados das festas e seus rituais ainda tivessem que ser às escondidas.

Na construção desta pesquisa os resultados, os argumentos, o vivenciado muitas vezes mostra-se por meio de fotografias, vídeos, músicas, histórias que dão estrutura para que o leitor possa minimamente “vivenciar” possibilidades de participação durante a leitura. Estas mesmas linguagens são utilizadas para que o participador possa utilizar seu próprio corpo como catalisador de forças da memória e da alma em relação ao que está escondido de partes de sua ancestralidade, suas narrativas familiares, feridas e conquistas, características.

Vimos que a palavra ritual é uma nomenclatura dada pelo estrangeiro; ritual na verdade é um ato sagrado praticado e inerente do cotidiano, por isso a proposição Performances Fabulosas se utiliza de ações cotidianas como respirar, estar juntos, celebrações coletivas para atingir o objetivo de resgate ancestral, como estamos em um pais que se utiliza e pratica a nomenclatura ritual como algo especial e além do cotidiano, percorro este caminho enaltecendo os resultados desta celebração, pois é necessário trazer às pessoas envolvidas a importância das subjetividades que foram, pouco a pouco, se tornando inferiores ou mesmo menores em relação a um mundo de espetáculos; subjetividades devo compará-las aos ritos de passagem: tornar-se adulto, casar, adubar a terra, colher, morrer, nascer, elas existem e todos as praticamos mas estar aterrados para

vivenciar estas passagens com a importância que elas tem em nossa natureza, ancestralidade, torna-se o desafio de nossa atualidade devido aos valores dominantes como comparar-se, julgar uma cultura e ou pessoa melhor que outras, perpetuamos os valores do colonialismo em nossas microrrelações, tornando-nos alheios de nossa própria natureza. Como consequência, ficamos à mercê do julgamento do outro, do estrangeiro, à beira dos gatilhos utilizados pela rede de propaganda, entre outras ferramentas de manipulação em massa.

Praticar um ritual, uma celebração, é dar importância àquele momento, em seu todo, cumprir as etapas de agradecer não somente pela existência de um, mas de toda a comunidade envolvida, e insiro aqui como comunidade os sujeitos protagonistas do que chamamos de natureza: cachoeiras, vento, floresta, entre outros.

Enfim, a existência e objetivo da proposição artística em questão se adequa na afirmação do pesquisador antropólogo do MUSEF (Museu de etnografia e folclore de La Paz, Bolívia) Milton Eyzaguirre: “Cada um que faz parte de sua comunidade pode ajudar a reconstruir sua memória, não é preciso esperar pelos antropólogos para fazermos isso”. Nos trazendo as bases da pesquisa, da arte como meio de reorganização social. Formas simbólicas, sonhos que se encontram acima das fronteiras políticas, econômicas e sociais, fronteiras diretamente relacionadas ao contexto das guerras, colonizações e, consequentemente, aos apagamentos ancestrais. Neste contexto, a artista propõe que os participantes experienciem suas performances que são fruto de uma memória ancestral não necessariamente ligada à fidelidade do simbolismo andino, mas à sua cosmovisão: são exercícios corporais e de respiração que levam o participante a aterrar e se relacionar com elementos da natureza à sua volta como o vento, o céu, as nuvens, as árvores, a paisagem levando os participantes a um estado de consciência característico dessa cosmovisão.

Reconstruir um ritual andino por meio de uma leitura artística é inserir este tema na cultura vigente, determinada pela programação destas instituições brasileiras, e trazer ao público brasileiro este conhecimento sobre a cultura da América Latina e ao participador imigrante a visibilidade de sua cosmovisão dentro da cultura brasileira, não como um objeto de curiosidade ou exotismo, mas como cultura indígena que existe e determina, como consequência de sua existência, um comportamento no indivíduo contemporâneo.

Segundo o xamã andino Inti Roman: "Nossas famílias vêm de um lugar onde há montanhas sagradas e elas nunca saem de nós, mesmo que estejamos em outro país e em outra cultura". Roman aponta ainda a atitude de alguns pais em evitar falar em espanhol com os filhos, para que estes se integrem melhor à nova cultura e evitem, por vezes, passar as suas tradições culturais e principalmente as religiosas, pelo mesmo motivo, a integração. Por outro lado, temos as próprias escolhas do indivíduo híbrido em relação ao ambiente onde se encontra, se dará as costas para a sua ancestralidade ou se mergulhará nela, pelo critério da sobrevivência e adaptação à nova sociedade.

Sobre as partes envolvidas, uma delas é o papel do artista propositor nas performances coletivas onde ocorre a participação dos presentes. O proponente tem várias facetas, estratégias e objetivos para obter os resultados esperados e inesperados nos relatos em questão. Segundo Walter Benjamin, em *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no alto capitalismo surge algo tão estranho à narrativa como o romance, que provoca uma crise no próprio romance. Este algo é a informação, "os fatos já nos chegam acompanhados de explicações" (BENJAMIN, 1994, p. 03).

E Canclini, no contexto da democratização da cultura em contraposição ao cenário de elitização da arte, consequência da modernização na América Latina, aponta o cenário artístico como "frágil conhecimento de sua própria história até por uma deliberada opção pelo predomínio da cultura escrita pela visual", o que deixa excluída a maioria da população analfabeta de

acesso a essa cultura "mas também a cultura vigente fica alheia à contribuição desta parcela da sociedade em repertório de narrativas, memórias, histórias".

Diante das armadilhas da informação já decodificada, como afirma Benjamin, e do que se apresenta como perigoso em uma autoridade exacerbada do artista proponente, em democratizar a arte "há um componente autoritário quando se quer que as interpretações dos receptores coincidam inteiramente com o sentido proposto pelo emissor. Democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa" (CANCLINI, 1998, p. 156) e "o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1994, p. 6).

> Não visa à criação de um "mundo estético", pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes, "proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo", visando "desalienar o indivíduo" para "torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social". Apontando para uma inscrição do estético, Oiticica visualiza a arte como intervenção cultural e o artista como "motivador para a criação" (OITICICA, 2011, p. 17).

Sobre o corpo do outro, do participante, este é convidado a criar por meio do espaço físico oferecido com músicas, vestimentas e narrativas, compartilhar de histórias de vida. A fala destes públicos que agora são participadores da proposição narra pelo corpo e pela voz memórias, saberes e opiniões não somente da própria pessoa que lembra, pensa, dança e fala, mas de seus ancestrais, ela se torna a própria narradora de sua comunidade. "Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. (...) Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las" (BENJAMIN, 1994, p. 8). Contar histórias pelo corpo, performar o cotidiano,

mas qual cotidiano? O que fingimos ser ou o que somos verdadeiramente lá no fundo. Ao fim de muitas performances participadores, em sua maioria adultos, vêm me contar segredos ao pé do ouvido:

_ Eu sinto isso que você mostrou.

_ Meu avô falecido veio para perto de mim e me abraçou.

_ Eu me senti majestosa e insultei a instituição inteira pois sentei fantasiada durante o horário de trabalho na frente de todos.

_ Pude voar, de verdade, eu acredito.

_ Eu vou levar esse travesseiro escrito força para me dar força durante a audiência

_ Eu sou do candomblé, mas eu me vi aqui.

_ Essa máscara vai fazer um espirito pousar em mim, eu sinto, por isso vou usar só um pouquinho.

_ Eu vi dezenas de pés correndo embaixo dos tecidos gigantes, embora tivessem só cinco pessoas correndo embaixo deles.

_ Eu sou livre.

_ Eu virei um bicho com muitos corpos, com asas, chifres, luas em minha cabeça.

A natureza dos depoimentos pode ser julgada como algo inocente, como algo que não é importante, tamanha a urgência das complexidades da sociedade atual e eu pergunto: _ você está respirando agora? De que forma? Respirar é o reflexo de viver, deixar pouco espaço para o ar se movimentar é fazer o mesmo com os gestos e o espirito e os pensamentos e as emoções,

respirar rápido incessantemente pode ser viver de acordo com os padrões alheios. Estar consciente das escolhas é estar momentaneamente livre do olhar e comando externo ou estrangeiro.

Os valores estruturais de convivência, de compartilhamento, de diálogo moram no conceito aterramento, aterrar-se para estar, para ver, para ser, agir e atuar com responsabilidade, opõe-se aos valores atuantes hoje: competir, não sentir para se proteger, argumentar da melhor maneira para vencer, ser mais rápido, mais extrovertido, falar mais alto, mais forte, seguir padrões vigentes para se adaptar da melhor forma. Uma performance, como vimos em Schechner, tem o poder de refletir a vida, em cada detalhe, em seus principais erros e acertos, assim como relaciono o ato de brincar por meio das palavras de Callois, sendo a brincadeira um campo de simulação da vida, onde você sente a vitória e a derrota, as alianças, experimenta diferentes estratégias e coloca em xeque valores trazidos da família, da observação sobre a sociedade.

Temos a reconstrução dos campos de transcendência e ritualística? Temos mais do que isso, temos o reconhecimento, a consciência sobre estes campos.

Vimos durante a escrita aspectos de minha história e existência, presentes em minha formatividade que levam à criação da estrutura da proposição *Performances Fabulosas*: uma ferida sobre o nascer entre mundos diferentes e ter de sustentar e proteger pela memória e publicar pela arte os valores que não podem ser perdidos, esquecidos ou dominados; não se trata de cristalizar os antigos costumes de alguma cultura, pois isso seria engessá-la, mas, sim, se trata de viver e colocar em prática as memórias através de ações metódicas, danças, rezas, fazendo existir novamente valores esquecidos e, ao fazê-los viver no contemporâneo, ressignificá-los em nossa sociedade, não como uma postura moral e colonizadora, mas como uma alternativa, uma resposta entre tantas outras para não nos condicionarmos na vida cotidiana e seus processos de engessamento, estes mesmo processos que nos levam à necessidade de reconstruir os campos de transcendência entre desconhecidos, mesclar

memórias, ancestralidades, partes de celebrações festivas e ritualísticas para viver e reciclar nossas crenças, mesmo que inconscientes, submersas; trazê-las à tona, dançar com elas e o que estava adormecido.

> Cabe ainda a ressalva de que aqui o movimento é inverso e, com respeito à respiração, por exemplo, enquanto no ator o corpo é apoiado pela respiração, no lutador,no atleta físico é a respiração que se apóia no corpo. A questão da respiração é de fato primordial, ela é inversamente proporcional à importância da representação exterior. Quanto mais a representação é sóbria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. E a uma representação arrebatada, volumosa e que se exterioriza corresponde uma respiração de ondas curtas e comprimidas. Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria (ARTAUD, 2006, p. 114).

Antonin Artaud é referência para a pesquisa quando observamos os caminhos de condução escolhidos pela artista propositora, os performers e os públicos. Um exemplo é o texto “Um Atletismo Afetivo” (ARTAUD, 1999, pp. 151-160), nele, o autor compreende o ator como um “atleta do coração”, capaz de conhecer e manejar estados afetivos, corporais e intelectuais. Assim como anuncia a citação acima, a utilização da respiração torna-se caminho de compartilhamento entre os participantes e, portanto, caminho de condução desses.

A consequência da respiração proposta no Performances Fabulosas é realizada primeiramente de forma individual e depois de forma coletiva, e prepara os participantes a “dançar com o ritmo do cosmos”. Segundo Cusicanqui, na cosmovisão aymara (região da atual Bolívia) e em outras culturas ancestrais o pensamento não tem somente uma natureza mental; se consideram duas formas de pensar *lupi’ña* o pensar com a cabeça clara e na luz da razão e *amuyt’aña* o pensar com o Chuyma, pensar com os órgãos: coração, pulmão e fígado, órgão responsáveis pela oxigenação e purificação do corpo, órgãos responsáveis por abrir caminho e troca entre o corpo e o cosmos.

Assim como no trecho destacado em “O Atlântico negro: Na rota dos orixás”, os campos de ritualística migram junto dos seus, a memória ancestral não é separada da migração, da separação, da diáspora. A pesquisa mostra, por meio de depoimentos e encontros, que a proposição Performances Fabulosas e o tempo-espaço que é aberto por essa proposição na verdade ajudam a reorganizar e expor trechos de memórias dos participadores. Resgatar, recordar, escavar, são verbos relacionados às memórias, matéria estrutural desta proposição.

A espiritualidade caminha junto do imigrante, incrustrada. O esquecimento está como uma estratégia de sobrevivência.

Você não esquece, você convive com as polaridades.

Por quantas árvores do esquecimento tivemos e ainda teremos que passar no decorrer das nossas narrativas? As informações continuam guardadas aqui dentro e com práticas como a *Chuyma*, nós conseguimos nos escavar, acessando-as, conseguindo fazer um resgate ancestral mais amplo.

> Poderíamos dizer que a respiração e o batimento cardíaco constituem o ritmo da forma de pensar. Falamos do pensar da caminhada, o pensar do ritual, o pensar da canção e da dança. E esse pensar tem a ver com a memória, ou melhor dizendo com as múltiplas memórias que habitam as subjetividades pós-coloniais em nossa região dos Andes e que se expressam também em terreno linguístico (CUSICANQUI, 2018, p. 121).

Existe a recriação dos campos de ritualística nestas novas terras e em contato com novas culturas. Correspondências entre as culturas, e as ações que esses protagonistas e os filhos destes protagonistas produzem em relação à religiosidade, espiritualidade e a ritualística, como ela se transforma no decorrer da história.

Eu me autodeclaro indígena, bisneta, neta e filha de bolivianos, neta de espanhóis, aymara, quéchua, guarani, brasileira, filha da humanidade.

Vivo, atuo, vivencio o Brasil, esse lugar, esse caldeirão cuja natureza primordial é a mistura, a convivência entre as várias culturas.

Viva a América Latina!

DEPOIMENTOS PARTICIPADORES

Relato de vivência – Performances Fabulosas
Gabriela Ventola. Professora da escola PlayPen. 2020

O corpo pensa, sente, tem memória. Ao realizar o convite para a presença do corpo nas performances fabulosas, Carolina Velasquez nos convidou a deixar de lado o mecanicismo do corpo cotidiano, da máquina produtiva, do corpo que não pensa nem sente. Lembro do exercício cuidadosa e intenso da respiração, de sentir o ar entrar e sair do corpo ao mesmo tempo em que o vento ecoava e balançava os tecidos dispostas no chão.

Aquele ato simples de respirar nos colocou em sintonia uns com os outros, com a matéria dos seres fabulosos e conosco, com algo íntimo e guardado. Percebi na troca de olhares uma espécie de autorização de todos no grupo para viver algo desconhecido juntos. Ao passo em que íamos tocando tecidos, resgatando gestos que estavam na memória do corpo, fomos ativando os músculos, ossos, pele e incandescendo o movimento. Sinto como se estivéssemos em outro tempo, vivenciamos uma dilatação dos minutos, segundos, horas.

Ao entrar nos fabulosos vestíveis, foi possível experimentar algo como uma viagem para outro lugar, para um outro corpo em um outro estado psíquico. Estávamos estudando os pássaros nas aulas e as crianças chegaram a descrever a experiência como se estivessem voando, contaram de seus pulos altos e de como teriam corrido mais rápido do que o vento, como se fossem criaturas da natureza. Saímos do nosso corpo realmente, daquele corpo automático, protocolar e ocupamos o corpo brincante, livre, dançante, espontâneo.

A vivência performática para os adultos e para as crianças na escola tomou sentidos muito plurais, cada um com sua história pessoal pôde acolher e sentir algo único. Valorizo muito essa experiência que tivemos juntos enquanto comunidade escolar, pelo seu valor de conexão com a terra, com as montanhas da Bolívia, pelo encontro com a ancestralidade, pela vivência na linguagem performática e pela apreciação estética dos seres fabulosos tão cheios de cores e texturas.

Performar os corpos

MÚLTIPLO ANCESTRAL C/ CAROLINA VELASQUEZ

POR GABRIELLE MARTINS • SÃO PAULO. 2019

Você já parou no meio da correria do dia a dia e experimentou se perceber na cidade? Perceber o ritmo que o seu corpo segue, o ritmo a que a cidade te conduz? Você, em algum momento, se contrapôs ao ritmo da cidade? Parou, respirou e deixou seu corpo dizer como queria existir ali, naquele momento?

O ritmo acelerado que a cidade de São Paulo nos impõe muitas vezes dá a sensação de estarmos correndo a toda hora. O excesso de ofertas e estímulos externos frequentemente nos priva de poder performar o que somos e o que queremos ser, e até mesmo de imaginar em que momento isso se dará. Como os corpos reagem ao que é imposto? Como romper com essas imposições?

Na edição de novembro de 2019 do curso Múltiplo Ancestral, o CCBB SP recebeu a educadora e artista Carolina Velasquez, que provocou o público a experimentar a cidade num ritmo diferente e incomum. Intitulada "Performances Fabulosas", a atividade desde o começo tomou um ritmo distinto daquele que a cidade nos impõe. Ao longo do encontro, fomos convidados a nos aproximarmos uns dos outros, nos voltarmos aos próprios pensamentos e, naquele espaço, aterrar. Lembrar, então, de que nosso corpo é terra e assim nos sentirmos, mais uma vez, pertencendo ao todo.

Mestranda em Performances Coletivas e Proposições Artísticas pela Unesp, a artista tem sua pesquisa voltada à prática corporal e à memória. Tanto no desenvolvimento de sua pesquisa quanto na proposta apresentada, foi possível perceber que também a cidade e tudo que circula os corpos são temas presentes entre seus interesses. A ela, interessa despertar corpos que funcionem coletivamente, mas também em sua individualidade.

Cada ser humano é um artista

A atividade proposta por Carolina se dividiu em dois momentos, sendo iniciada a partir de uma conversa com o público presente. Nessa etapa, já foi possível perceber que nossos corpos seriam conduzidos a um lugar de mais calma, tão diferentes quanto indiferentes ao que estava acontecendo lá fora.

A artista começou sua apresentação trazendo pontos interessantes de sua vida e pesquisa, ao mesmo passo que deixava o público a vontade para participar, interagir e se colocar também. No ritmo de sua apresentação, as demais seguiram, gerando uma sensação de respiro que tomou o espaço e deu o tom para que pudéssemos, pouco a pouco, em coletivo, reconhecer novamente quem somos e de onde viemos.

Desde o primeiro momento, portanto, já havia um desejo de integrar o público à ação e iniciá-lo como parte da performance. Sucessivamente, todos e todas fizeram suas contribuições ao compartilharem múltiplas falas, impressões e modos de se apresentar. Interagir, ali, era se reconhecer como parte do todo.

Em sua apresentação, Carolina trouxe como referência um trabalho do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), que a partir de uma experiência de quase morte desdobra parte importante de sua pesquisa artística. Integrante da Força Aérea Alemã durante a Segunda Guerra Mundial, Beuys teve seu trabalho marcado pelo encontro com um grupo de tártaros que cuidaram dele quando estava com ferimentos e lesões, correndo sério risco de morte após a queda do avião em que viajava.

Assim como na vida de Beuys, a ideia de encontro também é algo vivo na pesquisa de Carolina. O trabalho da artista acontece justamente a partir de situações de encontro, considerando a potência que um ser ganha ao entrar em contato com outro ser, aos seres e fazeres coletivos, a partir de estratégias que transformam o público em participante da obra.

O todo e as partes

A artista e educadora trouxe ainda ao público um possível significado para a palavra performar: algo como uma "ação semelhante à brincadeira" ou ainda "estar em estado de suspensão". Nesse contexto, Carolina já começava a introduzir a atmosfera da segunda parte da atividade: uma grande performance coletiva em que os corpos seriam livres para existirem, coexistirem e serem o que sentissem que deveriam ser.

Seguindo as orientações da artista, esse "existir com o todo" se guiou por memórias individuais e coletivas que vieram à tona no decorrer da atividade. Entre as propostas trazidas por ela, figuravam a ideia de deixar a memória vir pelo corpo, assim como buscar estados de suspensão e aterramento, deixando-se existir individualmente e, ao mesmo tempo, retornar à terra que existe em nós.

Carolina também apresentou ao público a pequena escultura de um puma, animal que na cosmovisão Inca representa "a terra do meio" ou "o mundo dos vivos". A partir dessa representação, Carolina falou novamente sobre a noção de pertencimento à terra, nos convidando a perceber que muitas de nossas ações são pautadas por questões que vão além de nossas escolhas. São essas as ações inconscientes que trazem a tona as questões de nossa ancestralidade.

Conforme ressalta a artista, voltar para a terra que existe em nós significa também se reconhecer nas próprias ancestralidades. O corpo pertence e se faz presente nessa terra; a partir disso, atinge outras camadas da memória. Sentir-se tocado pela própria ancestralidade pode ser, então, um caminho para se sentir pertencente ao todo.

Performances Fabulosas

A segunda parte da atividade se dividiu entre o saguão do prédio e a área externa do CCBB-SP. Ainda no saguão, o público foi convidado a deixar aquilo que carregava e, a partir daquele momento, se permitir ser carregado por algo maior. Ali, Carolina nos apresentou aos Fabulosos: personificações de memórias e ancestralidades por vezes apagadas, mas ainda presentes nos corpos, entregues pelos participantes a partir daquilo que decidiram performar. A esses encontros, a artista atribui o nome de Performances Fabulosas. Ao longo do processo, cada corpo se transforma a partir das memórias do outro e também de suas próprias memórias. Cada corpo se adequa, portanto, aos novos corpos que a ele se somam, e o que acontece nesse encontro é o que cada um se permite. Para tanto, um tecido cobria cada corpo pela cabeça, sendo responsável por estimular o contato

com outros mundos. Um outro tecido, com as cores da Pachamama, cobria todos os corpos e fazia com que eles formassem, novamente, um corpo coletivo.

Ainda cobertos pelos tecidos e sentindo o ritmo dos nossos corpos, Carolina e os Fabulosos nos banharam com sementes de Pachamama. Como parte desse mesmo ritual, ganhamos de presente um punhado de sementes e fomos orientados a enterrá-las, quando chegássemos em casa, tendo em mente um agradecimento para cada semente.

No momento final, saímos do CCBB SP e fomos, todos juntos, para a rua, ainda sob o tecido que nos protegia da metrópole. No cruzamento entre as ruas da Quitanda e Álvares Penteado, em pleno hipercentro de São Paulo, essa ruptura nos possibilitou uma subversão ao que nos estava imposto. Dançar, movimentar-se, relacionar-se livremente com o espaço, o tempo, os outros e as outras. Voltar a ser quem somos para, assim, conseguirmos performar a potência do que podemos ser. Partindo dessa perspectiva muito particular, a ação proposta pela artista nos convidou a experimentar uma potência que é revelada no todo – porém a partir do reconhecimento do um.

Imagens: Programa CCBB Educativo – Arte & Educação

Ação realizada no dia 29 de novembro de 2019, em São Paulo (SP), como parte do Programa CCBB Educativo - Arte & Educação. Com periodicidade mensal, Múltiplo Ancestral é uma plataforma de trocas entre o público, as mestras e mestres ligados a diferentes saberes e práticas culturais, articulando a memória, e o patrimônio. Alia a tradição oral, o afeto e olhares sobre o material e imaterial, fortalecendo a relação do sujeito com a diversidade.

Gabrielle Martins é arte-educadora e graduanda em Pedagogia Bilíngue pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos. Pesquisa temas relacionados a diversidade e inclusão, relações étnico-raciais, acessibilidade cultural e mulherismos. É pesquisadora de culturas da infância e expressões da cultura popular afro-brasileira e indígena como a capoeira, o coco de roda e o jongo.

Em tempos de desencantos, encantar-se é a premissa. Por Joice Jane Teixeira.2020

Como ser potente numa sociedade que coopta almas/arte para servir interesses políticos e egocêntricos? O que fazer para que o coletivo social compreenda no corpo a potência do que é estarmos juntos? Como manter viva a memória ancestral latente que insiste pulsar em nossos corpos? O que fazer para preencher os vazios deixados por tanta violência? Como ser resiliente no meio tanta atrocidade? Como se encantar em meio á tantos desencantos? Como se manter vivo numa sociedade que o tempo todo mata, destroça a inteligência, as memórias, quebra o pertencimento e imprime na alma - DOR?
O corpo é território. E nesse território onde vibra o sangue das minhas ancestrais, as memórias é o lugar que habita um Fabuloso - um espírito Encantado; um lugar de pertencimento. Não sei responder parte das questões que me movem no momento, mas sei e posso afirmar que dançar vibrando no território corpo um Fabuloso foi um processo de cura; um fôlego para momentos tão desencantados, um acalanto no colo da ancestralidade.
Joice Jane Teixeira - atriz, educadora, cantora e dançarina, atualmente integrante da N'Kinpa - Núcleo de Culturas Negras e Periféricas.

Relato. Por Vivi Cruz. 2019

Se os olhos são a janela da alma, o que vimos e vivemos nesse dia foi a legitima experiência de liberdade. Todo artista que chega na escola é uma surpresa. Nunca sabemos como as crianças vão se "comportar", esse conceito de casa presente na escola sempre me causa angústia, aquele momento: teremos uma visita hoje! Logo elas, uma explosão de gestos, imaginação, fantasias e descobertas, formatados em caixinhas que só podem ser abertas na hora do recreio, "momentos livres" ou claro, quando temos visitas!

A escola dialoga com a mente, e o corpo não entende os combinados, ele quer aprender, mas também quer se expressar.

Carolina chegou logo pela manhã, como uma brisa fresca em dia de verão, calma e tranquila, tão tranquila que eu identifiquei imediatamente a minha agitação de quem precisa administrar o tempo, as crianças ao mesmo tempo que, a sua presença é um respiro, um exercício de desapegar do planejamento e de uma rotina sufocante.

Observo as crianças, sendo crianças, curiosas, com os atentos, sorriem e cochicham com o amigo ao lado... eles compartilham histórias que não sabem de onde vem, mas estimulados pelos objetos cheios de saberes ancestrais, o imaginário das crianças vão se misturando e se encantando ... aos poucos vão se desconectando daquele espaço.

Somos convidados para ir "quintal", o espaço mais desejado e disputado, onde as crianças podem brincar livremente.

Ao respiramos juntos nos tornamos uma só experiência.





Lá encontramos muitos tecidos, com diversas texturas e cores vibrantes. Aleatoriamente, eles recebem esses tecidos. Apenas tecidos costurados ou não, mas que ao encontrarem seus corpos, vestem fantasia livre de expectativa ou objetivos. Eu ainda como observadora posso ver o exato momento em que os alunos se transformam em seus seres fabulosos, imediatamente como mágica, eles vestem os panos e saem correndo, voando, pintando o ar com cor.

Eles nem lembram mais dos adultos que estão ali, mas a minha criança interior me chama, ela quer brincar também, deixo a fantasia de educadora e me torno fabulosa. As crianças vêm ao meu encontro me convidando pra me juntar a elas, somos gestos, sorrisos, a própria humanidade protagonista, livres em essência, brincando, aprendendo e ensinando.



Revisitar. Rememoriar. Reencontrar. Poder estar no meu corpo. Aprender com liberdade de manifestar o ser, em profunda presença e existência me encontrando nas linhas brincantes da experiência e um sentir adormecido. Seguimos agora com nossos corpos encantados e a certeza de que dentro de nós tem um lugar de memória afetiva e vínculo com a poesia potente que é Ser humano.

Vivi Cruz, rabequeira, artista, arte educadora, vive em São Paulo e é professora assistente dos grupos de terceiro ano da escola Móbile.

RELATO POR VERONICA GELESSON.

Participar das performances com os fabulosos foi como vivenciar um deslocamento. Mas é um movimento que, ao invés de me tirar de um lugar, ele me colocou diante de uma parte da minha alma que até então estava escondida. Escondida pelos padrões e pelo peso de uma rotina que nos fazem acreditar que esse é o normal.

Então sobe uma energia que, com suas mãos generosas, tira pesos e amarras e sussurra comandos de libertação: "Dance. Corra. Voe." Então o corpo dança. Então outros corpos se juntam. Aquela ansiedade do tempo, do começo, meio e fim também não existe mais. Tudo se transpôs.

Vivenciar uma dança fabulosa é arrebatador. Mais ainda quando essa dança se faz no coletivo.

E declamar em uma performance e dar som às palavras de outras mulheres foi a descoberta de uma força que transita do indivíduo para o múltiplo. Um encontro.

Sou eternamente grata pela oportunidade, vivência e aprendizagem.

Veronica Gelesson é artista plástica, pesquisadora e educadora, vive em são Paulo.

DEPOIMENTOS DA PROPOSITORA

Relato Fundação Fabulosos e máquina de costura

Local: Unidade São Carlos, 2017

Entrei na Fundação casa de São Carlos para dar uma oficina de construção de fabulosos, levei a máquina de costura para costurar pequenas peças por conta do tempo, o que não foi necessário, costurei muito pouco nela, mas foi um dispositivo que incentivou o surgimento de memórias e tomadas de decisões, muitos dos meninos detidos me pediam para costurar suas roupas e me instruíam sobre a maneira como queriam a sua costura, percebi que alguns mudavam seu comportamento e até mesmo o tom da fala em relação à minha pessoa, como se projetassem sobre mim sua avós e ou suas mães e tias, logo vieram depoimentos sobre elas, de como trabalhavam e sustentavam a casa, vieram também algumas resoluções como de um que disse ter vergonha de aprender a costurar na época em que sua avó ensinou e que depois desta experiência de cárcere resolveu que iria aprender e trabalhar com isso, já não tinha mais vergonha. Fiquei emocionada quando vi que estavam todos ao meu redor com pedaços de roupas para remendar em uma ação que mais se assemelhava a uma roda de conversas e afetos simbolizados pelas memórias vindas daquela máquina e do som que ela fazia, a memória das matriarcas, das guardiãs.

DEPOIMENTOS DA PROPOSITORA

Relato Fundação Fabulosos e máquina de costura

Local: Unidade São Carlos, 2017

Entrei na Fundação casa de São Carlos para dar uma oficina de construção de fabulosos, levei a máquina de costura para costurar pequenas peças por conta do tempo, o que não foi necessário, costurei muito pouco nela, mas foi um dispositivo que incentivou o surgimento de memórias e tomadas de decisões, muitos dos meninos detidos me pediam para costurar suas roupas e me instruíam sobre a maneira como queriam a sua costura, percebi que alguns mudavam seu comportamento e até mesmo o tom da fala em relação à minha pessoa, como se projetassem sobre mim sua avós e ou suas mães e tias, logo vieram depoimentos sobre elas, de como trabalhavam e sustentavam a casa, vieram também algumas resoluções como de um que disse ter vergonha de aprender a costurar na época em que sua avó ensinou e que depois desta experiência de cárcere resolveu que iria aprender e trabalhar com isso, já não tinha mais vergonha. Fiquei emocionada quando vi que estavam todos ao meu redor com pedaços de roupas para remendar em uma ação que mais se assemelhava a uma roda de conversas e afetos simbolizados pelas memórias vindas daquela máquina e do som que ela fazia, a memória das matriarcas, das guardiãs.

Relato Feitio das máscaras Fabulosas

Local: Sesc Santos, 20/02/2019

Durante o feitio das máscaras Fabulosas conheci D. Lúcia, ela chegou no segundo dia do curso e fui apresentando algumas máscaras. D. Lúcia começa a chorar quando toca a máscara de fios brancos (feita pela minha assistente Jennifer em outra oficina) diz que é mágico pois se lembrou de quando seus avós colocavam o tapete de fios em cima do cavalo antes da sela, contava enquanto acariciava o fabuloso.

Decidiu aprender a técnica dos fios em uma base de máscara; costurou enquanto cantava músicas xamânicas pois fazia parte de um coral. No fim dançou como dançam as mulheres montanha, as que contém a terra e os ventos, tudo ao mesmo tempo. Uma honra encontrar essa matriarca. Lá que sabe...





Relato Performance Sesc 24 de Maio

Local: Sesc 24 de maio, 2019

Estava performando na entrada do Sesc 24 de maio lendo Eduardo Galeano em espanhol, coberta pela bandeira Wiphala, a bandeira dos povos originários de toda a América.

Na minha frente para um senhor que me olha com curiosidade, ele pergunta se a bandeira é LGBT e eu respondo clamando a todos que é a bandeira Wiphala e aproveito para clamar mais alto: há mais de 200.000 bolivianos na cidade de São Paulo e onde eles estão agora?

O senhor responde com muita certeza: eles não querem estar com a gente, eles estão em si mesmos trabalhando, muitas vezes sendo escraviza… e para e arregala os olhos. Eu o incentivo a continuar sua fala, ele continua já com certa incerteza: eles estão escravizados com muitas horas de trabalho e isso faz com que suficiente para o momento.



Relato Fundação casa e a costura das cabeças

Local: Unidade São Carlos, 08/08/2017

Cada um recebeu uma cabeça de feltro já recheada com miolo de boneca, cada um escolheu a sua, deveriam fechar a parte aberta e costurar um pescoço, foi distribuído linha amarela e agulhas, iam cortando um tanto de linha com as tesouras, um certo receio no ar, ansiedade pela possibilidade um fracasso na aprendizagem daquele desafio de costura. Instrui da maneira mais simples possível, conceitual e fisicamente respeitando os variados tipos de natureza ali presentes. Uns começaram a ensinar os outros, alguns pescoços saíram tortos dando a impressão que o dono da cabeça queria se esconder, outros deixavam a cabeça altiva pronta para asa situações do mundo e assim fomos. Próximo passo: imaginar-se daqui a alguns anos, não como os outros aconselhavam como deveria ser e sim como você deseja que fosse. Surgiram gravatas simbolizando responsabilidade, cortes de cabelo e auto retratos em costura e escultura em forma de bocas, olhares e narizes. As cabeças ficavam aguardando os meninos detidos saírem em suas casas ou em seu armário com pertences que deixaram antes de serem presos. Um garoto me fala que colocara a cabeça no alto do quarto para olhar todos os dias e lembrar de quem [e o que quer se tornar, este garoto estava tomado da alegria do sucesso da ação da costura, do sucesso que temos quando planejamos algo durante a etapa de criação e quando a executamos dá certo, muito semelhante aos nossos planejamentos na vida, outros tiveram que mudar suas estratégias durante a sessão de costura, outros não se reconheceram observando o resultado final, os colegas que os incentivaram a olharem-se de novo. Arte e vida.





Referências Bibliográficas

ABYA YALA. danza ritual del jacha tata danzanti. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dk4qzc6vgmc. Acesso 10 ago. 2021.

ANCELMO, Ozenir. *O terceiro corpo:* um diálogo entre a vestimenta e o corpo. 2007. 96 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285128. Acesso em: 23 mai. 2019.

ANDRADE, Clara de. *Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França*: transformações locais e expansão transnacional. 2017. 245 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

ANDRADE, Clara de. O teatro e as fronteiras de Augusto Boal*:* censura, exilio e a internacionalização de um método. *Codornitas,* ano 19, n. 33, 2018.

BASBAUM, Ricardo. Manual de artista – etc. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BARBER, Kattalin. O cotidiano e o pensamento segundo Silvia Cusicanqui. Equilíbrio Mental, s/d. Disponível em: https://www.psicologiahailtonyagiu.psc.br/materias/e-books/1316-o-cotidiano-e-o-pensamento-segundo-silvia-cusicanqui. Acesso em 10 ago. 2021.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISHOP, Claire. *Installation Art*: a critical history. NY: Routledge, 2005.

BRAGA, Paula. *Fios soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAGA, Paula. *A cor da música*: há uma metafisica em Hélio Oiticica. Artigo publicado na revista ARS pela Universidade federal do ABCAno 15, n. 30, 2010.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. São Paulo: Ubu, 2017.

CASTRO, Tamara. *Raízes em semente*: corpo, ancestralidade e arte-educação. CENPQ, 2020.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Genesis, 1998.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror*: a construção da vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

CARDOSO, Joao Batista. Hibridismo cultural na América Latina. *Itinerários,* Araraquara, n. 27, 2008.

COHEN, Renato*. Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Warley Borges de Miranda. 2013. *Desde nossas miradas*: estados plurinacionais, vivir mene. Comunicaçao indígena na Bolívia. Monografia (mestrado) Universidade federal de Goiás. Faculdade de ciências sociais. Programa de Pós – Graduação em Antropologia Social, 2013.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen. *Conferencia en el marco del XXII Simposium de Educación*. ITESO. Guadalajara, Jalisco, México, maio, 2015.

CUSICANQUI, Silvia. *Um mundo ch'ixi es posible*: Ensayos desde um presente em crisis. Coleccion Nociones Comunes. La Paz/ Bolívia: Tinta Limón, 2018,

DANDARA, Maia. 11º bienal de Berlim: questionando o eurocentrismo pela perspectiva do sul. *Projeto Afro*, 2020. Disponível em: https://projetoafro.com/editorial/artigo/11a-bienal-de-berlim-questionando-o-eurocentrismo-pela-perspectiva-do-sul/. Acesso em 10 ago. 2021.

DESCOLA, Philippe. *Par-de-là Nature et Culture*. Paris: Gallimard, 2005.

EL DIARIO. *Huma, una tradición indígena*. 17 mai. 2017. Disponível em: https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/433276-huma-una-tradicion-indigena/. Acesso em 21 abr. 2021.

ELÍADE, Mírcea. O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase. São Paulo. Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FISCHER, Kusy Amarante; QUILICI, Cassiano Sydow. Artes performativas e a questão da ascese: o método Marina Abramovic. *Urdimento*. v.2, n. 25, pp. 23-33, 2015.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2002

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

IKEDA, A. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, pp. 173-190, 1 jan. 2013.

JUNIOR, Avelar Araujo Santos. Cosmovisão e religiosidade andina: uma dinâmica histórica de encontros, desencontros e reencontros. *Interações*: cultura e comunidade. V.4, n.5, pp.149-162, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, pp. 87-93, 1984.

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Catalogo da exposição Desobediências poéticas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

LARA, Aniel Emenek Mejia Lara. *Ch'ixinakax utxima*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta limón, 2010.

LENDERS, Sebastian. Bolivianos, haitianos e venezuelanos – três casos de imigração no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Boll, 14 abr. 2019. Disponível em: https://br.boell.org/pt-br/2019/04/15/bolivianos-haitianos-e-venezuelanos-tres-casos-de-imigracao-no-brasil. Acesso em 10 ago. 2021.

LEMOS, Beatriz. Texto para catálogo da exposição *Travessias ocultas – Lastro Bolívia*. Sesc Bom retiro, 2018.

MANZANEDA, Cesar Christian Frade. San Francisco y Danzante. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U2mUfSquQ1s. Acesso em 10 ago. 2021.

MECONI, Mario Polia. "*Despierta, remédio, cuenta...":* advinos y médicos del Ande. Lima: Fondo editorial de la pontificias Universidad católica, 1996.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

MOYA, José. Migração e formação histórica da América Latina em perspectiva global. *Cociologias*, Porto Alegre, ano 20, n.49, pp.24-68, 2018.

MUSEF (Museo Nacional de Etnografia y folklore). *Vistiendo memorias:* Miradas sobre la indumentária desde el MUSEF. Bolívia: Fundação Cultural do Banco Central de Bolívia, 2019.

NARDIN, Thaise Luciane. *Allan Kaprow, performance e colaboração*: estratégias para abraçar a vida como potência criativa. 2009. 145 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2009. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284094. Acesso em 23 mai. 2018.

NETO, Antonio Raimundo de moura. 2009. *Hierofania e sacralização da terra*: a perspectiva do espaço sagrado a exemplo do êxodo 3,1-5. Pontifícia universidade católica de Goiás. Departamento de filosofia e teologia. Ciências da religião, 2009.

OITICICA, Hélio; CLARK, Lygia. *Cartas Hélio Oiticica e Lygia Clark*.1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

OLIVEIRA, Camila Klein de. *Breve introdução ao giro decolon*ial; poder, saber, e ser. Jornada de iniciação cientifica. FACIG, 2018.

OLIVEIRA, Rita Barreto de Sales. Memória Individual e Memória Coletiva. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. Ano 02, Ed. 01, Vol. 13, pp. 339-348, Janeiro de 2017.

PANAO, Josy Anne Neves. A performatividade da recepção na arte contemporânea: o outro experimentador nos processos de criação de Lygia Clark, Ricardo Basbaum e Claudio Bueno. 2019. Monografia (Mestrado em comunicação e semiótica). PUC-SP, 2019.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: Teoria da formatividade. Petrópolis: Três vozes, 1918 – 1991.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. Poéticas visuais. São Paulo: ECA-USP, 2011.

PICOLLO, Gustavo Martins. O universo lúdico proposto por Caillois. *Revista Digital Buenos Aires*, ano 13, n. 127, dezembro de 2008. Disponível em: http://www.efdeportes.com/efd127/o-universo-ludico-proposto-por-caillois.htm. Acesso em 23 mai. 2019.

PIMENTEL, Lúcia Gouvea. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. Revista Ouvirouver em Uberlandia, v.11, p. 88-98, 2015.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. *Perspectivas Latino-americanas*, Buenos Aires: CLACSO, setembro de 2005.

RODRIGUES, Walace. A “baba antropofágica” de Lygia Clark e os “parangolés “de Hélio Oiticica como arte de performance. *Conhecimento e diversidade*, Niterói. v. 9, n.19, pp.178-190, 2017.

ROSENTHAL, Dália. *O elemento material na obra de Joseph Beuys*. 2002. 187 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2002. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285092. Acesso em 23 mai. 2019.

ROLNIK, Suely. *Objetos Relacionais*: uma descrição. Núcleo de estudos da Subjetividade, 2005. Disponível em https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm. Acesso em 03 jun. 2019.

ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROLNIK, Suely. Molda-se o corpo. *In The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHWARTZBERG ARTEAGA, Ismael Eduardo. Lógicas Ch’ixi de la migracion boliviana em São Paulo - Brasil. São Paulo. *Estudos culturais*. USP, 2017.

SHANTI. Carol. *Apostila de formação de círculo de mulheres no círculo de Anaua*. DCasa Arauá. Jundiaí. 2017/2018/2019/2020/2021.

SEEGER, A; DAMATTA, R; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Construção da Noção de Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras*. Boletim do Museu Nacional*, 32:2-19, 1979.

SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SOARES, Débora L. *Xamanismo e Cosmovisão Andina*: Um estudo sobre práticas de curanderismo Mochica expressas na cerâmica ritual. São Paulo (SP), 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo. Museu de arqueologia e etnologia, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia.

TINOCO, Bianca. O corpo presente e o conceito ampliado de performance. Universidade de Brasília. *18º encontro da associação Nacional de pesquisadores em artes plásticas*: Transversalidades nas artes visuais. Salvador, 2009.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO – COSMOS*: Hibridações de meios, sistemas e poéticas. São Paulo: UNESP, 2008.

VICINI, Magda S. *Arte de Joseph Beuys*: pedagogia e hipermídia. São Paulo: Mackenzie, 2006.

Site consultado:

https://www.butoh.com.br