UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MATHEUS RODRIGUES PESSO SALGADO

AO ADULTO CABE LEMBRAR-SE:
cartografando existências, coreografias e encantarias

São Paulo
2023

MATHEUS RODRIGUES PESSO SALGADO

AO ADULTO CABE LEMBRAR-SE:

cartografando existências, coreografias e encantarias

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Carminda Mendes André

Coorientador: Prof. Me. Fernando Bueno Catelan

São Paulo
2023

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

S164a Salgado, Matheus Rodrigues Pesso,
Ao adulto cabe lembrar-se : cartografando existências, coreografias e encantarias / Matheus Rodrigues Pesso Salgado. -- São Paulo, 2024.
120 f.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Carminda Mendes André.
Coorientador: Prof. M.e Fernando Bueno Catelan
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Representação teatral - Narrativas pessoais. 2. Tarô. 3. Performance (Arte). I. André, Carminda Mendes. II. Catelan, Fernando Bueno. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 792.028

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

MATHEUS RODRIGUES PESSO SALGADO

AO ADULTO CABE LEMBRAR-SE:
cartografando existências, coreografias e encantarias

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Arte-Teatro.

Trabalho de conclusão de curso aprovado em: ___ / ___ / ___

Banca Examinadora

_____
Profa. Dra. Carminda Mendes André
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" IA/UNESP – Orientadora

_____
Prof. Me. Fernando Bueno Catelan
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" IA/UNESP – Coorientador

_____
Prof. Dra. Marina Marcondes Machado
Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Belas Artes UFMG

Dedico aos inícios

Crianças quando vem de aruanda, Oxalá quem manda
Elas vêm gritando Auê Auê!
Ao romper da aurora!
Esquim, esquim, esquim
As crianças chegam assim
(canções presentes nos terreiros de umbanda e candomblé)

RESUMO

Este trabalho tem como intuito refletir acerca da infância, educação e teatro. Abarca um processo criativo no campo das artes da cena expandida junto à reflexões que partem da memória, da imagem e dos devaneios e imaginações de possíveis. Cartografa uma experimentação de contação de história, performance e dramaturgia a partir de cartas do Tarô de Marselha por onde percorre toda práxis refletida no trabalho. Ao final, propõem um diálogo com nós adultos e adultas para acolhermos as crianças que chegam e permitir que se expressem, dancem e se encantem e nos encante de novo com o mundo, o potencializando em sua máxima: a vida.

Palavras-chaves: infância; educação; tarô; coreografia; encantaria; performance; teatro; adulto/a

ABSTRACT

This work aims to reflect on childhood, education and theater. It encompasses a creative process in the field of the expanded scene of arts along with reflections that depart from memory, images, daydreams and imaginations of possibilities. Mapping the creation and experimentation of storytelling, performances, dramaturgies, choreographies and texts and dialoguing with the cards of Tarot de Marseille, the práxis of this work is covered, refleting about childhood, theatre and education. In the end, we propose a dialogue with us, adults, to welcome the children, listening and perceiving how they express themselves, how they dance and how they are enchanted by the world, empowering it and bringing us closer to its maxim: life.

Keywords: childhood; education; tarot; choreography; charm; acting; theater; adult; crossroads;

SUMÁRIO

1- Introdução: Notas introdutórias à cartografia, ou, como se fosse um método: finge que isso é uma pesquisa 8

1.1- Como se cultivássemos a artesania da ciência, a ciência-saber 10

1.2- Como se fosse uma cartografia 13

1.3- Como se esse fosse o ponto de partida 17

1.4- Como fingíssemos pesquisar, como se pesquisássemos fingindo 18

2- Capítulo 1: A Papisa 22

2.1- Devaneios da infância, a solidão da Papisa 24

2.2- A gestação, ou, o possível vir a ser 28

2.3- Aquilo que nasce 31

2.3.1- O que pode um corpo que dança? 31

2.3.2- Seu corpo é a carne do pecado 35

2.4 - Tempo espiralar: o encontro com outras infâncias 38

2.5- Aquilo que continua a nascer, ou, a escrita vivida, a metáfora aguardada 45

2.5.1Boi-Pavão de Exu 43

3- Capítulo 2: O Julgamento 44

3.1- O boi a parir uma sereia: um corpo a parir a sua história 49

3.2- A performatividade como forma de se colocar na cidade para ser lido por ela e também a ler 53

3.3- Caracol-Caramujo e sua topocoreopolítica, ou, o rastro que produz ao deixar por onde passa seu muco 57

3.4-O que renasce: o que trago da viagem à infância 67

4- Capítulo 3: O Louco 69

4.1- O Louco, A Criança, O/A Artista 78

4.2- Corporeidade: encarnação do Tempo-Espaço 85

4.3- Implicação: ação-movimento-coreografia 89

4.4- Encantaria: projeção de possíveis 93

5- Considerações finais: Amarrações possíveis: ao adulto cabe lembrar-se 99

REFERÊNCIAS 110

APÊNDICE 113

Por viver muitos anos
dentro do mato
Moda ave
O menino pegou
um olhar de pássaro -
Contraiu visão fontana.
Por forma que ele enxergava
as coisas
Por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra. E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
Podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar as pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em um abelha, era só abrir a palavra abelha
e entrar dentro dela.
Como se fosse infância da língua.

Manoel de Barro, Canção do Ver

1 INTRODUÇÃO

Notas introdutórias à cartografia, ou, como se fosse um método: finge que isso é uma pesquisa

Palavra!

A primeira palavra é contemporânea ao texto. É o prenúncio, o início de algo que já foi sonhado, vivido, sentido e que será, a partir das palavras, que encontrará uma forma de ser escoado, de ser contornado em gestos e formas para dar corpo ao que se está na virtualidade, um lugar por vir, encontrar uma forma de ser encarnada e se dar a ver. Quase como uma força oracular, a primeira palavra vem anunciando um caminho que não se sabe qual é, mas que se sente, que se anuncia enquanto jornada. Uma força que impulsiona nós humanos a querermos dar sentido para as coisas através da escrita, da junção de símbolos e códigos, para formar imagens, ações, pensamentos, emoções. Como um escultor que tem diante de si um pedaço de mármore, assim somos nós diante uma folha em branco. Ele sente a força que aquela matéria imprime sobre seu corpo. Presença friccionando presença e impulsionando uma ação, uma dança onde os dois corpos presentes (criador e criatura) se perdem nessas fronteiras e iniciam um movimento onde um vai se

fazendo no outro, aparando arestas, martelando sobre a carne, dando vazão e tornando o invisível, visível. Há, por assim dizer, uma revelação de uma forma da qual nada se sabe, mas se sente. E é a primeira martelada que revela o ponto de início de um pássaro que só vai se descobrir semanas depois. Assim é a primeira palavra, feito martelo que esculpe e surge em um movimento de lançar-se diante um abismo do desconhecido, mas que contém em si, mesmo sem termos essa dimensão de maneira consciente, a completude do todo. É o gesto, a expressão, a manifestação que antecede sua existência. Provém daquilo que existe e ainda não tomou forma, mas que inquieta, desloca e movimenta internamente. Palavra é movimento e por ser movimento, é vida.

A vida pulsa e tudo que criamos é expressão desta pulsação. Não há neutralidade. Não há nada que possa estar deslocalizado, destituído do tempo e espaço em que foi criado. Tudo parte de um princípio, de um ponto, de uma materialidade que o constitui enquanto plataforma de existência. As coisas não estão soltas ou alheias, elas existem de forma encarnada. E por serem carne, carregam marcas, histórias, uma trajetória, uma biologia que a constitui. É território do sentido pelo qual é possível ser percebido, tateado, pensado, elaborado, refletido, expressado. É a encruzilhada, a convergência, o encontro, o cruzo que constitui uma trama complexa de realidade-ficção que se nutre a todo instante em intermináveis variações e combinações que dão origem à vida. E tudo que se expressa dela não tem como ser diferente. A arte, a ciência, a literatura e qualquer outro nome que quisermos dar para as diversas formas de expressão da humanidade sobre aquilo que percebem, sentem, visualizam da vida, não são divergentes ou opostas, mas sim manifestações de pulsão, de vibração, daquilo que se sente e se deseja partilhar.

A arte não pretende explicar a vida, mas sim complexificá-la ao apresentar um espectro de si, um ponto de vista, uma percepção, escancarando seu permanente inacabamento e constatação de sua transformação. Morte e vida. A nós, cabe rememorar a pulsão de vida e transpor essas barreiras dicotômicas e cartesianas que tentam desencantá-la e restituí-la de corpo. A nós cabe encarnarmos em nossas expressões aquilo que vivemos e sentimos. Uma política da carne e com a carne. Uma arte da carne e com a carne. Uma escrita da carne e com a carne.

Dentro desta perspectiva, o presente trabalho cartografa uma investigação prática-teórica a partir de levantamentos de memórias, experimentações cênicas e performáticas e construtos teóricos acerca da infância, teatro e educação. Nesta primeira parada *Notas introdutórias à cartografia, ou, como se fosse um método: finge que isso é uma pesquisa,* criamos juntos um arcabouço para se pensar pesquisa e arte e nos aproximarmos de como ela se dará nas próximas páginas a partir da leitura de três cartas do Tarô, que são os três capítulos que se segue. Em *A Papisa,* mergulhamos juntos em memórias da minha infância e também das infâncias com quem me encontrei como professor de teatro; em *O Julgamento,* partimos para experimentações cênicas e performativas de processos criativos junto à teorias acerca da performance, teatro da dança; e em *O Louco,* somamos esses dois pólos, infância e arte, para pensarmos em aproximações possíveis e necessárias de serem feitas como campo de luta, resistência e amor; ficando para *Amarrações possíveis: Ao adulto cabe lembrar-se,* o fechamento e a necessidade de nos implicarmos a favor das infâncias em sua diversidade e potência.

1.1 Como se cultivássemos a artesania da ciência, a ciência-saber

Nas linhas que seguirão, as fronteiras entre arte e ciência serão esgarçadas, tensionadas, não com o intuito de aniquilação desses territórios que existem e que ora se entrelaçam, ora se dissociam, mas sim com o intuito de complexificar e ampliar o nosso olhar para estes pontos de cruzo. Aqui, as palavras se entrecruzam pois constituem pontos de vistas, perspectivas, minhas - de quem escreve - das pessoas com as quais dialoguei nas páginas seguintes e também com vocês - pessoas que vão acessar estes escritos - leitores/as possíveis de minhas reflexões repletas de possibilidades, paralelos, paradoxos e caminhos entreabertos, ou seja, atravessamentos meus que se tornam concretos em sua materialização em palavras, porém abstratos em suas apreensões internas.

Aqui, assim como defendido por Hissa (2012), vislumbro a pesquisa, a ciência, como a arte de construir possibilidades de diálogo, espaço relacional, dialético, que não visa promover uma retórica ensimesmada de seus próprios argumentos - relacionando saberes e conhecimentos que fortaleçam aquilo que já se sabe desde o momento em que se colocou a pesquisar -, mas que, pelo contrário, se faça uma pesquisa-arte, uma ciência-saber. Ao usar o conceito de

ciência-saber, Hissa o qualifica e explicita seu olhar para a ciência o diferenciando do que denomina ciência-técnica. Para o autor, a ciência-técnica nega o que a ciência-saber pratica em sua construção, em sua práxis, em suas palavras "A ciência moderna é feita da negação da arte, da desqualificação da emoção. Pode-se até refletir acerca da imprescindibilidade da emoção que, negada, concede origem à ciência que se imagina apenas feita de razão." (p.16).

Ou seja, para o autor, a ciência moderna, construída sobre forte influência do Iluminismo, produziu conhecimentos, métodos e instituições que se responsabilizaram pela manutenção e avaliação de suas produções pautadas no que ele chama de ciência-técnica, uma ciência fechada em seus próprios modelos de elaboração, que nega a diversidade e a colaboração de outros pontos de vista. Uma ciência que se diz assertiva, científica, objetiva, afastando qualquer influência possível do sujeito que a produz para o objeto a ser analisado e refletido. Uma ciência que afirma ter para si uma exatidão científica, colocando-se como a palavra que carrega a verdade, negando a subjetividade, recusando a presença do eu - do sujeito que a cria -, construindo uma avaliação objetiva e imparcial sobre sua leitura de mundo. Mas será isso possível, ou apenas mais uma das criações fictícias e excludentes das produções dessa ciência tecnicista? Hissa continua suas reflexões do seguinte modo

> A ciência-técnica é hegemônica, enquanto a ciência-saber é fronteiriça. A ciência-técnica cultua a velocidade à luz da racionalidade. A ciência-saber é vagar, é paciência, é lentidão, é artesania. É arte de saber o mundo. A ciência-saber é mistura e compartilhamento, envolvimento. Portanto, se a arte está distante da ciência-técnica, ela se expressa através da ciência-saber. Enquanto a ciência-técnica é hegemônica, a ciência-saber ocupa terceiras margens e povoa territórios de fronteira. A ciência-técnica é retilínea, artificial, tanto quanto a imagem de pureza que constrói acerca de si mesma. A ciência-saber, contaminada pelo mundo, é expressão da mistura. Está aqui uma inversão de significados, pois a descaracterização da arte na ciência moderna reside precisamente na fabricação da artificialidade que se manifesta através da ciência-técnica. Esta, por sua vez, é o resultado da arte corrompida na ciência. Contudo, contraditoriamente, na universidade moderna existem territórios de resistência em que se cultiva a arte da ciência, de modo a disseminar a sabedoria, a paciência, o amor pelo mundo, o diálogo, o vagar, a utopia, o prazer, o sabor, o cuidado. De modo a evitar, como diz Boaventura de Sousa Santos, o desperdício das experiências do mundo e dos saberes produzidos por seus sujeitos no e com o mundo. (HISSA, 2012, p.17)

Aqui, partirei deste lugar, construindo nas páginas que seguem um reflexo dos territórios de resistência dentro da universidade moderna onde se cultiva a arte da ciência, uma ciência que se faz de maneira inventiva, tortuosa, performática, que se lança no abismo em busca de ressignificações, criações e reinvenções do mundo posto. Uma ciência que causa ruído e desloca, que se pretende questionadora e "perturbadora" do senso comum, do que já está conhecido. Uma ciência que não se aquieta em moldes e saberes instituídos, mas que pelo contrário, atualiza e reflete sobre o que está posto. Uma ciência construída a partir da experiência permanente no e com o mundo. Uma ciência de escrita-corpo que se coreografa no corpo, nos gestos, na performatividade de um corpo-vivente e que no papel, nas telas do computador, através das letras que formam palavras, que formam, textos, cartografa sua experiência, deixa-se registrar e narrar o que foi vivido e refletido a partir da sua presença, enquanto sujeito, no mundo. Sujeito este localizado, histórico e contextualizado em um tempo-espaço que identifica suas apreensões de mundo e por ele é também identificado.

Parto de uma pesquisa de encruzilhada, enquanto uma "disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidade, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo" (RUFINO, 2019, p.13). Campo de possibilidade, aqui reforço os tensionamentos trazidos por Hissa quando ele problematiza certos cânones e formas de se fazer pesquisa dentro de uma concepção asséptica, reducionista e universalista que busca a apreensão e construção da "Verdade", quando na verdade toda teoria (e criação humana) parte de um construto humano, por isso não é a verdade em si, mas um ponto de vista, um fragmento que atribui sentido a determinado espectro do que nomeamos de vida.

Neste campo denominado pesquisa o que se pretende é traçar novos rumos, possibilidades de encontrar outras narrativas e formas de partilhar conhecimentos e reflexões. Nesse sentido, compartilho aqui, registros, reflexões, diálogos, tensionamentos, questionamentos, impressões, escolhas, materialidades, narrativas, performatividades que surgiram ao longo de todo o processo de criação a partir dos estudos de performatividade, corporeidade, intertextualidade, intervenção em espaços públicos, imaginação, infância, gênero, sexualidade, religião, relação de poder. As páginas que se seguem são a cartografia desta

investigação, são fragmentos capturados e escolhidos para comunicar o processo vivenciado.

1.2 Como se fosse uma cartografia

A cartografia foi escolhida enquanto método, forma conceitual de estruturar a escrita, pois foi a maneira como meus registros se deram desde o início do processo criativo. Tenho um caderno com folhas A3 onde faço minhas anotações, desenhos, colagens, e reflexões que dão materialidade ao meu processo de pesquisa, relacionando campos como a educação, o teatro (arte do corpo em geral) e também a espiritualidade - áreas que mobilizam minha curiosidade sobre e com o mundo. Formas minhas de manifestar minhas apreensões e percepções no cotidiano, entrelaçando em suas páginas interpretações não lineares ou cronológicas que possibilitam a confluência dos conjuntos desses saberes que me interpelam e atravessam. Desse modo, encontrei na cartografia uma possibilidade de registrar todo o percurso feito.

Rolnik (2011) nos lembra que, diferente do mapa que busca uma representação estática e topográfica de um território, a cartografia evidencia não só um objeto de pesquisa de maneira quase analítica e objetiva - com a ausência do sujeito que a produz (se é que isso é possível) - mas é por si só a própria materialização do percurso feito em sua apreensão, dos seus desdobramento e redes de afetação. Aqui faço uma aproximação do mapa, propriamente dito, enquanto uma construção semelhante ao que o Hissa vai chamar de ciência-técnica e da cartografia com o que ele vai chamar de ciência-saber, uma produção que se faz com e a partir da percepção, da presença do sujeito que a produz, como resultado de sua criação, diferentemente da primeira que busca uma constatação e mapeamento da realidade topográfica sem influência ou atravessamento de quem a produz.

Em suas palavras

> A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos.
> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de

> seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 2011 p.23)

Dentro do campo da arte, a cartografia tem acompanhado os processos criativos, traçando percursos poéticos que dão visibilidade e comunicabilidade ao processo vivenciado pelo/a artista durante sua vivência. Um processo vivo e orgânico de invenção de mundos, lugares, interpretações do tempo-espaço em que se é produzido. Um método de acompanhamento de toda a jornada que possibilita traçar um percurso do vivido, da trajetória, da travessia do/a artista em suas expressões e manifestações artísticas. A pesquisa cartográfica parte de uma criação artesanal, de um tempo de elaboração, de uma construção que evidencia suas arestas, suas brechas e fissuras, mas também pontos arredondados com precisão, acabamentos que revelam uma grande apreensão de uma técnica. Ela é a própria materialização de um percurso, não buscando uma escrita assertiva e asséptica onde de escolhe com precisão o que será partilhado, tendo como vislumbre o resultado, mas sim uma pesquisa que evidencia em sua escrita todas as marcas do processo, das alterações, rasuras e densidades. Para Deleuze "A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real." (1999, p.21). Ou seja, é uma pesquisa que se constrói enquanto possibilidade de inventar mundos, de construir e criar teorias, e não reconhecer o mundo e determinar conhecimentos duros e acabados em si.

Assim como a cartografia não busca a construção de uma verdade absoluta sobre aquilo que ela desenha, que ela cartografa, o mesmo pode-se dizer a respeito da sua construção, da sua elaboração. Ela pode ser vista como uma "forma-disforme", como um território possível de ordenamento e construção de saber, mas que funciona mais como uma estratégia do que como uma camisa de força, uma forma fixa de sua própria elaboração. Para Kastrup, Passos e Tedesco, acerca do campo da cartografia "A preocupação é construir pistas como indicações para a efetiva validade da investigação, o método cartográfico se apresenta como uma forma fluída, cujo contorno figural é apenas suficiente para certo reconhecimento e distinção em relação a outras concepções de pesquisa." (2014, p.9).

A cartografia aqui é entendida enquanto método, enquanto expressão de escrita que se aproxima do próprio fazer da pesquisa, um fazer vivo e em movimento, repleto de nuances e relevos. Lanço mão da definição de método enquanto estratégia empregada por Almeida e Santos para ajudar a pensar na cartografia enquanto território poroso, mutável e provisório pois, "pressupõe iniciativa, invenção, arte; como caminho a ser percorrido, o método está sempre aberto ao imprevisível, ao acaso, a correções de rota. Isso significa que o método é indissociável da teoria [...] a ideia de estratégia é indissociável da arte" (2012 p.113). E continuam em uma afirmação que se aproxima mais uma vez da ideia de ciência-saber defendida por Hissa e que é buscada por mim nesta pesquisa

> Nesse sentido, a teoria não fecha seu campo de atuação, traçando regras para uma ciência que isola, mutila e universaliza em busca de provas, sínteses e unificações, mas abre seus espaços para que circulem novos e antigos sentidos, novos e antigos métodos, a mesma e sempre diferente inquietação do homem com o seu conhecimento. (Ibid., p.113)

Portanto, a cartografia cria seus movimentos, sua trajetória, contorna seus afetos, encarna o processo com suas descobertas, desvios, fissuras, buracos, pelos, desejos, sentimentos. É uma forma de fazer-fazendo, escrever-escrevendo, refletir-refletindo, uma forma de documentar um processo enquanto se caminha, com todas as incertezas e imprecisões. Um mapeamento do presente, localizado no aqui-agora em um vórtice temporal e espacial que se presentifica, que se encarna através da sua construção que se dá através da corporificação daquele que a produz. É a ressignificação atualizada dos afetos. Ressignificação esta provisória, e que serve até o presente momento ou até que se "imponha a necessidade de descobrir/inventar novas cartografias, novos mundos" (ROLNIK 2011, p.26). Construção perene e que localiza o pensamento atual, no momento de sua criação. Uma pesquisa processual que caracteriza e materializa o momento em que foi produzida, que registra o percurso e os caminhos percorridos, mas deslancha em sua própria materialidade um por vir, o devir da continuidade do pensamento e da construção de saberes que engendra.

Deflagra o movimento, captura o pensamento, reflete sobre a emoção que se sente em seu permanente estado de criação e enunciação. É a teoria que se inscreve a partir da e na experiência, um saber que emerge do acontecimento e de

seu constante refazimento. Neste sentido, Kastrup, Passos e Tedesco afirmam que o método da cartografia "se ancora em uma compreensão da cognição inventiva e em uma política cognitiva criadora, reafirmando o seu afastamento da abordagem teórica e da política cognitiva da representação de um mundo supostamente dado" (2014, p.8-9).

Pozzana traz uma compreensão da cartografia que colabora muito com esta pesquisa ao afirmar que a constituição do cartógrafo se dá no e com o mundo, através de suas experiências (corpóreas-afetivas) nos atravessamentos do corpo, de quem pesquisa, numa relação direta e de intercambiamento com o mundo ao qual faz e é parte. Para ela, "Um cartógrafo nasce numa paisagem que habita com um corpo que se articula com os diferentes fragmentos da cena, prolonga-se como extensão de cada segmento dessa paisagem que se constitui com ele" (2014, p.47). Dentro desta construção, a pesquisadora afirma que toda a percepção tem como ponto central um sujeito que a percebe, e por consequência imediata, cria, interpreta e significa o percebido. E este sujeito, por assim dizer, é feito de carne, é um corpo. Portanto, dentro dessa matriz, toda a cartografia é resultante da corporificação daquele que a cria, a desenha, a escreve. O sujeito ao observar o mundo, tece relações, escolhe determinadas situações, gestos e ações para serem interpretados, nesse sentido é seu corpo, com toda a sua totalidade sensível, que está determinando o que absorver e refletir das influências e trocas que lhe ocorrem em locus. Aqui, aparece um outro ponto indispensável na visão da autora para pensarmos sobre a cartografia: as afetabilidades.

Ou seja, toda cartografia é resultante do processo de assimilação e reflexão daquele que a produz e essa produção é, por si mesma, resultante do processo experienciado de quem a criou. É a experimentação de mundo vivenciada no corpo e com o corpo. Experimentação que se dá através das afetabilidades, daquilo que marca, atravessa, fricciona e toca o corpo, é corpo-mundo e corpo-sujeito em trocas intercambiantes que vão grafando e topografando os relevos cartográficos da pesquisa.

Para Pozzana:

> O cartógrafo é formado nas problematizações do mundo, nos desvios, nos lapsos, ali onde algo escapa ou onde não encontramos o que ansiamos

> encontrar. Por meio de práticas que nos fazem conhecer concretamente a condição acentuada e fragmentada do eu, a virtualidade do si tem lugar e nos faz duvidar do sujeito conhecedor como fonte de conhecimento. Nesse duvidar fazemos um movimento no mundo diferente do clássico-cartesiano. A dúvida, quando transformada em problema, quando articulada, é criação e produção de pensamento, é mergulho na experiência porque é com o corpo que uma questão se faz. É no corpo pensante e vibrante que uma perturbação engendra a vida que cria: corporificação e afetabilidade (2014, p.59)

1.3 Como se esse fosse o ponto de partida

Partindo do pressuposto de que a dúvida, quando transformada em problema, gera movimento de busca, de pesquisa, quando me coloquei a iniciar a escrita deste trabalho, diversas foram as perguntas que me chegaram: como dar início a escrita de algo que não se tem muitas certezas sobre sua trajetória? Como escrever um texto de um caminho em que só existem algumas pistas possíveis sobre a parábola a ser feita? Por onde começar? Assumi, no momento que comecei a escrever, que seria uma escrita marcada pela sua precariedade, incerteza, dúvida e até mesmo a dificuldade de se delinear em palavras, contornos, que dessem conta de contextualizar, narrar, descrever, e/ou refletir sobre o que estava me movendo internamente. Para isso, lanço mão dos escritos de Cássio Hissa em seu livro *Entrenotas - compreensões de pesquisa* (2012) onde ele tece uma série de reflexões que nos ajuda a pensar a pesquisa neste deslocamento, nessa incerteza, pois pode ser vista como um entre-lugar, a trajetória entre um ponto de partida que se delineia do lugar de onde partimos, com as reflexões, repertórios e vivências que nos contextualiza neste momento histórico e geográfico (tempo-espaço) do qual damos início a uma pesquisa e o ponto onde iremos chegar, sobre o qual não temos a menor compreensão, certeza e ciência prévia; sendo, por assim dizer, a pesquisa, a travessia, a jornada que compreende todo este fazer, esse interrogar, esse descobrir.

> Caso pudéssemos imaginar e conceber uma epistemologia da descoberta, ela nos levaria, talvez, às construções teóricas referentes à invenção e à reinvenção. Se, na ciência moderna, descobrir é responder às perguntas, a reinvenção da ciência nos traria a ideia de que responder é inventar e de que inventar, por sua vez, é permanentemente reinventar. De outra parte, a inesgotável reinvenção nos conduziria à ideia de ciência constantemente a se interrogar que, com isso, nos faria pensar a imagem do sujeito a construir perguntas que fazem dele alguém menos atraído pelas suas respostas e mais mobilizado pelas questões que carrega. Diante disso, o

> sujeito que pergunta para construir a sua pesquisa interroga a si próprio. A transição subsequente consiste na concepção do sujeito que, no mundo, é interrogado pela vida e pela existência. Ele se descobriria como sujeito a construir, no mundo, interpretações plenas de mundo. Está aí a ideia da permanente reinvenção do mundo pelo sujeito que cria e da arte da ciência que se reinventa. (2012, p.22)

Hissa estabelece que diante a pesquisa o sujeito pode estar disposto a construir perguntas e não ter como intenção prévia a obtenção de suas respostas, mais sim, ter como mobilizadora a inquietação diante o mundo, as indagações geradas, as questões e as problemáticas levantadas que geram atrito, que friccionam, que tensionam e movimentam o sujeito-pesquisador a ir em busca de elementos, vivências, experiências, traçar diálogo com outros sujeitos-inquietos - que fizeram de suas inquietações, também as suas pesquisas - para criar, refutar, refletir e cartografar seu processo de fricção com o mundo. A pesquisa como um exercício de descoberta, um movimento arqueológico de ir encontrando vestígios, rastros, contornos de algo que ainda não se sabe o que é, mas se tem diante de si a constatação de sua existência.

Nesse sentido, esta é uma pesquisa que não tem a pretensão de uma totalidade reflexiva, mas, pelo contrário, assume aquilo que é característico de todo construto humano, e que se evidencia ainda mais quando pensamos em cartografia: o que será registrado aqui é apenas um pedaço de todo o processo vivido, um pedaço do qual foi possível apreender e tomar ciência, mas que em si reserva muitos mistérios e efemeridades sobre as quais não pode ser apreendido ou trazido em palavras, mas que de alguma forma permearam todo o percurso e a própria escrita, pois são suas imagens, seus sonhos, seus devaneios que constituem aquilo que emerge e se torna visível.

1.4 Como se fingíssemos pesquisar, como se pesquisássemos fingindo

Aqui, lanço reflexões iniciais sobre leituras feitas de Bachelard a partir de seu livro *A poética do devaneio* (1988) onde ele nos convoca a um olhar atento e fenomenológico diante as imagens, as construções poéticas e do campo da imaginação, não querendo incutir em equívocos e imprudências em querer racionalizar ou criar uma lógica de significação objetiva das imagens que são por si abstrações e campos abertos para subjetivação. Para ele é preciso redimensionar o

olhar, deslocar o campo perceptivo, ampliar o campo sensível para se inscrever em suas constelações, para assim, de maneira poética, não visar uma compreensão, mas sim se aproximar de seus imaginários e mistérios. Movimento percebido por ele na infância e também nos poetas - aqui estendo a significação dos poetas para os/as artistas em suas mais diversas linguagens.

Em seu livro, ao refletir sobre a infância, Bachelard levanta um ponto que é crucial em minha pesquisa e que será percebido ao longo de toda a escrita: a necessidade de "reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética" (1988, p.94). Por hora, nos interessa saber que esse reconhecimento da permanência de um núcleo de infância na alma humana, se faz presente dentro de minha metodologia, dentro do meu fazer cartográfico, naquilo que Kohan vai afirmar como infância do pensamento. Para o autor, "a filosofia e a infância andam de mãos dadas, pois aquela não é outra coisa senão a "infância do pensamento", ou seja, essa infinita potência de recomeço no pensamento que a pergunta instaura e mostra que quando pensamos, estamos sempre no começo." (2015, p.217). E o pensamento de Kohan que segue, entrelaça-se ao fragmento de Bachelard trazido anteriormente quando Kohan (Ibid., p.217), em seus devaneios afirma que vive de

> [...] imaginar uma infância ainda por vir, de rememorar uma memória infantil do futuro. A infância, devemos dizê-lo claramente desde o início, é um mistério, um enigma, uma pergunta. Não me refiro, claro está, apenas a uma etapa cronológica da vida humana, mas antes que qualquer outra coisa, a essa condição que nos habita – às vezes de forma mais perceptível, às vezes quase imperceptível – desde que habitamos o mundo. Essa condição que, também devemos dizê-lo desde o começo, não nos abandona, mesmo na forma do silêncio ou de uma presença imperceptível, até que abandonamos o mundo.

Falar sobre a infância do pensamento é querer pesquisar como o fazem as crianças. Seres, metodologicamente, curiosos, que se permitem levar pelas pulsões internas em uma busca constante de realização de si com o meio que as rodeiam, trabalhando com elementos inconscientes, imagens, símbolos, conhecimentos apreendidos, memórias, imaginações que se manifestam e buscam criar formas de se contornarem, de se expressarem através de seus gestos, falas, desenhos,

criações. Pensam de verdade, pensam e repensam a si o tempo todo, iniciam constantemente o pensamento que questiona e não aceita verdades impostas.

Ter a criança como modo de ser, como um estado de percepção, estado de presença, enquanto arquétipo encarnado, erês que friccionam o instituído, que saboreiam o mundo, que o devoram, que levam as coisas à boca a fim de as compreender, não por fora, mas por dentro, fazer-se parte ao passo que as faz parte. Experimentar. Saborear. Pesquisar como brincam, transgridem, vadeiam, fazem estripulias e traquinagens. Atribuem seus sentidos sobre o mundo, pulverizando o conservadorismo, destituindo o *status quo,* coreografando suas formas de ser e estar no mundo. Se expressam com integridade, se interessam profundamente, olham com o corpo inteiro, não escondem o que sentem, mas pelo contrário, demonstram que não há outro sentido para o mundo que não seja a forma como o sentem, o percebem, o interpretam. Há, na criança que desafia a vida, que interroga à física, que tensiona a gravidade e as leis ditas "duras", a possibilidade de reinventar-se e ao fazer isso transformar o mundo. Há a possibilidade de ser criadora e transpor ao mundo "já dado" a possibilidade de sua renovação.

Ter na infância do pensamento a possibilidade de me interessar verdadeiramente por meu percurso e o vivenciar a partir de um outro ponto, de uma perspectiva sensível, afetiva, de atribuição se sentido, de um estado inaugural que busca iniciar processos e o registrar. Neste sentido, o fazer cartográfico se aproxima muito com o que tenho observado e vivenciado junto com as crianças e que se faz presente nas reflexões de Konah, pois " cartografar é conectar afetos que nos surpreendem [...] ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, ativando algo de suprassensível [...] o cartógrafo, assim, vai criando corpo junto com a pesquisa" (POZZANA, 2014, p. 56).

Assim como a palavra é contemporânea ao texto, a infância do pensamento é contemporânea a qualquer forma de pensamento. Aqui, empresto-me do lirismo presente na poesia de Manoel de Barros para brincar com as possibilidades e transposições metafóricas dos símbolos e significados ao dizer "como se fosse infância da língua". O título deste capítulo carrega em si essa brincadeira com as palavras, presente nas poesias e também nos gestos infantis: brincar com o mundo e por assim fazer, o transformar. Durante os anos em que trabalhei com as crianças, algo muito presente em suas ações, gestos e falas, sempre me chamou a atenção:

sempre que queriam propor uma redimensão da "realidade" estabelecida, elas falavam "finge que eu…" - isso para dizerem que agora eram cachorros, gatos, ou bruxas na brincadeira. Nunca entendi muito bem o porquê do termo fingimento, talvez tenha a ver com coisas de poetas, de Fernando Pessoa, mas o fato é que sempre esse termo é empregado para criar uma outra possibilidade diante o que está posto.

Aqui, tomo-o emprestado para transpor a realidade ficcional posta e propor uma nova, uma inaugural que se fará presente a partir da escrita desta pesquisa, da construção desse método, da possibilidade de uma infância do pensamento que busca inaugurar, mudar, brincar, recodificar os códigos, propor algo novo para problemas velhos, propor algo velho para problemas novos, ressignificar, reinventar, criar, redesenhar rotas de construção de conhecimento, de reflexão e criação artística. Aqui, neste ponto cartográfico, faço um movimento de retorno, busco na infância a possibilidade da brincadeira, o poder criativo em brincar de fingir, em abrir uma fresta para poéticas que sublimam, que suspendem as convenções sociais, técnicas e estilísticas. Fecho os olhos, peço permissão à Exu e depois licença a todos que vieram antes de mim e me entrego nessa jornada, peço ao cigano que me acompanhe e que me revele, de maneira totalmente imagética e inconsciente, pistas dos caminhos a serem percorridos dentro da construção desta cartografia e do processo de criação. Das 22 cartas do Arcanos Maiores do Tarô de Marselha, recebo do cosmos, nessa sequência, A Papisa, O julgamento e O Louco. Como se fosse uma método: finge que isso é uma pesquisa e embarca-te tu, nessa jornada comigo.

Pela primeira vez falaram-me no diabo. É possível que tenham falado antes, mas foi aí que fixei o nome deste espírito: sem conhecê-lo direito, soube que ele andava solto nos redemoinhos que varriam o pátio, misturado a folhas e garranchos.

Graciliano Ramos

CAPÍTULO 2: A Papisa

Abrindo o jogo do Tarô de Marselha e consequentemente minha jornada nesta pesquisa, está A Papisa que é representada por uma mulher com roupas que lhe cobrem todo o corpo e carrega em suas mãos um livro aberto e em sua cabeça, em seu Orí, uma coroa altiva. Pode ser interpretada, dentro do jogo, como uma força iniciadora, de potencialidades ambíguas por vir a depender da ação do indivíduo que a consulta, sua "tomada de consciência se efetua através do corpo [...] O livro que ela tem nas mãos a destina ao estudo e ao conhecimento [...] Podemos também pensar, uma vez que ela não o está lendo, que o volume aberto é ela mesma, esperando que venham decifrá-la, que a venham despertar" (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.152).

Inicio minha jornada em um movimento de retorno, olho para o livro que sou, e busco em minhas memórias grafadas no corpo, no espírito encarnado, caminhos de compreensão e conhecimento. Busco na infância rememorar vestígios dos olhares inaugurais para o mundo que foram dando contornos e pistas do mundo por vir, por se conhecer - que estava fora de mim, e também do mundo por se revelar que habitava dentro. A Papisa, enquanto primeiro arquétipo feminino que aparece no Tarô, traz consigo a possibilidade da gestação, a capacidade da criação e do nascimento de algo que se fecunda em seu ventre, a depender de sua tomada de consciência e de sua ação. Esta carta carrega consigo a potencialidade existente no ser de manifestar algo que lhe é próprio, que lhe é possível de ser gerado, "A gestação necessária de uma ação" (Ibid., p.152), mas que ainda é desconhecido, que apresenta-se como mistério.

Representa os mistérios da criação, lugares sobre os quais muitos já deitaram o olhar, mas que, em sua maioria, retornaram mais provocados por vislumbrar enigmas próprios do que com soluções ou entendimentos aparentes. É

uma carta que tem a possibilidade de captar, canalizar, sintonizar-se com energias divinas, virtuais, que estão em um campo do que é subjetivo, e o materializar, o encarnar, dar sentido e comunicabilidade para que uma ideia possa ser expressada e visualizada, recebida, partilhada com outro. É uma carta que, em minha leitura, remete ao trabalho do ser criador, do ser artista, que consegue, através de seus recursos próprios, gerar algo para ser visto através de sua expressão, de sua ação, de seu desejo de comunicação e partilha. Tendo essa carta como abertura dos trabalhos, me pergunto: *O que há na minha virtualidade, no cosmos que me rodeia, que farei nascer através da minha ação, da manifestação do que há dentro, através da arte? O que é aquilo que tem aqui dentro que está precisando ser expressado e externado através das minhas criações?*

Estas foram perguntas que escrevi em meu caderno - onde venho cartografando todo este processo criativo e de pesquisa - no dia 9 de Agosto de 2022 e que hoje, 23 de Novembro de 2022, rememoro para compreender o caminho percorrido até aqui. Quando estas questões foram escritas, eu estava iniciando meus estudos acerca da carta da Papisa e o convite foi para olhar para dentro, buscar em mim aquilo que estava sendo fecundado, gerado e germinado - aqui dentro. A carta da Papisa evoca a solidão, evoca a busca por um sentido mais amplo que necessita do aprofundamento, do enraizar-se, habitar os vazios, os buracos e fincar as bases que nos constituem, adentrar. Tornar-se um consigo mesmo para poder revelar o que nasce, o que se gera, o que se cria. Pareceu ser uma boa forma de começar uma jornada sobre a qual pouco eu sabia.

A criação tem se apresentado para mim (e por mim) desta forma, uma maneira de manifestar aquilo que está dentro, esperando o tempo certo para eclodir e torna-se visível, expressado, afinal "O mistério d'A Papisa talvez encontre resposta em sua atitude diante do ovo que a acompanha: se ela o incuba com grande exigência e elevada solidão, dele pode sair um deus vivo." (JODOROWSKY e COSTA, 2016, p.153). E foi repousando sobre a solidão, solidão esta também evocada por Bachelard em *Os devaneios voltados para a infância,* que encontrei em minhas memórias o que estava sendo gestado há muito, a espera de ganhar corpo, de ganhar forma e assim poder ser partilhado, externalizado, expurgado, expressado. Foi fazendo um movimento de retorno, meditando sobre meus começos - parafraseando Bachelard - que encontrei, dentro, em minha historicidade,

em minha trajetória, aquilo que eu queria expressar e que estava guardado, como em um relicário, a espera de um tempo-espaço que o pudesse acolher. Pois,

> No devaneio retomamos contato com a possibilidade que o destino não soube utilizar. Um grande paradoxo está associado aos nossos devaneios voltados para a infância: esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o futuro do devaneio que se abre diante toda imagem redescoberta. (BACHELARD, 1988, p.107)

2.1 Devaneios da infância, a solidão da Papisa

Em minhas memórias de menino, encontrei o desejo de performar uma expressão de gênero, uma gestualidade que ,quando criança, não era bem vista e nem aceita pelo meio social sobre o qual eu fazia parte, por borrar as fronteiras entre o que era visto como "forma de se comportar do menino" e "forma de se comportar da menina". Desde pequeno, a minha construção de gênero foi sendo questionada por aqueles que me rodeavam - dentro da instituição família, escola e igreja - sendo imprimido em mim a necessidade de atuar e performar uma ideia de sexualidade e de masculinidade para que eu pudesse "passar ileso" sem que fosse questionado a cada tomada de decisão, a cada ação, pensamento ou expressão que eu fizesse. Minha voz era apontada como um desvio, por ser fina, então tentava engrossar toda vez que falava. Meus trejeitos e movimentos eram apontados como femininos, então me atentava na forma de andar, correr, me movimentar. Meu desejo de experimentar as saias, sapatos e maquiagens da minha mãe eram proibidos, necessitando que fizesse isso em segredo. E muitas outras memórias que me foram chegando e apontando como minha performatividade foi sendo tolhida e recalcada e no lugar fui criando uma representação, uma necessidade interna, de caber em um papel a ser desempenhado pelo "ser macho" que havia nascido com pênis e portanto, necessitava desempenhar e encarnar os atributos da masculinidade.

Em minhas memórias remanescentes, na força de incubação da Papisa, fui recolhendo estes vestígios marcados em meu corpo e que me fizeram moldar uma ideia de sujeito, forjando uma possível identidade que pudesse "passar desapercebida". Fui encontrando a necessidade de refazer o caminho até minha infância e identificar em mim aquilo que queria ser expressado há muito, mas estava recalcado, reprimido por uma necessidade de aprovação de quando se é criança e

necessita da afirmação do outro, no caso do/a adulto/a, que detém uma posição de poder em relação ao sujeito infante. Essa relação de poder existente desempenha um papel fundamental e condicionante na formação destes sujeitos que há pouco chegaram ao mundo, pois é a ação do/a adulto/a e a forma como ele/a performa em seus gestos, atitudes, falas e forma de enxergar e narrar o mundo, que vai dando subsídios para que a criança compreenda as relações que são travadas e desenvolvidas com elas mesmas, com os outros e com o entorno. E é no/a adulto/a que a criança vai encontrar aprovação ou não para suas atitudes, sabendo, através do olhar e da afirmação ou negação deles/as, se aquilo que ela faz é correto ou não e se pode ou não ser feito. Algumas transgridem e mantém a força criadora e expressiva consigo mesmas, mesmo diante represálias, desaprovações e castigos do/a adulto/a, outras, como eu, recalcam seus desejos e pulsões internas para serem aprovadas na ficção que vão criando para si em uma ideia de normatividade e aceitabilidade.

Cabe ressaltar que aqui não proponho uma ideia de linearidade ou de generalização, querendo falar de um olhar totalizante ou globalizador para todas as infâncias, mas pelo contrário, parto de uma localidade, a do meu corpo, da minha história, para refletir sobre processos que podem dialogar com tantas outras histórias, identidades e também infâncias. Portanto, também escrevo sem querer dicotomizar ou trazer polarizações que nos façam pensar que ou uma infância é pautada em uma relação de liberdade, ou em uma relação de enclausuramento. Não é um ou outro, é o encontro, é o cruzo. Aqui evoco novamente a força de Exu para dizer que a vida é um emaranhado de caminhos que se entrecruzam e formam o todo, portanto, quando digo que algumas crianças transgridem e continuam a revelar partes de quem se é, mesmo com reprovações externas, e que outras recalcam - como senti que eu fiz nessa situação que tenho relatado - não acredito que seja ou um ou outro, acredito que essas construções são mais complexas pelo simples fato de sermos humanos. Há momentos em que nos impomos mais e respeitamos nossos sentimentos e há outros onde cedemos e nos conformamos, ou agimos conforme sentimos o apelo externo, é dentro dessas contraposições e medidas que vamos mediando nossas experiências no mundo e o mesmo ocorre com as crianças.

O ponto que intenciono trazer aqui, parte exatamente dessa premissa: podemos ou não trabalhar com as crianças essa compreensão da diversidade, da

pluralidade e da complexidade existente nas identificações de si, do outro e do mundo. Podemos ajudá-las a existir dentro dessa pluralidade de possibilidades existentes e que elas expressam muito bem. Colaborando para a construção de um mundo mais diverso, com muitas perspectivas, leituras e entendimentos possíveis ao invés de às encerrar (e nos encerrar) em uma leitura árida e limitante de uma única perspectiva de entendimento do mundo, uma visão de monocultura, como refletido por Ailton Krenak. Trago um olhar sobre o meu processo de experimentação quando criança, do que hoje compreendo como expressão de gênero, mas que naquela época, era apenas o desejo de experimentar a diversidade, experimentar tecidos, entonações de voz, maquiagens, possibilidades de ser e estar no mundo, mas que devido uma educação da monocultura, colonial, era postulado como errado, desviante, proibido, "por ser o oposto do que eu deveria ser", o oposto da forma como "eu deveria me comportar e me enquadrar" no papel a ser desempenhado por mim, devido ao corpo que me encarnava.

Contra essa práxis da monocultura, Ailton Krenak em uma entrevista com Yussef Campos, traz o poder e, consequentemente, a responsabilidade que nós temos de intervir no mundo com nossas ações e práticas para que o aceitemos mais como plural e não como uma ideia de homogeneização e pasteurização presente nessa visão monocultural, de apenas um jeito, "do meu jeito", mas que possamos, na contramão, abrir os olhos e enxerga a diversidade e riqueza plural que nos rodeia, pois só assim, poderemos construir atitudes, afetos e formas de nos relacionar com a complexidade existente que somos e do mundo que habitamos e também somos parte.

> Eu tenho a satisfação muito grande de ter ajudado a construir alguns desses dispositivos que vão permitir nossos filhos e netos viver num mundo mais plural. Eu nem sei se vai ser melhor do que esse em que nós vivemos hoje. Mas certamente vai ser mais plural, vai ter mais janelas, mais rotas de fuga. Porque o que os seres humanos precisam é de rotas de fuga. (CAMPOS; RENAK, 2021, p.23)

É, portanto, contra essa práxis da monocultura, contra essa educação e socialização limitante, preconceituosa, autoritária e de especulação de uma vida por vir a ser - resultado de projeções de nós adultos/as, sobre nossas crianças - que precisamos ser insurgentes, necessitamos encontrar dentro de nós, nossas rotas de fuga que nos levem para fora do labirinto que construímos com tijolos da

monocultura para que não avistassem o minotauro que há em nós - esse ser híbrido, resultado de nossas paixões, pulsões e humanidade e que quando recalcado tem em si uma força destrutiva. É preciso fazer um caminho de retorno, amarrar um fio à entrada do labirinto e adentrar nosso inconsciente, nossas memórias e mistérios para enxergar de frente a fera e a reconhecer como parte de nós. Reencontrar nossos ovos - guardados pela Papisa - por serem incubados e assim poder eclodir de dentro, nossos devaneios de infância, nossos devaneios da alma à espera de serem manifestados. Como um vulcão que nasce do roçar, do frigir das placas tectônicas, e explode na superfície revelando a força do magma que há dentro, é preciso retornar ao núcleo de nossa vida, ao início de nossa jornada no mundo, para fazer eclodir o princípio do ser que ali se encontra e que em muitas vezes foi se deixando de lado, se recalcando devido a forma como foi sendo socializado. Um convite para o retorno, voltar-se para as memórias das entranhas para encontrar ali o princípio do que somos e que ainda está por se revelar, o magma, o fogo, o Minotauro, a força e energia vital, matriz de nossa vida, de nosso ser.

Foi, portanto, no devaneio, proposto Bachelard, na possibilidade poética e de subversão estética dentro do campo performativo e do teatro que fui retomando o contato com a possibilidade de expressar o que carregava dentro de mim, o desejo de experimentar outros papéis, de vestir roupas que não as minhas próprias, e assim encontrar, neste caleidoscópio que me forma, nesta identidade fragmentada e sem censuras, expressões de quem eu sou e de quem tenho me tornado, que haviam ficado reprimidas. E nesse retorno à minha trajetória, em diálogo com outras tantas que se entrecruzam às minhas, principalmente com as crianças com quem trabalho nas escolas que dou aula, encontro essa possibilidade e necessidade do indivíduo poder se expressar em sua multiplicidade, não precisando forjar um papel ou uma ideia fixa de quem se é, ou de quem apenas segue um caminho, mas pelo contrário, reconhecendo-se enquanto um indivíduo exudisíaco - encontro de Exu com Dionísio. Da identidade da encruzilhada, onde diferentes formas de ser e estar no mundo comungam e se fazem una, apesar de suas disparidades, contradições e paradoxos aparentes, em um mundo que muitas vezes é narrado com uma visão monocultural das instituições que necessitam conservar seu poder e o *status quo,* e que passam a nos influenciar e forjar, dentro de nós, também essa narrativa e este

desejo de se apegar a uma única ideia, a um único caminho, a uma compreensão limitante e de consumo da monocultura.

As reflexões presentes neste trabalho, propõem um diálogo e um olhar, a partir da minha experiência, para a educação, a arte, o corpo, o teatro e a criança, enquanto possibilidade de ruptura com os aspectos que nos formam e nos forjam como mantenedores desse sistema monolítico. Buscando visualizar pactos nossos para que possam ser quebrados, pois o campo da subjetividade está a todo momento sendo disputado e se não voltarmos nosso olhar para nossas práticas, nosso gestos, intenções e ações com e no mundo, revisitando nossa história grafada no corpo, em nossa alma encarnada, daremos continuidade a um sistema escasso, de desencanto e de consumo da vida - que nos foi ensinado e incorporado por nós - para nossas crianças, esses seres que vem anunciando o novo, mas que encontram dificuldades de ecoarem todo seus saberes e potencialidades de vida ao encontrarem adultos/as ocupados/as demais em repetir o que aprenderam, sem se colocarem em em escuta verdadeira com essas crianças que carregam consigo a renovação do mundo e que as vêm lembrar de suas crianças muitas vezes silenciadas, recalcadas e escondidas em labirintos internos.

2.2 A gestação, ou, o possível vir a ser

Foi neste movimento de retorno, em comunhão com experimentações feitas por mim no teatro ao longo do ano de 2021/2022 junto com o coletivo Teatro Ocupação Cultura e Arte (TOCA) do qual fiz parte em residência no Centro Cultural Vila Itororó em São Paulo - que tinham a espontaneidade e o improviso cênico como propulsores da criação -, que fui resgatando memórias, vivências e imagens do começo da minha vida - da infância - e da forma como fui sendo socializado e aprendendo maneiras de ser e estar no mundo. Foi a partir dessas imagens que fui encontrando desejos de ser que foram recalcados e que agora, no teatro, encontraram espaço para serem experimentados, por ser um lugar que rompe com a ideia de certo e errado e com identidades duras e finalizadas. Um lugar que se constrói na coletividade e que tem, como premissa, a busca pelo respeito e acolhimento das subjetividades ao invés de uma construção de julgamento e preconceito.

Foi dentro deste processo que comecei a trazer e experimentar, em minhas improvisações, em meu corpo, uma performatividade e gestualidade do que se é lido socialmente como feminina, como posturas, roupas ou desejos que "recaem" sobre a ideia que se tem sobre o que é ser mulher. E a partir dessas experimentações, dentro do campo teatral, fui revivendo devaneios de infância, a vontade daquele "menino" de não precisar engrossar a voz ou de se permitir dançar com as saias de sua mãe, que ali, dentro de uma plataforma do que se entende como teatro, serviram como um acalanto, como um vislumbre do que eu era e que não se permitiu ser expressado pela forma rígida como lidavam com a maneira como eu performava quando criança. Como eu era, como sou, como me revelo a cada dia. Uma identidade múltipla em diversidade que não se restringe ao que é mono, ao que é visto como único e impermutável, mas pelo contrário que se tranforma, que se transmuta, que se modifica a cada retorno a si mesmo e expressão para o mundo.

Durante a residência com o coletivo TOCA, tínhamos como pressuposto a construção de um cortejo que se daria a partir do encontro das oito pessoas participantes dentro do território da Vila Itororó. Neste percurso nos deparamos com o rio que existe e passa por debaixo desse território no bairro do Bexiga, rio que é possível ser sentido e escutado por entre as paredes das construções e também que tem vazão da piscina da Vila que nunca seca. A Vila Itororó recebeu esse nome em homenagem à nascente do Riacho do Itororó - hoje Avenida 23 de Maio - e em nosso processo criativo fomos mergulhando nessas narrativas que o próprio território nos impunha: de ouvir o rio e as águas abafadas pelas construções da cidade, enterrados e desviados em concreto, pedra e cimento; e fomos encontrando, neste mergulho, os nossos rios internos que também estavam envoltos de camadas resultantes de nosso processo de socialização e crescimento que oras apontavam para este rio vivo e pulsante de dentro, essa matriz autêntica e espontânea de quem somos, e ora esse rio era abafado e o desviado para que não pudesse ser visto ou emergir revelando sua força matriz - que anteriormente trouxe a imagem do minotauro para descrever esse essa força que carregamos dentro de nós e que Bachelard vai nos chamar a atenção para os devaneios do princípio, os devaneios da infância, da partícula de ser que somos e que viemos ser.

Durante todo este processo de mergulho em nossos rios, em nossas águas e emoções, foram vários os momentos que utilizamos de jogos de improviso,

brincadeiras espontâneas e experimentações de deslocamento pelo espaço e construção de narrativa em nossos exercícios teatrais que tinham como princípio a expressão de nossa imaginação comungada com nossas memórias, com aquilo que trazíamos dentro de nós e que tinha o presente para ser manifestado e reimaginado. Neste processo, minhas experimentações foram se revelando em gestos atrelados ao que se lê socialmente como gestos femininos, experimentei uma performatividade própria que provocava uma ruptura com a forma como eu costumava me expressar, montava figurinos para minhas performances e experimentações com roupas que me apresentaram desde pequeno como roupas femininas - das quais eu não podia usar - e tantas outras pulsões e desejos que foram sendo revelados a partir de meus improvisos junto ao coletivo. Em todo este processo muitas foram as memórias da minha infância que me vieram à tona, lembranças de alguns desejos e vontades reprimidas e recalcadas e de outros que foram vividos em silêncio, escondido à portas trancadas para que não fossem descobertos.

Ali, no teatro, criou-se um campo de suspensão, onde não haviam papéis sociais a serem mantidos ou enrijecidos em uma ideia de sujeito, de uma identidade fechada e duramente construída. Ali, no teatro, tinha um grupo de pessoas abertas a experimentarem-se em uma construção contínua e provisória daquilo que queriam e podiam ser, nessa busca pelos devaneios de origem, os devaneios de infância, que não pudemos viver devido uma necessidade de aceitação e conformação com o espaço e com as pessoas nos tempos de criança. Ali, no teatro, fui abrindo caminho por entre os entulhos, quebrando os concretos e adentrando, cada vez mais, na travessia em busca desse rio que pulsava dentro, deste desejo de manifestar e expressar um princípio de ser que desde criança não conseguiu ser tão aceito e que por isso se escondeu, mas que agora estava podendo ser experimentado a partir da plataforma do espaço cênico, da brincadeira, da possibilidade de experimentação e revelação desta matriz. Ali, no teatro, nasceu Pop, um ser que usa batom, sutiãs, saias e maiôs. Um ser que dança e seduz. Um ser que carrega em sua cabeça, em seu Orí, um chapéu de *cowboy* - uma coroa altiva, como a da Papisa - que era de meu pai e que me foi dado para o teatro, para poder performar essa identidade que quando criança tinha medo de ser manifestada devido às aprovações ou represálias que sentia que receberia caso se revelasse, caso o minotauro - esse ser híbrido,

resultado de nossas paixões, pulsões e humanidade - mostrasse seu lado humano e seu lado bicho, seu lado menino e seu lado bicha.

2.3 Aquilo que nasce

Durante o processo de escrita e estudo desta pesquisa, escrevi dois textos que sinto que dialogam com essa construção que venho trazendo ao longo deste capítulo, deste momento de incubação, de gestação, de solidão e mergulho em meus devaneios de infância que ao voltar a superfície revelou a construção de um conto, de um texto, que apresentarei em breve, mas que aqui se revela o percurso, a travessia percorrida para que esse texto emergisse de dentro, das profundezas e das memórias dessa criança que carregava em si uma personalidade pluriversal, mas que foi buscando se conformar com uma identidade da monocultura que lhe foi vendida e apresentada desde criança, quando lhe disseram o que era de menino e o que era de menina, o que era certo e o que era errado, o que era céu e o que era inferno - ideias fixas e enrijecidas de um mundo que tentavam conservar, um mundo construído em pilares do que é mono, que não suporta a filosofia de Exu, do cruzo, da complexidade de diferentes caminhos e possibilidades, da diversidade.

O primeiro texto, se chama *O que pode um corpo que dança?,* escrito em 22 de Junho de 2022 e o segundo, escrito em 7 de Julho de 2022, e carrega como nome *Seu corpo é a carne do pecado.*

2.3.1 O que pode um corpo que dança?

> *Aquele que tem um corpo capaz de muitas coisas, tem uma mente que, considerada em si mesma, possui uma grande consciência de si, de Deus e das coisas. Assim, esforçamo-nos, nesta vida, sobretudo, para que o corpo de nossa infância se transforme, tanto quanto o permite a sua natureza e tanto quanto lhe seja conveniente, em um outro corpo, que seja capaz de muitas coisas e que esteja referido a uma mente que tenha extrema consciência de si mesma, de Deus e das coisas"*– *Espinosa, Ética V, Prop. 39, esc.7*

O que pode um corpo que dança?

Com os pés firmes ao chão e os braços soltos ao vento, o corpo em dança gira, expande, rompe o ar, coreografa sua existência, grafa tempo e espaço, desenha seu permanente vir a ser em movimento, pulsão, vibração. Cartografia de vida.

O que pode um corpo enquanto dança?

O que se resta quando se dança com os pés firmes ao chão e os braços soltos ao vento? O que nasce nesse momento de expurgação, quando o corpo dilata o espaço e comprime todo o ar que perpassa seus contornos? O corpo movimenta para além do que as palavras podem alcançar, e nesse estado o que resta?

Resta a sensação!

O sentimento!

Resta aquilo que não se sabe dizer, mas se sabe sentir.

O território em que as palavras não conseguem descrever o que se sentiu, mas tentam criar uma cadência de sucessão de sentidos que relata o que se viveu. Tudo longe. Tudo falho. Tudo precário. É coisa do tempo. Coisa que só existe enquanto acontece. Que não se segura, não se contém. Um corpo que dança não se prende em nenhuma palavra e não se demora em qualquer sentido que tente o capturar. Só sabe da dança aquele que a experiencia.

Quando danço, talvez só ali, naquele instante, eu saiba um pouco do que verdadeiramente se passe comigo. Como quando criança que girava incansavelmente em volta do meu próprio centro para alcançar uma espécie de êxtase, uma sensação gostosa de total controle no descontrole. Um estado de presença onde a minha única preocupação e ocupação era me manter consciente no tempo presente. Nada mais. Sem bordas. Sem contornos. Sem qualquer medo ou situação que me deslocasse para longe daquilo que estava conscientemente inconsciente de sentir.

Integrado ao universo - em órbita - integrado ao mundo - pulsando e existindo com e a partir do coração. Movimento de dentro e fora. Fronteiras que se perdem, limites que inexistem. Gira mundo. Gira tudo. Um pé, outro pé, braços abertos, um pé, outro pé, olhar que acompanha o movimento, um pé, outro pé, mundo que se torna borrão um pé, outro pé espiral de tempo que atravesso um pé outro pé, pensamentos que se libertam um pé outro pé pertenço um pé outro pé estou aqui onde precisava estar um pé outro pé não há nada que um corpo em dança não possa um pé outro pé sou grande um pé outro pé estou em expansão como fazem as estrelas um pé outro pé me sinto vivo um pé outro pé sou ponte entre céu e terraumpéoutropénãoháforaumpéoutropétudoexistedentroumpéoutropémesintoviou mpéoutropéintegroaspartesumpéoutropéseiquepulsoumpéoutropémeucorpotodovibr

aumpéoutropéodevoroomundoumpéoutropémedesfaçoemmundoumpéoutropédesfa
çoomundoemmimumpéoutropérespiroumpéoutropébalançoequaseparoumpéoutropé
respiraumpéoutropérespiraumpéoutropérespiraumpéoutropéfirmaopénochãoumpéo
utropénãointerrompeomovimentoumpéoutropédançaumpéoutropérecuperaocentrou
mpéoutropéoueiepéumpoutocéutrp

Caio

No chão todo o mundo gira.

Me deito para aguentar tamanho movimento. Tontura. Náusea. Ressaca de pertencer. Ânsia. Vontade de vomitar, expurgar o que em mim se faz presente. Prometo que nunca mais vou girar. Toda grandeza sentida, agora manifestada no reconhecimento da pequenez diante o mundo. Meu lugar de sujeito sobrevivente e apenas isso. Respiro. Mal recupero e já retorno a girar.

Quando danço, sinto-me mais perto de mim. Sei que estou de braços dados com o que pulsa aqui dentro e tenta, incansavelmente, se expressar. Mostrar-se e contornar-se em meio a tantos escombros, tantos acúmulos que fui incorporando com medo de ser o que era. De ser o que sou. Uma cartografia estilhaçada do que sequer possa ser.

"Eu queria ser bailarino, mas não posso porque sou um menino!"

Foi o que confidenciei à mãe da minha amiga, Márcia, quando eu tinha quatro anos. Lugar para onde fui levado enquanto via dois homens dançando no palco do Municipal na noite passada. Em minha memória, realidade-ficção se entrelaçavam em cada gesto daqueles homens seminus à minha frente. Desejo, sexo, tesão, repressão, revolta, infância, tudo conjurando e me levando para um lugar longínquo, para o quarto de cheiro marcante na minha infancia, com as janelas fechadas, ao fim da tarde, por onde entravam alguns feixes de luz por entre as frestas de madeira. Uma cama grande. Faz frio. Dentro e fora. Edredons e cobertas esquentando o corpo que está deitado e me recebe com um sorriso. Na televisão, um ballet clássico. Ficamos ali, eu e ela, em silêncio. Contemplando o que pode um corpo. Confidenciando um ao outro a admiração sobre um corpo que dança. "Eu queria ser bailarino, mas sou um menino!", sussurro para ela. Em meio às lágrimas, me emociono, aos vinte e cinco anos, vendo aqueles dois rapazes dançarem acompanhados de um terceiro que chega, de uma mulher, de outra, até que são mais de quinze corpos em uníssono com a minha alma.

Em cada gesto, reconheço nos que dançam a precisão e total controle no descontrole do tempo. Em uma coreografia espiralar, dão conta de preencher cada antecipação de segundo e acontecerem em cena. Espaço e tempo conjurados naquela imagem que se transforma diante de mim. Gesto por gesto desenhando e encontrando seu devido lugar. Um estado permanente de devir. De ser em movimento. No palco, tudo pulsa, tudo vibra, todos os corações em uníssono, em dança. Sinto-me perto de Deus. Estou em um banco duro, onde meus ossos pressionam a pele que pressionam a madeira. Em minha frente uma voz grita "Deus está voltando. É preciso se entregar para ele. Adorar e servir. Deus nos criou para sermos seus servos. Nossos desejos não devem existir diante à vontade de Deus. Aceitem Deus para não arderem no fogo eterno do inferno quando ele voltar para nos buscar". Sinto o toque macio, pesado e leve ao mesmo tempo do tecido transparente de minha mãe a roçar em minha pele. Diante do armário, escolho com delicadeza qual daquelas cores, texturas, presenças quero incorporar a mim. Certifico-me se a porta está trancada. Escolho um. Certifico-me se a porta está trancada. Escolho outro. Certifico-me se a porta está trancada. Diante o espelho vou me conhecendo a cada escolha que faço. Certifico-me se a porta está trancada. Escolho um de seus sapatos mais altos. Certifico-me se a porta está trancada. Calço. Certifico-me se a porta está trancada. Ensaio alguns passos. Certifico-me se a porta está trancada. Narciso, enamoro-me diante o espelho. Certifico-me se a porta está trancada. Me desejo. Certifico-me se a porta está trancada. Faço careta, bico. Certifico-me se a porta está trancada. Passo um batom. Certifico-me se a porta está trancada. Converso comigo mesmo. Certifico-me se a porta está trancada.

Um, dois, três. Um, dois, três.

As marcações são precisas entre o ser e o desejar não se saber. Um. Entre o tempo de se enamorar e de se certificar do segredo. Dois. Entre o espelho e a porta, entre a saia e a chave, entre o armário e o medo, coreografo uma dança tão minha. Três.

Ali, sentado na cadeira aveludada do municipal, diante os corpos que dançam, recupero o fôlego e me vejo em suas coreografias. Ali, lembro-me o porquê do teatro, o porquê da arte, o porquê da educação, o porquê da infância, o porquê da dança, o porquê afirmo meu sim à vida. Ali, relembro que onde o mundo diz não, é preciso reafirmar o sim. Onde as estruturas dizem não cabe, não serve, não presta, é preciso dizer, não tem outro modo de ser. Onde dizem para interromper,

cessar o movimento, pulsamos cada vez mais a ponto de romper, de implodir as barreiras - por dentro. Onde dizem para um corpo que ele é a carne do pecado, que é a casa do diabo, dizemos que, pelo contrário, é dele e devido a ele a existência de Deus. Onde dizem ser um limite, nos lançamos ao abismo. Onde dizem que Deus nos quer dócil, dizemos não acreditar em um Deus que não dance. Onde dizem para parar, avançamos sem olhar para trás. Onde dizem ser de menino, nos enviadescemos. Onde dizem ser desencanto, nos encantamos.

Onde dizem
Dançamos!

2.3.2 Seu corpo é a carne do pecado

Nota de leitura: O texto está corrido, sem parágrafos, sem pausas, sem cortes, pois nasceu assim para mim também. Estou o digerindo , o encontrando. Escancara em si o meu escancaramento diante esse exercício que me foi difícil, que me está sendo. Muita coisa aqui dentro, muito rio sendo mexido. Leiam com a mesma precisão com que escrevo: nenhuma! rs

Foi com essa frase que dei início à trajetória de conhecimento de quem eu era. "Se sou meu corpo, se meu corpo é o território que me materializa, me encarna em vida, meu corpo sendo a carne do pecado, faz com que eu seja, por assim dizer, a encarnação desse tal pecado que me sentenciam". Na época não! Na época em que isso chegou em forma de sentença aos meus ouvidos, não conseguia perceber que eu era o território (o corpo) do que alegavam ser receptáculo do pecado. Não conseguia discernir e perceber que isso que me narravam não era a única verdade, mas pelo contrário, uma forma de olhar para ela, que para mim, hoje, percebo ser um dissenso à vida que me aguardava. Quando criança, sedento por descobrir o mundo, curioso com tudo que era novidade para essa alma que a esta vida acabara de chegar, fui ouvindo o que me contavam e guardando para mim, tomando emprestado as significações dos outros como se fossem minhas. E essa afirmativa me chegou assim, seca, feito ordem, com pontos de exclamação onde não cabiam dúvidas, onde não se aceitavam interrogações. Mas por que isso agora? O que isso tem a ver com o que tenho pesquisado? Creio que nasce nessa imposição sobre mim, sobre meu corpo, o meu grande desajuste e inquietude diante um corpo, diante o que um corpo é capaz. Trago uma experiência particular, como todas são,

para que se possa expandir, para que se possa olhar para essa narrativa que recai sobre um corpo, mas que possa reconhecer nela, semelhanças a tantas advertências, proibições, regras, travas que recaem sobre os corpos. Vivemos em um tempo que não nos querem vivos, vivemos em uma política em que para o sistema vigente ter continuidade, é preciso desencarnar os corpos, retirar de si aquilo que o territorializa. Despertencer. Cerceados, metaforicamente ou não, vamos, diariamente, sendo desincorporados. Vidas são tiradas sem o menor pudor, pessoas são mortas sem qualquer vergonha. Vivemos uma política do desencarne, físico e também simbólico. A mim, isso chegou através da instituição igreja, da instituição família, que me diziam não poder sentir, pois no campo do sentimento não se há controles. A mim, fui forjando um corpo asséptico, um corpo receptáculo de verdades que não minhas. Fui associando o prazer, o medo, a tristeza, a alegria ao campo do qual não se podia viver, ao campo do corpo. O qual era preciso me descolar, para que não fosse eu um canal a canalizar o pecado através de mim. Mas que Deus era esse que me narravam, que ideia distorcida era essa que me apresentavam, como verdade? Deus era apenas o pretexto, bode expiatório para o plano que se tem em curso. Esse Deus é apenas marionete de um sistema que nos quer morto. Deus é a forma como nomearam o autoritarismo que tentou impor sobre mim as suas verdades, as suas formas de conseguir me controlar e me fazer marchar, rodar a manivela, girar a engrenagem. Quais não são os Deuses pronunciados e disfarçados em outras grafias a cuspir sobre nós obscenidades disfarçadas de verdades? Brasil, terra sobre a qual pisaram homens com suas espadas e armas, carregando consigo espelhos dos quais aqui se fazia a água. Homens que impuseram sobre a terra seus mandos e desmandos. Mancharam de sangue nosso solo. Que apresentaram uma ideia de Deus, que apresentaram a escrita para castrar a história que se faz viva de boca a boca. Corpos vestidos, escondidos, privatizados - no campo das privatizações, o que é coletivo se faz perigo. Brasil, terra das violências, terra das ditaduras veladas e escrachadas, terra onde criança uniformizada tem mancha vermelha, buraco e lágrima da mãe na camisa da escola. Terra em que a pele preta, a pele trans, a pele gay, lésbica, feminina é alvo do desencarne. País que escancara seu paradoxo, visto pelos de fora como território da carne, do carnaval, da liberdade, do corpo em festa, sofre de dentro a cólera dos corpos que morrem, dos corpos pulverizados, adoentados, marcados para morrer. Mas que como um bom paradoxo, também é aqui terra onde

se dança, onde se canta, onde se expressa a alegria por se estar vivo, mesmo sabendo ser alvo. É corpo de guerra, corpo que performa entre a corda bamba que tem embaixo de si precipício, mas é no equilíbrio, no apoio da corda que se faz vida, que um corpo, por oscilar em busca da perpetuação de sua existência, dança. Revela-se um brincante. Um encantante que enfeitiça a morte com sua malandragem, com sua vadiagem de um corpo que existe mesmo diante a propagação da impossibilidade de sua existência. Que para viver, nos exige o movimento, o avanço, a caminhada por trajetórias tão tortas, tão torpe. Quando rememoro a forma como meu corpo foi a mim apresentado, por fora, e não a partir dele mesmo, como deve-se ser feito, reconheço em tantos outros corpos, em conversas, trocas íntimas, na maneira como as crianças com quem trabalho se relacionam consigo mesmas, a sentença que continua a recair sobre a noção de corporeidade, a maneira como somos impelidos a nos constituirmos abandonando nossos próprios corpos. Há uma névoa densa a nos rodear que insiste em separar o que não se separa. São narrativas, ações, gestualidades que vão sendo reproduzidas por nós de tão introjetadas que estão em nossos corpos, em nossa história. Quando Paulo Freire diz que o sonho do oprimido é se tornar opressor, é também sobre isso que se está dizendo, o sonho de um corpo que foi reprimido, castigado, cerceado, e julgado, acaba por reprimir, castigar, cercear e julgar o outro corpo que lhe apresenta vulnerabilidade. Uso a palavra sonho, pois é uma ação que em muitas vezes não se faz de forma consciente, apenas é reproduzida e propagada por ter sido assim que esse corpo sentiu, por ter sido assim que recebeu o gesto do outro. Uso a palavra vulnerabilidade, pois a noção de corpo está atrelada também a noção de poder, por isso as políticas dos corpos recaem de formas diferentes diante cada corpo em que agem. Enquanto tivermos essa visão distorcida sobre o que é corpo, continuaremos a nos inebriar com o poder e recair e agir sobre os corpo de maneira desvirtualizada, destrutiva e reducionista. Por isso a infância, por isso a criança, pois sendo a criança um indivíduo, socialmente visto como desprovido de poder, recai-se sobre elas e sobre seus corpos, todo o lastro, toda história, todos os agenciamentos que recuperam nossa trajetória enquanto indivíduos, enquanto humanidade que nos contaram, enquanto individuos desprovidos de corpo, enquanto individuos desencarnados. E por isso também a performance, e performatividade, o tensionamento gerado através de um corpo que escancara, que evidencia em si seu inacabamento, sua transitoriedade, sua

possibilidade e evidência de ser carne, de ser canal, plataforma de signos e significados, de ser manifestação do instante, efêmero, passional, ativo, receptivo, receptáculo da vida, que pulsa e que se transforma, que nasce e morre em ato sem para isso desencarnar-se. É a ação sobre a carne e através da carne, é o pecado que se narra sendo encarnado em vida. Não é a verdade e nem se pretende ser, e por assim ser, é, o todo presentificado na parte.

2.4 Tempo espiralar: o encontro com outras infâncias

Concomitante à este processo de reflexão e resgate de memórias de minha infância e ao que foi "nascendo", surgindo e sendo criado, fui, ao longo dos anos, por ser professor de Educação Infantil, me encontrando com diferentes crianças - entre 0 e 8 anos - nas escolas onde trabalhei que traziam relatos que dialogam muito com o que eu vivi quando criança: desejo de ter cabelo grande, usar saia, se pintar com maquiagem e de se expressar, mas que por terem nascido com pênis, logo rotulados de meninos, não podiam assim fazer. Não apenas essas crianças traziam essas demarcações de gênero sobre o que tinham ou não permissão de fazer ou te utilizar, mas também era comum que as outras crianças trouxessem limites bem definidos sobre o que era de menino e o que era de menina, sendo sempre um ponto de tensão em minhas intervenções, provocando-as a refletirem sobre o que estavam dizendo.

Era comum narrarem que menino não podia passar batom, eu então pintava minha boca. Diziam que menino não podia se maquiar, eu preparava um espaço com lápis aquarela e pedia para que elas mesmas me pintassem - o que logo acontecia, pois mergulhavam na brincadeira e rapidamente "esqueciam-se" das convenções sociais aprendidas e reproduzidas por elas. Diziam que menino não podia usar saia, eu amarrava tecidos e panos em meu corpo para ter longos vestidos. Diziam que menino não podia ser mamãe ou filhinha e eu sempre entrava na brincadeira representando personagens que me diziam não poder ser.

Em minhas intervenções diárias tento provocar essas ideias limitantes e categorizantes que desde que as crianças nascem, vão sendo partilhadas e introduzidas pelo universo binário, controlador e limitante do/a adulto/a em relação às possibilidades de expressão e de constituição da liberdade. Buscando ampliar, em minhas ações e diálogos com elas, a ideia de identidade, tornando-a muito mais diversa e repleta de possibilidades do que apenas ser identificado como um ou

outro. Trago para meu corpo, minhas ações, falas e coreografias um jeito diferente de ser que muitas vezes é questionado "Mas você não é menino?", "Você é menino ou menina?", "Você é muito doidinho!". Essas falas feitas em diferentes momentos, pelas mais diversas crianças, revelam como vão tentando ler o mundo e compreender o que lhe circunda a partir de significados que vão aprendendo. Um adulto ou adulta, agindo de um modo diferente, fricciona algumas barreiras e fronteiras construídas e suscita uma ampliação do que até então apresentava-se como um limite. Torna-se um "doidinho" um ser que transita entre diferentes possibilidades, entre diferentes mundos, como veremos no capítulo 3, o capítulo d'O Louco, ser que bagunça, questiona e tensiona o estabelecido, o já apreendido e sabido.

É interessante observar que a criança, que em uma brincadeira habita os mais diversos papéis, desde a mamãe, o lobo mau, o cachorrinho, o dinossauro, se sinta muitas vezes incomodada quando um menino pede para ser a mãe na brincadeira, ou um adulto, um professor, ocupa uma expressão de gênero - seja na fala, nos gestos, ou na vestimenta - que foge à ideia de normalidade que ela aprendeu. Nestas situações, é ainda mais interessante observar que, quando questionada, quando provocada a refletir sobre estas limitações e imposições de papéis, as crianças muitas vezes não conseguem ir muito longe em seus argumentos, fabulações e construções de hipóteses. Pois muitas vezes essas afirmativas que elas trazem são imposições e falas reproduzidas do mundo adulto, que quando questionada, ela não consegue argumentar e sustentar sua afirmativa, pois não são delas, são do mundo que acabaram de chegar e da forma como os/as adultos/as narram para elas essas limitações de possibilidades - sustentadas em preconceito e em uma visão da monocultura, onde há uma norma a ser seguida e imposta sobre os que aqui chegam. Nesses momentos, nossas conversas rapidamente se encerravam, pois elas não sabiam onde sustentar tais imposições, pois não haviam sido elas a elaborá-las, diferentemente de quando são elas que constroem um pensamento de maneira autônoma, sabendo, ao modo delas, argumentar e criar uma sucessão de entrelaçamentos que nos dão a ver seus raciocínios e suas formas de compartilhar, com firmeza e propriedade, o que estão a nos dizer.

O encontro com essas infâncias circunda um tempo espiralar, um tempo onde em minha presença adulta, revisitava nas ações do presente das crianças, o

avivamento de minhas memórias. Via, dentro do discurso de algumas, as frases que me foram ditas quando criança. Via no desejo de expressão de outras, as minhas vontades e experimentações vividas em silêncio, querendo ser partilhadas. Via em mim, a possibilidade de fazer diferente do que quando criança, os adultos e adultas, em sua maioria, conseguiram e puderam fazer por mim. Via em minhas ações, expressões, falas e danças, a necessidade de mostrar que existem muitas formas de ser e de se manifestar. Via, dentro do adjetivo do "doidinho", a expressão e compreensão das crianças de que quem foge ao esperado é diferente, é travesso, é bagunçador da norma e da ordem, mas apesar de sua complexidade de entendimento, é uma possibilidade de existência, é um "por quê não?". Via, e vejo, nesses encontros com a infância, a necessidade de espiralar tais tensões e vislumbrar no presente possibilidades outras para se construir, possibilidades outras de futuros e experimentações. Pois, como reflete Leda

> [...] o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado, futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2022 p.23)

Tempo e memória a se refletir: ambos, espelhados, um de frente para o outro, reconstruindo vivências, memórias, experiências que suscitam um passado, uma viagem de retorno às reminiscências no presente, ao passo que ao encarná-las, ao dançarem em nosso corpo, prospectam futuros, devires, possíveis. Aqui, vislumbro uma criança com quem trabalhei e que tinha em mim uma figura de escuta, um sujeito que interrompia a rotina para conversar com ela quando trazia que não queria ter nascido menino. Ela, com seus quatro anos, me contava sobre seus sonhos, brincava de ser sereia, rainha, mãe, amarrava panos na cintura e na cabeça e vivia, em seu tempo-espaço a espiral de gênero, de identidade, onde antes de querer compreender ou atuar sobre o papel que lhe disseram ter que desempenhar, queria brincar, queria ser ela o que ela era. Pelo menos ali, na escola, lhe era permitido vislumbrar possibilidades outras de ser que em casa não lhe apresentavam como uma realidade.

Aqui, vislumbro uma outra criança que, enquanto escrevia este capítulo, me chamou no início da aula e disse que tinha um segredo para me contar. Em seu

convite, antes mesmo de partilhar o que tinha para mim, eu já sabia o que era. Tudo tão presente, tão próximo, tão dentro nesta viagem com A Papisa, sabia que seu segredo reconstruia, em espiral, o meu partilhado com a mãe da minha amiga: "eu assisti balé". Ao confidenciar em meu ouvido que ele havia assistido balé com sua avó, disse que gostava muito, mas que era segredo porque ninguém podia saber, pois "menino não pode gostar de balé". Sua fala me atravessou, senti como se em 22 anos, entre a minha idade de criança e a idade dele, nada houvesse mudado, como se as crianças que por aqui chegam, que nascem, continuassem sendo convidadas a silenciar suas paixões e desejos em nome de uma norma, de um mundo adulto categorizante e monocultural que não aceita o diferente, o diverso, mas dita, narra, um mundo árido, onde opera uma norma a ser seguida, a ser incorporada, a ser apreendida.

Acolhi sua fala, o abracei e contei que sabia exatamente sobre o que ele estava dizendo. Contei que, quando criança, eu também achava que menino não podia gostar de balé, pois os/ as adultos/as tinham me falado isso, mas que ao crescer, percebi que não era verdade, pelo menos não a minha, e que além de assistir balé, eu gostava muito de dançar. Afirmei para ele que não havia nada de errado no que tinha me contado e que muitas vezes os adultos e adultas também erram, falam coisas que não são verdadeiras. Pedi para que sempre escutasse seu coração, que não deixasse de lado o que sentia e que teria seu segredo bem guardado comigo, onde guardo os meus. Neste dia, voltamos de mãos dadas para o grupo e mudamos todo o planejamento da aula de Artes do Corpo, assistimos juntos alguns vídeos de dança, inclusive de balé, e fomos dançar, ele, eu, as outras crianças e todos os nossos segredos e aspirações.

Paul B. Preciado, em *Um apartamento em Urano* (2020), escreve sobre um movimento ocorrido na França onde mais de 600 mil pessoas, entre elas Frigide Barjot tomando a frente e se colocando como representante, foram às ruas, em protestos e manifestações, contra o projeto de lei acerca do casamento homossexual e da extensão da adoção e reprodução assistida aos casais homossexuais. Reivindicando o "direito das crianças" de nascerem de um pai e de uma mãe, de terem "dignidade" e tantas outras justificativas pautadas em preconceito, discriminação e violência.

Nas palavras de Paul B. Preciado:

> Os defensores da infância e da família invocam a figura política de uma criança que eles constroem de antemão como heterossexual e de gênero normatizado. Uma criança privada de toda energia de resistência e da potência de usar livre e coletivamente o seu corpo, seus órgãos e seus fluídos sexuais. Essa infância que eles pretendem proteger está cheia de terror, de opressão e morte.
> [...] [joga-se] com a vantagem de a criança não ser considerada capaz de rebelar-se politicamente contra o discurso dos adultos: a criança continua a ser considerada um corpo que não tem o direito de governar. Permitam-me inventar retrospectivamente uma cena de enunciação, responder como a criança governada um dia fui e propor uma outra forma de governo das crianças que não são como as outras. Eu fui um dia a criança que Frigide Barjot pretende proteger. E revolto-me agora em nome das crianças às quais o seu discurso falacioso se dirige. (2020, p. 69-70)

Muitas são as crianças, e também adultos/as, que trazem em si uma infância pautada em uma construção da monocultura, que se somariam à voz de Paul contra um discurso adultocêntrico falacioso que pretende versar sobre "os direitos humanos", mas que na verdade, acabam por apenas sustentar seus próprios interesses e visões de mundo. Interesses muitas vezes opressores, violentos e discriminatórios que operam pela manutenção e conservação do poder na mão dos opressores que destilam sobre o mundo formas acabadas e prontas a serem seguidas, buscadas, intencionadas. Limitando e cerceando possibilidades outras de existências, coreografias e encantarias.

Contra este discurso falacioso somo a minha voz e intenciono, com esta pesquisa, dialogar com as crianças do presente, com as minhas ações; com as crianças do passado, com as minhas memórias; e com as crianças do futuro, com minhas encantarias. Para isso, após o mergulho n'A Papisa, é preciso despertar em O Julgamento (próximo capítulo) e agir sobre o apreendido, agir contra as falácias adultocêntricas e experimentar aquilo que me ensinaram não ser possível e permitido, para que assim, em o O Louco (último capítulo), eu estabeleça um diálogo com as infâncias, somando a minha voz à delas. Mas antes de partirmos, de deixarmos A Papisa para a próxima carta, uma última contração, um último parto, um último nascimento.

2.5 Aquilo que continua a nascer, ou, a escrita vivida, a metáfora aguardada

Dentro deste encontro meu com outras infâncias, no movimento espiralar do tempo, nasce uma escrita viva, uma metáfora há muito aguardada. E, assim como Paul, que pede licença para "inventar retrospectivamente uma cena de enunciação",

peço também para inventar uma história, um conto para ninar a criança que fui e para agitar e poetizar as crianças que estão sendo. Nasce, nesta última contração da Papisa, o conto *Boi-Pavão de Exu* - escrito em Maio de 2022. Que deixo aqui, registrado, antes de seguirmos para O Julgamento

2.5 Boi-Pavão de Exu

Esses dias me contaram uma história que duvidei ser verdade. Me disseram que certa vez, no início de tudo, um dos bois de Deus que ficava em seus jardins, havia reclamado ao criador ter nascido com 4 patas quando na verdade queria asas para voar. Deus em sua benevolência havia dito que algo como isso não podia ser feito.

"Eu escolhi a dedo cada criatura como deveria ser. Uns com asas, outros com bicos e alguns com rabos."

O boi não satisfeito com a resposta de Deus todos os dias ao acordar ia até sua casa reclamar tal feitura. E recebia sempre uma negativa como resposta. Até que um dia cansado de ter a porta fechada em sua cara, foi conversar com o Diabo e ver o que ele poderia fazer. Não precisou explicar duas vezes, o diabo logo compreendeu os caprichos de seu irmão que não queria reconhecer que havia errado com aquela criatura e lançou um feitiço para transformar o boi em um lindo pássaro.

"Mas veja - disse ele - meu irmão não pode sequer desconfiar que eu fiz isso com você! Se ele souber disso, ele me expulsa do paraíso. Portanto, o transformarei em sua imagem e semelhança, te darei as penas mais coloridas e em cada pluma de sua cauda, colocarei um olho de Deus para que ele ao te olhar logo se reconheça e acredite estar mirando seu reflexo em uma poça de água."

E assim fez, parte por parte do boi foi dando lugar para aquilo que um dia deram nome de pavão. E Deus ao olhar aquela criatura logo se enamorou e pensou estar vendo a si próprio refletido em algum riacho. Todos os dias, ao final da tarde ia até o lugar onde repousava o animal e o admirava em seu esplendor.

Não sei se entendi a história, mas desde este dia, sinto que, toda vez que danço, entro no mar ou me perco no espelho é como se eu fosse tocado pelo diabo e ele revelasse em mim um dos olhos de Deus.

Tenho os colecionado desde então.

A viagem de ida e volta ao centro do labirinto pode ser vista também como um percurso de autoconhecimento do indivíduo, no qual é possível avaliar suas ações e a si mesmo. É o descobrir-se em meio a uma jornada repleta de bifurcações e caminhos desafiadores

(Franco, 2011, p. 5).

Porque as raízes podem estar debaixo da terra
Mas as flores florescem ao ar livre e à vista.
Tem que ser assim por força. Nada o pode impedir.

Alberto Caieiro - Fernando Pessoa

CAPÍTULO 2: O julgamento

A segunda carta revelada pelo Tarô, que se apresenta como caminho contínuo após o início com A Papisa - com seus mistérios e seu caminho de retorno a si, de mergulho para um possível despertar, para uma possível incubação do ovo que ela gesta - é a carta XX: O Julgamento. Esta carta se apresenta com uma figura humana central, representada de costas, sendo vista de frente por uma figura masculina e outra feminina (ambas mais velhas) e tem acima de sua cabeça um anjo que direciona seu olhar para frente e carrega em suas mãos uma trombeta amarela e tem eu seu Orí, em sua cabeça, um ovo que relembra o trazido pela Papisa. Dentro da sequência do Tarô, esta carta antecede a carta de número XXI, a carta d'O Mundo que traz consigo a força de realização, de integração e unificação das partes e que consagra a força totalizadora e de individuação do ser dentro da coletividade, um encontro profundo com a realidade: a realização da jornada do/a herói/heroína, a travessia completa por todos os Arcanos Maiores e o encontro consigo mesmo em comunhão com o mundo.

Por ser a carta d'O Julgamento a carta que antecede a carta d'O Mundo, ela é muitas vezes lida como a carta do Juízo Final - apoiada também esta leitura nas imagens que formam este arcano. A carta que anuncia um momento decisivo para que se cumpra toda a jornada do Tarô. É exigido do/a consulente que haja, por si, diante tudo o que foi vivido em sua travessia e se integre e se entregue ao chamado ecoado pela trombeta para assim poder chegar ao fim de sua jornada. É uma carta que representa a necessidade de escolha, daquele que a recebe, de abrir-se para a nova consciência, pois

> Todas as energias do Tarot se concentram na carta d'O Julgamento. Depois da receptividade d'A Lua e da nova construção empreendida n'O Sol [cartas que a antecedem], assistimos aqui ao nascimento de uma nova consciência, marcada por um princípio feminino à esquerda e um por um princípio masculino à direita. Essa emergência, chamada pelo anjo e sua trombeta, se apresenta como um desejo irresistível. O trabalho foi realizado. O *animus* e a *anima* chegam à paz através da prece. Os dois juntos criaram o andrógino divino que obedece ao chamado da Consciência suprema representada pelo anjo (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.263)

O anjo, direciona sua trombeta para o ser que se levanta do túmulo, renascido depois de uma jornada pelas profundezas, pelo interior, por camadas subterrâneas, que não estavam à superfície, mas sim guardadas dentro, repousando sobre as sombras, por não se revelarem à luz do Sol, ao que estava aparente. Aqui, faço um paralelo com o que foi vivido durante a leitura e escrita a partir da carta d'A Papisa, onde me voltei às reminiscências de minha infância e busquei em minhas memórias e marcas psicofísicas, fragmentos do início da minha socialização, subjetivação e individualização. Encontrando marcas profundas geradas em mim, e também por mim, em meu processo de expressão e manifestação do eu. Um movimento de retorno, de escavação, de buscar dentro aquilo que há muito queria ser manifesto. De amarrar o fio à entrada do labirinto e percorrer o caminho de encontro com aquela figura meio bicho, meio humana, meio menino, meio bicha; àquele princípio de indivíduo que foi sendo julgado e definido como abjeto, como perigoso e culpabinizado por uma imposição externa, por uma expectativa do que eu não deveria me tornar.

Aqui faço este paralelo e observo que na carta XX, numerologicamente também marcada como a carta 2 (assim como a Papisa), há o movimento de retorno após a entrada para dentro de si, após a morte simbólica há o renascimento, há a aparição do ser que adentrou as profundezas e retornou à vida. Na carta, este ser é recebido por duas pessoas que representam o elemento feminino e o elemento masculino, anima e animus, a receptividade e a atividade, o que recebe e acolhe e o que emana e impulsiona, não buscando uma leitura binária ou dicotômica, mas antes reconhecendo estas duas figuras como elementos fundantes do ser que as unifica. Vale lembrar que o Tarô representa partes de um todo, então quando essas imagens aparecem, ainda mais na carta d'O Julgamento, elas estão dizendo a respeito de um único ser, o ser que renasce com a possibilidade de integrar ambas as partes e a fazer una em si, se assim for sua decisão e se estiver aberto para o despertar anunciado pelo anjo.

Assim sendo, "Depois de uma temporada nas profundezas do inconsciente, depois de um trabalho que pode ter sido efetuado dolorosamente, em todo caso, à sombra, uma nova vida desperta, como para um nascimento ou uma ressurreição" (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.264). Assim, concomitante ao trabalho realizado pela revelação e gestação vivido junto a força d'A Papisa, esta carta vem revelar a integração do que estava inconsciente, do que estava guardado à sombra, e que desde criança, na minha infância, aguardava o período adequado para se manifestar. Pois, "a Infância é uma Água humana, uma água que brota da sombra. Essa infância nas brumas e nas luzes, essa vida na lentidão dos limbos, dá-nos uma certa espessura de nascimentos." (BACHELARD, 1988, p.106).

Esta carta, seguida da leitura da Papisa, nos revela a anunciação do novo, mas não um novo apartado da realidade ou que surge ahistórico, mas pelo contrário, um novo resultado do velho, um novo que tem raízes fincadas em buracos profundos, o rio que corre para o mar, mas que tem lá atrás, em sua nascente, a sua força iniciadora, o ovo que integra e faz parte da coroa do Anjo que foi incubado e gestado pela Papisa, uma possibilidade de história, de existência de ser e de corporeidade que encontrou em sua infância, em sua memória, contornos e manifestações de um ser por se revelar. Aqui, pensemos na carta d'O Julgamento como o "Juízo Final, em que os mortos se levantam da Tumba [como revelação de que] Tudo o que está morto renasce. Tudo o que está oculto ou em gestação sobe à superfície e aspira um mundo superior." (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.264). A água do rio submersa que rompe a terra e emerge dos lençóis freáticos e se revela rio à superfície, como evocado por Bachelard "Quantos seres temos começado! Quantas fontes perdidas que no entanto têm corrido! Então o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a infância, parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação." (BACHELARD, 1988, p.106).

Aqui, junto à esta carta, trarei a dramaturgia criada a partir das experimentações vividas dentro do campo teatral e performativo que suscitaram memórias e imagens da minha vida regressa, da minha infância em consonância e diálogo com outras infâncias cruzadas por mim em minha trajetória como professor em escolas. Pois, foi a partir destes encontros, que experimentei em meu corpo - na intervenção urbana feita na cidade de São Paulo, a partir da dramaturgia escrita - uma performatividade que quando criança fui escondendo do meio social que eu

vivia e concomitantemente, de mim mesmo, ou pelo menos de partes que estavam consciente e que encontrou vazão de ser vivida dentro da potencialidade experimentada no campo teatral, no campo performativo.

O Julgamento é uma carta que propõe o despertar, o chamamento para que se viva uma nova dimensão de realidade, uma camada elevada e de sublimação em relação ao velho, ao que foi percorrido para se chegar até aqui. Esta força é representada pelo anjo, que traz em si a força de uma nova consciência anunciada pela trombeta empunhada em tuas mãos e seu olhar que o direciona para frente, para o que está adiante. Convidando o indivíduo que renasce e levanta-se da tumba a subir "os vinte e dois degraus da trombeta [representados pelos cortes horizontais na mesma] até chegar ao ovo de ouro em que se inscreve a cabeça do anjo e que representa Deus em ação." (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.264). O ovo gestado pela Papisa, agora encontra sua manifestação na ação divina, na ação do sujeito que se identifica enquanto criador e criatura, como parte do todo e pertencente à vida e não alheio a ela, ou rejeitado pelos que o cercam. Neste sentido, a intervenção que eu fiz na cidade imprimiu sobre o cotidiano, sobre o meio em que vivo, a minha forma de ser e estar, a minha posição enquanto ser divino, enquanto ser também criador de realidade, podendo performar sobre a cidade minha manifestação de gênero, de sexualidade, minha identidade, subjetividade e olhar para o mundo. Neste momento, assim como o ser que levanta das profundezas, pude, ao retornar de minhas reminiscências, criar algo a ser partilhado e manifestado para o mundo, como sonhara a criança que fui e que aqui permanece.

> A bandeira que o anjo exibe contém uma cruz cor de carne que subdivide o fundo laranja em quatro quadrados - os quatro elementos da natureza ou as quatro energias simbolizadas em seguida pelos quatro animais d'O Mundo (XXI). Poderíamos pensar que a cruz cor de carne indica a vocação do ser humano para viver ao mesmo tempo horizontalmente no mundo, com a união do andrógino essencila entre esquerda e direita, e verticalmente na terra e no céu. (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.264-265)

Retomo através desta carta, que tem a representação da cruz na bandeira presa junto à trombeta do anjo, o conceito de encruzilhada evocado no capítulo anterior enquanto força do encontro, cruzo que perpassa pontas e partes aparentemente dicotômicas, mas que se integram e operam como pólos de um mesmo processo, um mesmo ponto, inscrevendo o sujeito horizontal e verticalmente no mundo, radicalizando os opostos e o colocando como constituidor do mesmo,

não buscando mais diferenciar como menino ou menina, homem ou mulher, sagrado ou profano, luz ou sombra, mas sim o reconhecendo como ponto nevrálgico do encontro, território onde se operam os mais diversos cruzamentos.

Leda Maria Martins ao refletir e escrever sobre o Congado traz o conceito de encruzilhada de uma forma que pode nos ajudar a nos aproximar disso que tenho chamado a atenção enquanto possibilidade de encontro e diálogo de forças que se complementam no sujeito "a encruzilhada é lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação" (2002, p.73). Para mim, esta carta que tem a figura feminina e masculina contemplando aquele que renasce e o símbolo da cruz, do cruzo na bandeira enquanto ponto de encontro, carrega consigo o chamamento para a realização do sujeito que precisa se integrar para adentrar a carta d'O Mundo, pois, continua Leda "a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais" (Ibid, p. 73). É portanto esse lugar outro, a terceira via, a terceira margem do rio que é preciso construir, o lugar onde o indivíduo se encontra com o mundo e não busca o aniquilar e nem por ele ser aniquilado, mas pelo contrário, se reconhece pertencente e, consequentemente, partícipe desta mesma trama.

Aqui, reconheço que ao construir um programa performativo e ao escrever uma dramaturgia e a experimentar na polis, no espaço coletivo e público, vivenciei no corpo, através da brincadeira e do encontro com o que há de feminino e masculino em mim, o que há de sagrado e profano, o que há e que portanto faz parte e deve ser expressado, essa relação de integração da minha história e de partes minhas que fui negando. Neste capítulo trarei fragmentos e diálogos que foram traçados na vivência da força arquétipa d'O Julgamento, onde pude, através de minhas ações e criações, inscrever no mundo minha subjetividade, contar nas ruas da cidade a história do menino que sonhava em usar saia, não ter medo de sua voz, dançar e se expressar de forma autêntica, espontânea e verdadeira. Pois a força do renascimento não está em criar algo inteiramente novo, alheio a nós mesmos, "mas, antes, resgatar e liberar aspectos pertencentes à nós mesmos e que foram mantidos como garantia no inconsciente"(NICHOLS, 2007, p. 331).

Revelar o Minotauro ao invés de escondê-lo ou tentar negá-lo. Mostrar-lhe ao mundo e o colocar em comunhão e também em embate ao invés de querer o

manter em cativeiro, revelar essa parte minha que até pouco tempo atrás era motivo de vergonha ou medo, mas que hoje se revela como parte fundante do que sou. Reconciliar-me com minha infância e encontrar nela a força e matriz de todos os meus devaneios, pulsões e motivações de vida, pois é lá, na infância, onde está toda a nascente deste rio que corre para o mar, para sua realização e comunhão com a vida. Reconciliando todas as minhas facetas e as equilibrando. Pois a carta d'O Julgamento vem anunciar este despertar

> Sou a mais alta realização do seu psiquismo, seu pensamento enfim andrógino. Venho libertá-lo dos limites do homem e da mulher. O círculo de nuvens celestes que me envolve é o seu cérebro azul iluminado. Apago para sempre as suas fronteiras. De encarnação em encarnação, de transformação em transformação, com certeza, com a alegria constante, permito que você seja o que sempre foi: um anjo, emissário de Deus. (JODOROWSKY ; COSTA, 2016, p. 267)

3.1 O boi a parir uma sereia: um corpo a parir a sua história

A partir do conto Boi-Pavão de Exu, apresentado no capítulo anterior, parto para sua experimentação cênica junto com o Coletivo TOCA com o espetáculo-cortejo "Nascer é como entrar em um rio", espetáculo este que teve como processo a investigação dos rios soterrados de São Paulo e também os nossos rios internos - fazendo referência e alusão aos nossos sentimentos e desejos guardados à espera de serem revelados. Na vila Itororó dou vida a um boi grávido de si mesmo. Durante a narrativa, este boi adentra o cortejo carregando uma bacia com água que é lançada ao ar enquanto cantamos em coro nossa chegada, interrompendo a cena e causando um grande silêncio até que nos deslocamos pelo espaço e nos direcionamos para nossas ilhas - cada personagem sai da central de encontro e adentra seu espaço cênico na Vila, as radiais cruzadas deste ponto. Eu, enquanto boi, vou até as escadarias e aguardo o público pacientemente, ruminando o que tenho para dizer e gestando em meu ventre algo por se nascer, algo por devir, e que tem, no encontro com o público, a possibilidade de revelar-se o que há tanto estava gestando. O silêncio do boi que rumina é interrompido por um canto que ele entoa. Começa inaudível mas com o tempo vai crescendo e evocando o público para se direcionar até ele que diz em tom melódico, ter visto uma Sereia cantar "Eu vi, eu vi cantar/ Sereia no mar/Eu vi, eu vi cantar/ Sereia no mar/ Eu vi, eu vi cantar/ Sereia no Mar/Eu vi, eu vi cantar/ Sereia no mar".

Quando todo o público está posicionado diante o boi, após serem encantados e chamados pelo canto que evoca uma sereia, o boi, começa a se revelar um ser-humano, parte bicho, parte gente, animal-humanóide. Retira sua máscara e seus chifres e revela um rosto pintado com as cores azuis, roxo, rosa e brilhos. Diante o público, vou me despindo do boi e me revelando criatura meio humana, meio bicho, meio homem, meio bicha. Enquanto me revelava, descia as escadas recitando o poema Ismália de Alphonsus de Guimaraens (1870 - 1921), poeta simbolista brasileiro.

> Quando Ismália enlouqueceu/ Pôs-se na torre a sonhar/ Viu uma lua no céu/Viu outra lua no mar/ No sonho que se perdeu/ Banhou-se toda em luar/ Queria subir ao céu,/ Queria descer ao mar/ E, no desvario seu/ Na torre pô-se a cantar/ Estava perto do céu/ Estava longe do mar/ E como um anjo pendeu/ As asas para voar/ Queria subir ao céu/ Queria descer ao mar/ As asas que Deus lhe deu/ Ruflaram de par em par/ Sua alma subiu ao céu/ Seu corpo desceu ao mar. (1910)

Inúmeras são as possibilidades de interpretação deste poema, mas trago aqui alguns elementos que aparecem nele e que dialogam com as cartas de Tarô reveladas até aqui: A Papisa (II) e O Julgamento (XX). Ismália é retratada como uma figura feminina (relação com A Papisa) e está só em sua Torre, assim como a Mulher da Carta número II, e está a admirar a Lua, revelando que está à noite - alusão ao escuro, a sombra. E assim como no Julgamento (representado pela figura feminina e masculina que fita o ser renascido) ela se depara com uma possível dualidade, enamorando-se pela Lua do céu e também pela Lua do mar e é a partir da figura do anjo - que na carta evoca para um despertar - que Ismália se entrega em sua busca pela integração das partes, indo em busca da Lua do mar (seu corpo, sua carne) e em busca da Lua do céu (sua alma, seu espírito) entregando-se por completo ao mistério e a integração dessa dualidade, despertando assim para uma nova vida que não é o oposto da morte, mas sim sua transformação. Aqui não ignoro que em muitas leituras esse poema pode ser entendido como um momento de enlouquecimento e fim escapista, com a morte, mas por fazer parte do período simbolista e por estar fazendo essa relação de interpretação e de brincar com os símbolos trazidos pelas cartas do Tarô, quis fazer o mesmo e traçar paralelos, possíveis diálogos, com o poema escolhido na apresentação e que hoje, distanciado, vislumbro possíveis paralelos agora conscientes.

Fato é que, enquanto recitava este poema e invocava as imagens criadas por Alphonsus, ia descendo as escadas e me distanciando da Lua do céu e me aproximando da Lua do mar: o público. Neste momento, vou me entregando para a carne, para a relação corpórea "Seu **corpo** desceu ao mar". Ao chão, junto com as pessoas que me observam, recito um novo poema, desta vez de minha autoria, que nasceu durante o processo na Vila Itororó e enquanto o declamo, entro em trabalho de parto e deságuo tecidos azuis que ora se revelam águas deste Rio que corre para o Mar, ora pedaços de saias e vestidos de crianças que foram costurados e remendados uns nos outros.

> Há um vazio que percorre dentro de mim/ Feito Rio/ Constante a correr/ Levando tudo que o margeia/ Em dias de Lua Cheia/ Transborda/ Inunda/ Em dias Minguantes/ Há seca/ Na Lua Nova/ Lançam-se sementes ao solo/ Na Crescente/ Água volta a brotar/ Há um Rio aqui dentro/ Um Rio que não se deixa cercar/ Um Rio vivo a correr/ Não se sabe ao certo tua fonte/ Tua nascente/ Mas suspeitam para onde corre/ para onde todos os Rios correm/ Corre com a pressa e a precisão de cem cavalos selvagens/ Em trote uníssono/ Coreografia marcada/ Passo atrás de passo/ Passo atrás de passo/ Passo atrás de passo/ Com a precisão de um espírito livre que não sabe para onde vai/ Mas sente para onde se está indo/ Há um vazio aqui dentro a correr para o Mar. (Poema escrito por mim em Julho de 2022)

Neste momento, me revelo um ser-água, um ser-rio, que ora alude a imagem da Sereia, ora alude a imagem do menino que quando criança queria usar as saias de sua mãe, mas era impedido. Aqui, integro as partes, revivo a criança brincante e me expresso para o mundo da forma como aquela criança, trancada no quarto de sua mãe gostaria de fazer. Aqui, água brota da nascente e escorre feito Rio em direção ao Mar, ao outro, ao mundo, à realização que a carta d'O Julgamento vem anunciar para chegar n'O Mundo (XXI). Aqui, ativam-se dinâmicas paradoxais, cria-se um vórtice temporal onde passado, presente e futuro se entrelaçam como pontos de uma mesma trama, o tempo espiralar conceituado por Leda Maria Martins, e revelam-se em ato, em cena. Cena-não-cena "equiparável ao teatro-não representacional vislumbrado por Antonin Artaud [...] Ou seja, um teatro-vida ou um teatro-necessidade [...] ativa fluxos paradoxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa (senso comum e bom senso)" (FABIÃO 2011 p. 240).

Aqui, o teatro possibilitou o encontro do sujeito adulto que vive como quando criança, dando vazão, corpo e vida ao devaneios da infância a vontade de se experimentar de diferentes maneiras mesmo que evoque estranhamento nos que o

assiste. Aqui cena-não-cena, teatro-vida-teatro, se entrelaçam e dão a vibrar possibilidades de ser e estar, conjurando e refazendo o caminho de expressividade guardado e aguardado pela criança que fui e que permanece aqui atando os pontos e laços do sujeito que me trono a cada dia. Pois, como evoca Bachelard, "é preciso embelezar para restituir" (1988 p.110).

Aqui, encontro lastros e rastros do que defenderei e amarrarei de forma mais contundente no terceiro capítulo, a possibilidade que o imaginário, a criação, a espontaneidade, a liberdade, a expressão, a arte e o teatro, a dança e a performance (mais especificamente) tem de dar vazão ao sujeito para que ele se experimente em diferentes papéis e facetas suas e se revele através de seu corpo multifacetado, inacabado e transitório. Está no corpo cruzado com o tempo e espaço do aqui e agora, a possibilidade de sermos e nos descobrirmos no presente - um processo contínuo e permanente. Onde a cada momento, este corpo se revela, se experimenta, fricciona com o entorno e nesse encontro com o mundo, vai, concomitantemente, se encontrando consigo mesmo em um processo que "não acaba, não termina, é nunca é sempre", parafraseando Maria Bethânia e Paulinho Pinheiro. E quanto mais nos experimentarmos corporalmente, mais conscientes estaremos de que somos transitórios e em constante transformação, e assim, melhor aceitaremos a transitoriedade e diversidade encontrada no outro, pois sabemos também ser parte disso e não presos à barreiras e fronteiras fictícias fixas do que somos e devemos representar ser.

Nesse sentido, Fabião resgata Artaud e entrelaça sobre a potência do corpo:

> O teatro artaudiano, e com ele a performance, é cruel ao minar fundamentos determinantes da cultura ocidental, nomeadamente: logocentrismo e tirania teológica. Fundamentos estes que domesticam e minguam corpos; forças de subjetivação que descorporalizam nossas maneiras de nos relacionarmos e criarmos mundo. Como propõe Artaud, o julgamento de Deus precisa ser erradicado para o nascimento do corpo; a fúria logocêntrica precisa ser acalmada para o nascimento do corpo. Como propõem os performers com seus programas, o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, como criação de corpos. Ou como convoca Gilles Deleuze inspirado por Artaud: “É preciso que estiquemos nossa pele como um tambor para que uma nova política comece” (DELEUZE, 1999, p. 72 Apud FABIÃO, 2011, p.240)

Ou seja, onde a instituição igreja e família me disse que meu corpo era a carne do pecado, no teatro assim como no terreiro, canta-se que meu corpo é a morada de Deus, é onde ele se manifesta, incorpora, dança, representa e performa.

3.2 A performatividade como forma de se colocar na cidade para ser lido por ela e também a ler

Um segundo momento vivido dentro desta experimentação foi o encontro com a cidade de São Paulo, mais especificamente entre a região central e o centro-oeste da cidade, a partir da execução de um programa performativo criado por mim para ampliar minha fricção com o corpo, a criação, o encontro e a cidade. Utilizo este termo programa performativo apoiado na conceitualização empregada por Eleonora "o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio." (2013, p.4).

Tive como intuito experimentar uma ação com a cidade que me permitisse ir de encontro com os espaços que a formam, criando de maneira relacional com os espaços-ruas, espaços-pessoas, espaços-encontros, espaços-objetos, espaços-histórias, espaços-árvores, espaços-memória… retomando aqui a definição de espaço empregada pelo geógrafo Milton Santos e a alargando, brincado de imaginar outras possibilidades para este conceito - como o fazem as crianças -, que é o território, sua parte física, somada ao uso simbólico, social, econômico, cultural e todos os outros componentes que complexificam e dão vida ao território a partir do uso dos seres que os habitam.

> A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens super impuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade a vida que a anima (SANTOS, 1996, p.51)

No encontro com estes outros espaços presentes na rua não queria criar uma camada representacional, um distanciamento e elaboração de fronteiras mais bem definidas entre arte e vida, mas pelo contrário, partir em busca dessa fricção, alargando estes dois campos e os reconhecendo de maneira não fronteiriça, onde arte e vida se entrelaçam e fazem vibrar através do corpo, através da performance que comunga tempo-espaço e o faz presente. Queria ampliar meu horizonte, “suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir” (KRENAK, 2019, p.16), e assim buscar novas formas de me colocar na cidade enquanto sujeito que quer a ler, ao mesmo tempo

que ser lido por ela, nesta relação dialética de existência mútua de se formar ao passo que forma, de dar sentido, ao passo que é por ela significada.

> Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial (FABIÃO, 2011, p.237)

O programa tem como intuito proporcionar, direcionar e mover a experimentação. Fabião propõe que quanto mais claro e conciso for o enunciado - sem adjetivos e com verbos no infinitivo - mais fluida será a experimentação. "Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade." (2013, p.4). Neste sentido, os programas podem ser vistos como formas de se experimentar, criar relações, de brincar. Criação de um jogo com regras simples e objetivas e que vai ser em sua experimentação que o indivíduo poderá extrapolar lugares conhecidos, se deparar com o novo e assumir percepções até então não despertas. Assumindo assim o corpo como campo relacional, provisório e transitório, em constante vir a ser por ser no e com o mundo.

O programa escrito no dia 16 de Outubro de 2022 tinha como determinações as seguintes ações:

- Ir até o Mambo comprar comida para o piquenique do Jean Paul e Jean Pierre. Dar play na música no aleatório;
- Ir até o piquenique com a comida e carrinho;
- Parar, celebrar a vida. Partilhar a comida e me alimentar;
- Escrever a placa: troca-se poesia e história por objetos que não lhe serve [sirvam] mais. Decorar o carrinho;
- Seguir com a música e troca de poemas e histórias até a Vila Itororó. Colhendo o que interessar pelo caminho;
- Finaliza[r] na Vila, apt.2: escrever em fluxo na folha durante 10 minutos cronometrados.

E assim foi executado, fui ao mercado da Vila Anglo, coloquei meus fones de ouvido e dei *play* na música no aleatório, comprei um pacote de batata *chips*, uma garrafa de suco de uva e uma samambaia e depois de pagar segui pela rua com o carrinho, até chegar à praça, cinco quarteirões depois, onde estava sendo o piquenique e celebração das duas crianças gêmeas (Ibejis) a completarem seus seis anos. Neste tempo a Luara, outra artista, chegou e juntos decoramos o carrinho de compras, fizemos a placa escrita "Troca-se poesia e história por objetos que não lhe sirvam mais", trocamos algumas poesias e versos na praça por salgadinhos e chocolates da festa e seguimos, eu e Luara, com um microfone, caixa de som e nosso carrinho, rumo à Vila Itororó, no Bixiga.

No início, intercedemos algumas pessoas, mas grande parte rapidamente respondia que não tinha tempo ou interesse em falar conosco, até que o nosso primeiro encontro aconteceu. Estávamos descendo a rua da praça onde partimos e uma moça, sentada com um rapaz em frente a sua garagem, sorriu ao nos ver se aproximar e rapidamente correu para dentro da casa e se voltou com uma peruca com cabelos compridos e embaraçados cor de rosa. Nos entregou com um sorriso e logo quis saber qual poesia ou história ganharia em troca. Li para ela um poema de Matilde Campilho, poeta portuguesa, enquanto ela demosnstrava grande atenção e interesse. Devido sua recepção, sinto de ler mais um para ela, dessa vez, um poema que gosto muito "Quando vier a primavera" de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Lágrimas começaram a escorrer de seus olhos e molhar todo seu rosto. Ao fim das palavras ela sorriu agradecida e voltou-se para sua casa e trouxe, para nós, uma garrafa de água para que nos acompanhasse na jornada. Em agradecimento deixei com ela a samambaia que trazia em meu carrinho, dizendo que ela saberia aguá-la melhor do que eu. Nos despedimos e seguimos nossa estrada, deixando para trás um tempo-espaço, mas o levando marcado nos corpos dos que ficaram e de nós que seguimos.

A performance tem em si essa potência de afetação, pois rompe com papéis preestabelecidos ou imaginados, ela cria, através do encontro, a fricção de um devir, de um desvelar relacional, "cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política.

Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são **iniciativas"** (FABIÃO, 2013, p.4). Essas iniciativas são as possibilidades inúmeras e impossíveis de serem transpostas ou reconhecidas em sua totalidade, pois o que ficam são as marcas, os afetamentos e atravessamentos do que se instaura no momento exato da deflagração do encontro, são, por assim dizer, a presentificação da vida atráves e pelo corpo. Por isso inacabada, por isso potente, por isso criadora de si e de realidades.

Ao longo de toda a jornada inúmeros foram os encontros gerados com os diferentes espaços proporcionados pela cidade, diferentes agentes - humanos e não humanos - que interpelaram e conduziram o tom de toda a experimentação realizada pelo percurso. E nestes encontros, muitas foram as pessoas que não se propuseram a parar para que pudéssemos dialogar de maneira mais demorada ou que logo advertiram não ter nada que pudesse nos dar em troca de histórias ou poesias. Mas entre esse trajeto, as poucas pessoas que se abriram para uma conversa mais direta e se proporam a trocar algo que carregavam consigo ou que tinham à disposição, monstraram que mais do que apenas ouvir uma história ou receber um poema recitado, elas também queriam contar suas histórias, partilhar narrativas particulares que traziam consigo e que encontravam ali, diante duas pessoas com um carrinho, a possibilidade de serem escutadas e de ter atenção para o que traziam dentro de si.

Dentre os objetos recebidos e recolhidos ao longo do trajeto o que era mais latente em suas entregas eram as palavras que vinham junto, as histórias das ruas, de viagens aguardadas, retornos, de esperas, do irmão que estava no teatro ali perto vendendo pipocas, da esposa que foi roubada na rua e ficara sem seu celular, a terra natal que traz nostalgia, os nomes que tinham e até mesmo poesias criadas e canções ritmadas criadas pelos que encontrávamos na rua. Para além de ouvirem as palavras que trazíamos, eram eles e elas também autores e autoras de diferentes construções narrativas a nos brindar com suas partilhas. Aqui, através da performance, percebo que criamos rupturas com o tempo e o chão da cidade, abrindo-se canais de escutas, iniciativas de afetos para diferentes sujeitos pudessem se encontrar e se revelar um para o outro.

Aqui, sinto que criamos coreopolíticas - conceito apresentado por Lepecki sobre o qual me aprofundarei mais adiante - mas que diz respeito sobre criar fissuras no ritmo esperado e coreografado pelas cidades urbanas, onde a produtividade e o movimento contínuo são "a lei", "a ordem" e o esperado. Ao atravessarmos a cidade com um carrinho, símbolo de compras, e pedir que nos deem objetos em troca de histórias, estamos invertendo símbolos, estamos criando novos imaginários e recebendo como resposta não só objetos, mas o tempo das pessoas, a atenção, a escuta e também a vontade de serem escutadas. Estamos coreografando uma dança disruptiva, uma mudança nos corpos e gestualidades esperadas na cidade, estamos dançando coreopolítica, pois ela "requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentido. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento entre movimento, corpo e lugar." (LEPECKI, 2012 p.55).

Chego ao mercado às 14:30, ponto que inicio o programa, e chego à Vila Itororó às 20:10. Guardo o carrinho. Aciono o Cronômetro e durante os dez minutos que se segue coloco a caneta sobre o papel e escrevo ininterruptamente até que o celular toca anunciando o fim da performance. As últimas palavras escritas são "nos dá uma lanterna em troca das palavras. Sussuro para ele que depois nos deixa seus versos, sua poesia. Sua arte. Em…" 20:20. Finalizo e volto para casa sem o carrinho, mas carregado de afetamentos.

3.3 Caracol-Caramujo e sua topocoreopolítica, ou, o rastro que produz ao deixar, por onde passa, seu muco

Aqui, outro encontro com a cidade de São Paulo, com o espaço público, com a Rua Barão de Itapetininga - República, centro; porém, desta vez não para executar um programa performativo ou para dar vida à um boi ou uma sereia, mas sim ao *Caracol-Caramujo, El contador de histórias.* Personagem que transita entre os elementos cênicos e performativos, borrando essas fronteiras, que surgiu dentro de todo este mergulho, dentro de todo esse processo. É uma figura meio humana, meio bicho, um ser encantado que perambula pela cidade colhendo histórias e deixando que levem o que quiserem de seu casco-casa-móvel que por ter crescido não carrega mais nas costas, mas sim em suas mãos: um carrinho de

supermercado - o mesmo adquirido durante o programa performativo relatado anteriormente.

O Caracol-Caramujo é uma figura que ao mesmo tempo que é "desajustada" à cidade, e que rompe com a lógica da coreografia dos grande centros urbanos por se movimentar lentamente e propor diálogos e encontros onde a dinâmica grita por pressa, é também a expressão daquilo que é tão próprio, vivo e latente nas grandes cidades e que em uma caminhada pelo centro encontraremos: homens e mulheres que carregam em seus corpos placas com diversos anúncios, pessoas que coletam materiais encontrados nas ruas, sucatas, brinquedos, roupas, entre outros objetos abandonados por seus antigos e antigas donas, vendedores e vendedoras a anunciar seus produtos em alto e bom som, pastores e pastoras que com microfone levam à palavra de Deus para os transeuntes, ou pessoas que escutam música em suas caixas enquanto caminham. Caracol-Caramujo é essa figura comum ao centro da cidade de São Paulo, mas que ao mesmo tempo a extrapola, a encanta, direciona para novos horizontes por ser um bicho que coleta histórias e dá para quem quiser qualquer coisa que traz em seu casco, exceto o microfone e a caixinha de música, como ele deixa muito claro.

A princípio, como podem ver na dramaturgia (apêndice A), este personagem carrega consigo um mistério, não se sabe que ele é um Caracol a princípio. É apenas uma figura com roupas festivas de cores vivas e acessórios, que lembram mais alguém prestes a chegar em um bloco de carnaval no centro, e que carrega em seu carrinho alguns objetos e uma caixa de som com as mais variadas músicas de sucesso e conhecidas por tocar em grandes veículos de massa em diferentes épocas. Esta figura anda pelo centro, dançando, conversando com as pessoas que passam por ela, saudando a encruzilhada e pedindo permissão aos donos e donas das ruas, Exu, Pombagira, Exu-mírim, Malandros e Malandras, e seguindo atravessando o *ethos* da cidade, propondo uma nova coreografia. Só com o tempo, quando estabelece comunicação com um público que se forma para o ouvir, é que começa a revelar aos poucos quem é e o que faz peregrinando pela cidade.

Ao dizer que quando dou vida ao Caracol-Caramujo, proponho uma nova coreografia, esta afirmativa está apoiada na construção teórica que Lepecki traz em seu texto *Coreo-política e Coreo-polícia* onde o autor vai destrinchar estes dois conceitos a partir da leitura da cidade e dos usos possíveis para a mesma. Trarei um pouco da discussão levantada por ele pois acredito ser válido olhar para ela e a

relacionar com o que tenho proposto aqui, em diálogo com minhas criações, com autores e autoras como a Eleonora Fabião e Ailton Krenak e também com as reflexões que serão feitas no terceiro capítulo: O Louco.

O autor inicia sua reflexão fazendo uma aproximação entre arte, política e vida, evidenciando suas fricções e sua continuidade uma na outra. Entendendo a cidade como espaço onde essas relações acontecem e se imbricam. Chamando a atenção para a ideia de que nossos atos são manifestos pelos gestos que produzimos, por nossas ações no mundo, e essas ações são expressadas pelas nossas coreografias, a forma como habitamos, conduzimos e nos movemos. Sendo assim, todo indivíduo produz uma dança, a sua dança de existência e ocupação do/com/no mundo, para ele "a dança operaria também como uma epistemologia ativa da vida política em contexto" (LEPECKI 2012, p.46), pois o contexto pode ser visualizado e refletido a partir da gestualidade empregada pelas pessoas.

É preciso nos atentarmos ao modo como "coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo."(LEPECKI 2012, p.47). Um indivíduo, inserido em uma cultura, em um determinado tempo, nas relações imbricadas em um determinado espaço, com determinadas pessoas, produzirá/expressará uma coreografia que à luz pode ser lida e entendida como reveladora da localidade deste indivíduo no mundo, portanto, essa coreografia é uma coreopolítica. Há, por assim dizer, uma "dialética infinita, uma corresonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças" (Ibid., p.47).

> [...] hipótese de que a dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se encorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social. A dança entendida como teoria social da ação, e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante. (LEPECKI 2012, p.45)

A partir deste entendimento, o autor inicia uma longa reflexão sobre como as coreografias operam no mundo e são praticadas, dançadas, e acionam "uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir." (LEPECKI, 2012, p.46). A partir da constatação dessas coreografias, o

autor se propõe a observá-las dentro do contexto dos grandes centros urbanos - concreto urbano" - e de que forma elas evidenciam um ideário - da maneira como se deve dançar a cidade e toda sua lógica pautada no capitalismo de consumo e produção - e também com coreografias que operam como responsáveis pela manutenção dessa coreografia - o que ele vai chamar de coreopolícia -, mas também de suas rasuras, de coreopolíticas que operam como rotas de fuga (KRENAK, 2021), de coreografias, ações e manifestações na cidade que apontam não para a manutenção e continuidade do sistema de seu *modus operandi,* mas sim seu questionamento e tensionamento para outras possibilidades, outros horizontes e perspectivas.

Neste caminho, ele nos pergunta

> Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa corepolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI 2012, p.49)

Como resposta possível ele aponta um caminho enquanto horizonte: o de criar uma "topocoreopolítica" que opere como outra forma de se inscrever no espaço e de o inscrever em nós, dialeticamente, permitindo assim criar uma outra relação espacial. Aquilo que Fabião vai chamar nossa atenção ao refletir sobre os/as performers e artistas da cena expandida que se inserem na cidade, no cotidiano da polis como complicadores culturais, como educadores da percepção que "ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual."(2011, p.237). Sendo assim, o/a artista ao agir "desprograma organismo e meio" (p.237). O Caracol-Caramujo ao existir, também opera nessa chave por ser uma figura que propõe um outro modo de ser, estar e dançar na cidade e com a cidade, pois é lento, busca o encontro e não a velocidade do deslocamento e troca os objetos que carrega consigo por histórias ao invés de os querer acumular, característica forte do sistema capitalista e das coreografias dos centros urbanos.

Lepecki também evidencia a arte como potencial campo de esgarçamento e fricção das coreografias, inclusive traz alguns exemplos de artistas e suas intervenções nos espaços urbanos, mas também expande para outros encontros na/com a cidade e ocupações de grupos que reestabelecem suas danças e

evidenciam outras coreografias, outras coreopolíticas. E aqui, faço uma provocação: as crianças, com suas formas de agir e ocupar os espaços, transgredindo e rompendo com acordos e *ethos* sociais estabelecidos, também não são por excelência complicadores culturais (FABIÃO, 2011)? Não seriam elas, verdadeiras coreógrafas a "destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil [?]" (LEPECKI, 2012, p.58).

Voltarei para essas provocações em breve, no capítulo seguinte. Aqui, continuo propondo um diálogo com os pontos trazidos por Lepecki e que serão de grande valia para o que tenho desenvolvido nesta pesquisa e o que terá continuidade na carta d'O Louco. Sobre o potencial de esgarçamento e fricção das coreografias, Lepecki afirma que

> Para tal, a coreografia teria que se tornar uma metatopografia. Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventado toda uma nova coreografa social, a topocoreopolítica.
> Só assim pode uma cidade, o palco de vida para a maioria da humanidade neste momento em que o ser humano é, pela primeira vez na sua história e majoritariamente, um ser urbano, só assim pode uma cidade deixar de ser essa amálgama de construções e leis criadas com o objetivo de se controlarem cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos); só assim pode uma cidade se tornar uma coreografia de atualização de potências políticas e de viver contido sempre em todo e qualquer cidadão: deixando a dança dançar, ou seja, deixando a política acontecer na sua verdadeira face, de modo a que “se possa esperar que o inesperado haja (performs) o infinitamente improvável”, como disse Arendt. Mas, no meio do caminho dessa coreopolítica do chão e das potências liberadas, tem... a polícia. (2012, p.49-50)

O autor nos chama a atenção para a presença da figura da polícia dentro da cidade, presença esta indispensável para pensar qualquer "governamentalidade moderna" (2012, p. 51). Um ator social que determina, através de sua coreografia o que é ou não permitido dentro da cidade, quais são os corpos que podem circulam e quais os são os que não podem, em quais espaços que se podem ter acesso e quais os não são, entre tantas outras permissões ou não que são asseguradas ou retiradas através de suas danças, de suas coreografias, de suas coreopolícias.

> [...] a “polícia” e constitui como um sistema de presença e um vetor de força que determinam, orientam e contêm movimentos e danças que se atrevem, mesmo que provisoriamente e por via de seus surpreendentes movimentos inusitados, a mudar os lugares onde elas se dão. Ou seja, uma teoria cinética da polícia nos permite identificar a sua função coreográfica como fundamental na constituição do urbano e da própria ideia de política. (2012, p.53)

A polícia impera uma coreografia, o coreopoliciamento, que implementa e assegura a conformação e atuação dos demais corpos como forma de manutenção do sistema vigente. É o que já está dado na organização da pólis "a polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva." (2012, p. 54). Nesse sentido, a polícia com suas ações, gestos e manifestações tem como intuito a implementação de movimentos insensíveis que "predetermina uma cinética do cidadão em que as relações movimento e lugar, ou política e chão, são permitidas apenas se permanecem relações reificadas, inquestionáveis, imutáveis, e que reproduzem o consenso sobre o seu 'bom senso'." (2012, p.55)

Este cerceamento, operado através da coreografia dos policiais, impera uma lógica de controle sobre os corpos na cidade e suas coreografias, controle este que passa a ser internalizado, incorporado e reproduzidos por nós cidadãos que acabamos por colaborar e atuar também sobre essas censuras sobre os corpos que compartilham espaço conosco. Proponho, aqui, um outro paralelo, uma provocação: se as crianças e suas coreografias rompem e transgridem com a lógica vigente, com o 'bom senso' instaurado, não seríamos nós, os adultos e adultas, a dizerem à elas o que devem ou não fazer, como se comportar, quais espaços, roupas, palavras e brinquedos usar, suas figuras policiativas? Os que imprimem sobre seus corpos o coreopoliciamento? Os responsáveis pela manutenção do sistema vigente e conservação das coreografias já instauradas?

Apenas algumas perguntas para suscitar a discussão que em breve será feita em O Louco, após o mergulho e gestação d'A Papisa e o chamamento para o despertar na travessia d'O Julgamento e que muito tem a ver com a construção cênica a partir da persona do Caracol-Caramujo, pois ele, assim como a criança, rompe com a lógica do 'bom senso' estabelecido, cria fissuras e uma política de chão, pois rasteja e deixa marcas de muco por onde passa, ao friccionar sua pele

com a pele do mundo. Ao se propor a dialogar com os transeuntes, a contar histórias e causos a desconhecidos, a romper o som da cidade com suas músicas que carregam em si memórias e afetos que marcam um tempo, gerações, estilos e gostos próprios, a deixar que pessoas levem consigo objetos que lhes interessem, ou seja, ao caminhar. O Caracol-Caramujo surge como um convite à outro tempo, à outra lógica, à outro deslocamento, à outra visão de mundo, à outra dança, à outra sexualidade, à outra construção de gênero, à outro modo de ser e estar. Surge como "o aparecimento do sujeito político: efeito e causa de um novo entendimento de coreografia" (2012, p. 56).

> Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. (Ibid., p.56)

"Nasci por entre as folhas, num buraco cavado no fim do mundo.", é com esta frase que o Caracol-Caramujo inaugura seu diálogo direto com o público, enquanto toca em seu radinho "Alguém me avisou” canção de Dona Ivone, cantada por Maria Bethânia. É na "tomada de ação nos vazios sempre presentes", citando novamente Lepecki, "É na rachadura e no seu vazio plenamente potente [...] que o sujeito político surge" . É assim que o Caracol-Caramujo se inscreve para mim como uma possibilidade de me reconhecer como sujeito potente, pois político, pois imprimo sobre a cidade a minha coreografia, a minha forma de interpretar, encenar e performar o mundo. De transpor minha subjetividade e minha dança de modo público, explícito, revelando o ser que sou e meus delírios, meus sonhos e devaneios infantes. Com o Caracol-Caramujo inauguro o desejo de comunicar para a cidade aquilo que durante muito tempo ficou guardado e aguardado na porta do quarto trancada, nos armários a esconder roupas ditas femininas, pois todo o seu figurino, sua roupa, foi encontrado nas lojas no setor de "roupas destinadas à mulheres", pois Caracol-Caramujo "Temos tanto os órgãos que fecundam, quanto os que são fecundados. É que nós por sermos mais bichos do que gente, nós não têm essa bobagem de separar o que é 'do macho' e 'o que é da fêmea'. Nós estamos mais ocupados em ser, do que em nomear. Mais ocupados em vivê, do que querer

determinar.". E é dessa forma, que vou, surgindo por entre as fendas e rachaduras, ocupando os vazios, e vendo os delírios, parafraseando Lepecki, dos adultos e adultas e suas instituições cegas e sem fim, sendo sabotadas.

Desta forma, minha intervenção na cidade abre-se como fissura para a possibilidade de inscrição de novos corpos que rompem com sua lógica de consumo, binarista, dicotômica, produtivista e reducionista. Caracol-Caramujo revela-se como um corpo possível, um corpo que se volta para si e se abre para o mundo, para o outro, a partir da afirmação de suas potencialidades e não em uma afirmativa que se encerra na manutenção e pasteurização de um corpo sonhado, um corpo esperado por aqueles que o gestaram, mas sim um corpo que se revela transitório, em constante atualização e transformação, morte-vida-morte. Caracol-Caramujo é resposta-corpo para meus devaneios de criança, para minha vontade de ser muitos diante uma narrativa que me queria apenas um, que me queria acabado e com direcionamento dado, para o boi que queria ser pássaro, para o boi que pariu uma sereia.

Eleonora Fabião ao refletir sobre teatro, performance e vida (não enquanto conceitos separados, mas pelo contrário, totalmente imbricados e relacionais) propõe que é preciso

> [...] desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. Diante de tal quadro sugiro que passamos de um problema ontológico – o que é teatro – para uma interrogação performativa: **o que queremos que "teatro" seja**? Como formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo. (2011, p. 245 - grifos da autora)

Neste sentido, Caracol-Caramujo é essa interrogação performativa sobre minha própria identidade. É o questionamento das classificações, significações e acabamento que me foi narrado quando criança. É a constatação do meu permanente e contínuo fazimento, daquilo que diariamente me torno, do corpo que é em movimento e não estático. Aqui, Eleonora traz um ponto que me tem sido caro que é de que a identidade tem em si materialidade, tem contornos e expressões, mas que são formas e não fôrmas, são formas temporárias e localizadas no tempo-espaço do aqui e agora que respondem à experimentação de mundo daquele

instante, e apenas daquele, pois são provisórias, relacionais, inacabadas, são respostas-corpo. Longo de estarem fechadas em esquemas e classificações, são pelo contrário fragmentos que capturam uma experimentação, uma fricção do sujeito e do mundo, onde estão ambos, sujeito e mundo, se fazendo e refazendo um no outro e que se são expressões daquele exato momento, do presente, depois já é outra coisa, já deslocou, já movimentou.

> O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (2011, p. 245)

Esta intervenção na cidade, propiciou, a meu ver, a ativação desse corpo enquanto potência relacional, não só do ponto de vista individual, onde eu pude através da criação cênica, reivindicar em mim um corpo plural e diverso em suas expressões que me foi difícil experimentar quando criança, mas também enquanto potência relacional por estar inserido dentro de um espaço e criar dramaturgias de afetação com as pessoas que participaram da intervenção, por compor com a arquitetura dos prédios, árvores, ruas e chão, por estar em relação com outros corpos presentes, das formigas, moscas, bancos, nuvem… ou seja, através da suspensão das coreografias cotidianas e corriqueiras da Rua Barão de Itapetininga, Caracol-Caramujo criou um espaço-tempo de suspensão entre céu e terra e possibilitou a criação de novos corpos, de novas possibilidades, de novas danças.

Durante a construção cênica é proposto ao público a todo momento um diálogo, seja pela disponibilidade assumida na própria construção do jogo, seja por perguntas e questionamentos que são feitos e que necessitam da resposta das pessoas para dar continuidade à cena. Estes dispositivos criados propiciaram maior afetação entre minhas propostas e as trazidas pelo público e cria um espaço de escuta que bagunça muitas vezes as fronteiras entre quem é "público" e quem é "artista", se é "cena" ou se é "vida", quem é "criador" e quem é "criatura” - palavras estas colocadas entre aspas pois é de fato esse tensionamento gerado em pontos que são tão confluentes no cenário contemporâneo. Mas fato é que essas

rachaduras, aberturas, criadas na dramaturgia trouxe elementos interessantes para o jogo e que possibilitaram que outras coreografias acontecessem na cidade, como um rapaz que sentou no banco e participou contando sua história, me convidando e convidando as pessoas presentes a ouvir um poema criado por ele e até a escrevermos juntos uma canção.

A partir da escuta da cidade e de seus atravessamentos o Caracol-Caramujo vai costurando a estas pontas, fios de sua narrativa e conduzindo a construção cênica até contar a história do Boi-Pavão de Exu, a qual foi gerida durante A Papisa. Ao contar esta história, vou, juntamente com o Caracol, narrando um entendimento e uma resposta-corpo para as interdições recebidas quando criança e que durante muito tempo foram alojadas em mim e condicionantes de minhas coreografias. O Caracol se abre para o público e afirma

> "Eu entendi. E não foi só com isso aqui não (aponto para a cabeça) foi com isso ligado com isso (aponto para o coração), ligado com isso (aponto para os pés), ligado com isso (passo a mão pelo corpo todo), com isso (aponto para o carrinho), com isso, isso, isso, isso, (aponto para as pessoas), com isso (árvore, prédios… aponto para o mundo e giro) com tudo isso aqui que eu entendi que eu não precisava ter mil pernas para andar rápido, para poder conhecer o mundo, as pessoas e toda a sua beleza. Que eu à minha forma, poderia ir aonde quisesse. Foi assim que aprendi que eu de fato nasci para ir longe, para viajar o mundo, carregando o meu mundo nas costas, podendo fazer morada onde quer que fosse, onde quer que eu quisesse. Mas sempre estando pertinho, coladinho de mim mesmo, porque assim eu podia chegar aonde eu quisesse.
>
> [Neste momento o personagem se dirige ao carrinho, pega o baú e começa a tirar de dentro dele um fio, prendedores e roupas e arma um varal na rua, amarrando o fio nas árvores ou postes e começa a pendurar roupas junto com uma placa que convida as pessoas, os transeuntes e público a trocaram uma peça sua com uma peça do varal. Abrindo uma ação performática onde as pessoas podem se transformar, se modificar através da troca de roupas.]

Dessa forma que a dramaturgia se encerra, sem de fato ter um final. Frase inconclusa com a proposição de uma improvisação cênica (1) para terminar a narrativa e abrir para uma possível performance (2) : ver como se encerra (1) e fazer um varal de roupas (2). Ali com o público, palavras nascem da minha boca e jorram feito água que eclode do chão e escorre tornando-se rio. Finalizo com o público

trazendo uma coreografia de palavras e gestos não ensaiados, mas que nascem a partir do encontro, do presente da ação, os convidando a me ajudarem a montar um brechó, estendendo um varal do carrinho até a árvore e pendurando roupas minhas com uma placa que diz "Brechó do desapego - deixe uma peça que não lhe serve mais por outra que te caiba". E assim, proponho uma ação, uma resposta-corpo para o corpo-cidade que desestabilize e modifique sua roupagem, que se proponha a despir-se sem paredes e sem portas. Proponho uma nova coreografia, uma outra dança. Não mais em segredo, mas em público.

3.4 O que renasce: o que trago da viagem à infância

Depois de realizar uma viagem à infância junto com A Papisa, o ser que se anuncia n'O Julgamento é um ser modificado. Um sujeito que percorre sua história e a materializa a partir de suas criações, expressões e gestualidades. Boi, sereia, performer, Caracol-Caramujo, passam também a ser partes minhas e dos espaços, das pessoas, dos tempos que os presenciaram, guardando-os em suas memórias e sendo eles luzes de possibilidades outras de existência e ocupação da cidade. Aqui, documento a possibilidade de encontrarmos em nossas reminiscências, fontes potentes criativas e de experimentação de si que talvez estejam aguardando para serem reveladas.

Proponho, junto com Lepecki, que possamos com nossas danças, com nossas ações, com nosso corpo esparramado no mundo, rachar o chão duro e árido da cidade, o chão duro e árido que aprendemos a ocupar enquanto "adultos/as" que se esqueceram de brincar, de inventar, de imaginar; rachar o chão da pele de um corpo que se esqueceu que sente; rachar o chão da memória que criou um labirinto para nos dificultar encontrar partes nossas que ficaram esquecidas.

O autor, em busca de uma política das frestas, das brechas, das rachaduras, nos questiona

> Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolícia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopolícia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição. Criar a rachadura no estado das coisas, e nas coisas do Estado. Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de

> uma outra vida, de uma outra pólis, de uma outra política – de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (2012, p.56-57)

Rachar o chão como faz a figura central na carta d'O Julgamento, que emerge do chão, de um túmulo, de um buraco e desperta para uma nova forma de ser, andar, caminhar, dançar, coreografar. Rachar o chão como fazem os vulcões ao emergirem da fricção, da dança presente no encontro das placas tectônicas e revelam na superfície o magma quente, explosivo e brilhante que a Terra carrega em seu interior, em seu núcleo. Rachar o solo, como fazem as nascentes dos rios, onde a água subterrânea atinge a superfície e se revela em fluxo, se revela como existência. Rachar, para que possamos eclodir de dentro o ser a ser manifesto, o indivíduo em seu constante acontecer. Aqui, neste jogo, nesta pesquisa, o sujeito que emerge na carta XX (O Julgamento), não sai da rachadura para a carta posterior de número XXI (O Mundo), mas sim para a carta d'O Louco, como veremos no capítulo a seguir. Pois, aqui, o sujeito que desperta, o sujeito que renasce, é um sujeito viajante, andarilho, errante, infante, artista, é um Louco que acaba de chegar de sua viagem à infância carregando em sua trouxinha aquilo que encontrou, acompanhado de si de um cachorrinho, seu fiel companheiro, o passado que o acompanha.

No caminho até lá, boa viagem!

Coloca esse alecrim atrás da orelha para ficar alegriado
Tomé, 4 anos

Eu que me ensinou, Ayume 5 anos

CAPÍTULO 3: O Louco

Após o mergulho nas memórias e devaneios da infância, vivenciado durante a gestação d'A Papisa, e o convite a despertar com as ações e criações feitas por mim e relatadas n'O Julgamento, a carta que nos aguarda e que se anuncia neste capítulo-oráculo é a carta d'O Louco. Esta carta tem, enquanto imagem, um rapaz central que toma conta de toda a dimensão da carta, tendo inclusive, um pedaço de sua cabeça cortado pela margem superior, remetendo a ideia de ser algo que não se apreende em sua totalidade, que deixa-se escapar, transgride os contornos. Caminha carregando em uma das mãos, apoiada no ombro, uma pequena trouxinha e na outra mão, o apoiando e o sustentando em sua caminhada, um pau que lhe confere movimento e apoio para seguir em frente. Logo atrás dele um cachorro, com suas patas apoiadas em uma das pernas do personagem, parece lhe avisar algo. Tem vestes coloridas e que lembram, junto com o adereço que traz na cabeça, roupas de bufão, de palhaços e bobos da corte característicos da Idade Média em países ocidentais localizados no continente europeu.

A carta d'O Louco não tem numeração, é portanto, muitas vezes relacionada com o coringa dos jogos de baralho que por não ter um valor fixo, um número, muda, seu valor e sua ação, conforme a combinação de cartas a qual vem acompanhado, podendo ajudar o jogador que o tem em mãos ou o atrapalhar, a depender do jogo estabelecido - tem valor e sentido ambíguo e mutável. Dentro do Tarô de Marselha O Louco é lido como "um andarilho, enérgico, ubíquo e imortal. É o mais poderoso de todos os trunfos do Tarô." (NICHOLS, 2007, p. 39). Pois, "como não tem número fixo, está livre para viajar à vontade, perturbando, não raro, a ordem estabelecida com as suas travessuras [...] se diverte confundindo o Estabelecimento" (Ibid. 2007). Ele "representa a energia original sem limites, a liberdade total, a loucura, a desordem, o caos, ou ainda, a pulsão criativa

fundamental [...] A frase-chave d'O Louco poderia ser 'Todos os caminhos são o meu caminho' (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.139).

O rapaz desenhado nesta carta é a representação do viajante, do ser errante que caminha pelo mundo sem um vínculo aparente, sem necessidades ou desejos que o prenda, não tem nacionalidade, é um sujeito que tem o mundo enquanto território a ser habitado, percorrido, vivenciado. Não se estabelecendo em pontos fixos e permanentes, mas sim carregando em sua trouxinha apenas o necessário para sua travessia. Ora deixando coisas para trás, ora recolhendo novos achados que lhe seja mais útil, mais necessário, mas sempre tendo a dimensão de sua pequena trouxa como contorno para o essencial, para aquilo que necessita para continuar sua jornada. Veremos O Louco "como um ser desprendido de qualquer necessidade, de qualquer complexo, de qualquer julgamento, à margem de qualquer proibição, havendo renunciado a qualquer exigência: um iluminado, um deus, um gigante poderoso no fluxo da energia, uma força libertadora incomensurável" (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.140).

Aqui, ao adentrar o universo d'O Louco, lembrei-me da figura do andarilho retratada por Manoel de Barros em sua escrita *No tempo do Andarilho.* Neste poema o andarilho é aquele que "Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias." (2010, p.214). Através das palavras de Manoel, o andarilho é identificado como Bernardo, ou Bernardão, uma figura do Pantanal que "é coisa indefinida. Igual um caramujo irrigado. Anda na terra como quem desabrocha. E não inventa remédios para ficar mais inteiro. [...] Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter" (Ibid. 214). Ser ninguém para Bernardo, é equivalente a ser um ser sem número para O Louco, aquele que renuncia a "grandeza" de uma convenção social - ser algo, ter um número que o defina - para se ver livre de qualquer tentativa de encaixe, para poder fazer de sua errância, de sua jornada, o próprio construtor de seus descaminhos, de seu desabrochar pelas coisas indefinidas.

Carta que encarna o sujeito da travessia, aquele que liga os dois mundo "o mundo contemporâneo de todos os dias, onde quase todos nós vivemos a maior parte do tempo, e a terra não-verbal da imaginação" (NICHOLS, 2007, p. 39). Aquele que faz as pontes que interliga o mundo palpável e material - chamado de concreto - e o mundo etéreo, espiritual, imaterial, invisível, imaginário - chamado de

ficcional. Mas que em suas mãos, em suas ações e falas, essas fronteiras perdem-se e se mostram parte de um todo, de uma percepção não binária e dicotômica, mas sim um complexo rizomático onde realidade e fantasia não são polos opostos, mas sim constituintes do presente. O Louco, assim como a criança e assim como o ser artista, materializa a ponte que liga os diferentes mundos, que quebra e rompe a "realidade" instaurada e inaugura novos paradigmas, novas formas de perceber, criar e inventar o mundo, transformando o que está ao seu redor ao passo que imprime marcas próprias suas ao mundo e, concomitantemente, transformando o que está dentro de si, ao passo que se permite ser impresso com o que está ao seu redor, o que o circunda, em uma troca constante que possibilita o surgimento do outro, da terceira via, da terceira margem do rio. Assim como Exu que habita o cruzo, o encontro, O Louco é ser vadio que opera no fluxo, no cruzamento de forças, por mover-se livremente entre os diferentes mundos.

E ele tem consigo essa possibilidade de se deslocar por entre os diferentes mundos, pois não dicotomiza ou torna binária a realidade, mas antes a devora, a experimenta levando em conta sua forma particular de a perceber e de atuar sobre ela. Está intimamente ligado com seu lado intuitivo, perceptível com o corpo todo, não carecendo apenas dos olhos para direcionar-se pelo caminho, mas deles ligado às orelhas, ao nariz, ao coração, ao intestino, ao sexo, ao anus, a toda a dimensão que o encarna em vida, que incorpora sua ânima, sua alma, assim como o Corpo Sem Órgãos proposto por Guattari e Deleuze

> Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 11 apud FABIÃO, 2013, p.5)

Munido desta sabedoria corporal e da totalidade das coisas a partir da sua forma única e inafiançável de enxergar o mundo, atrelado a tantas outras formas possíveis de o perceber existentes para além dele e que ele tem ciência, por ser um andarilho que colhe do mundo suas múltiplas facetas e significâncias por aqueles que o habitam, O Louco tem a capacidade "de agir antes por introvisão do que por visão, utilizando a sabedoria intuitiva em lugar da lógica convencional" (NICHOLS, 2007, p. 40). Está a todo instante operando na lógica da intuição, da percepção

apurada de sua sensibilidade super desenvolvida, o possibilitando ser guiado em comunhão com seu destino, como um corpo em um barco que corre sem esforço junto à correnteza do rio que deságua no mar. O nosso Louco do Tarô segue seu destino. Segue sua jornada após os mistérios revelados com A Papisa em seu tempo de gestação e de suas andanças e experimentação em seu renascimento n'O Julgamento onde ele foi chamado para despertar, para transformar e dar forma àquilo que havia sido encontrado anteriormente, não fora, mas dentro dele, em suas memórias de criança. Aqui, O Louco, o "nosso Louco interior nos empurra para a vida" (Ibid., p.40).

Ao longo deste capítulo, farei a aproximação da figura d'O Louco com a Criança e com o Artista em uma brincadeira que não visa atribuir sentidos fixos ou determinantes sobre essa tríade, mas antes, pelo contrário - tal qual é característico destes "três seres", desses "três arquétipos" - deseja atravessar mundos e criar pontes entre eles para que observemos filosofica e artisticamente possibilidades de encontros, de comunhão entre estes três pontos, o cruzo em espiral, o ponto de encontro em movimento, a chamada de atenção para a relação estabelecida entre O Louco, A Criança e O Ser Artista, entre arte, infância e educação. "O Coringa se agita - por toda a extensão do palco - aparecendo súbita e inesperadamente ora aqui, ora ali, e depois desaparecendo antes que possamos agarrá-lo. Gosta de estar onde está a ação e, quando não há nenhuma, cria-a" (Ibid.p .40). Assim é a criança. Assim é o/a artista.

Antes de dar continuidade a estas aproximações, quero me deter mais um pouco à imagem da carta e naquilo que este personagem evoca, para depois seguirmos tendo este campo semântico - de signos e significados - melhor estabelecido entre nós e o personagem do Tarô.

O Louco carrega em seus trajes alguns guizos que lhe confere movimento, ritmo e som ao passo que caminha. Tocando assim uma música peculiar e única conforme avança em seu trajeto "ele toca a música das esferas, a harmonia cósmica"(JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.140). Forma, com diferentes elementos imagéticos que o compõem, alguns "símbolos da trindade criadora [...] Podemos aí discernir à vontade a tríade cristã ou as três primeiras *sefirots* da Árvore da Vida da Cabala, ou ainda os três processos fundamentais da existência: criação, conservação e dissolução [...] é portanto, guiado pelo princípio divino ou criador" (Ibid., p.140). Carrega também em sua cintura quatro guizos que corresponde aos

centros do ser humano: intelectual, emocional, sexual e criativo e o corporal. Ou seja, carrega consigo diferentes símbolos que retratam uma maturidade, uma integração que lhe permite ser uno e, portanto, se por em movimento, em ação, em criação de seu próprio caminho.

Atrás de si, tem apoiado na perna, um cachorrinho que o segue

> Se o Louco fosse um cego, seria guiado por seu animal, porém, aqui é ele quem vai à frente, como o Eu visionário que guia o ego, O eu infantil está dominado; não é necessário seduzi-lo para dominar sua agressividade. Ele alcançou um grau de maturidade suficiente para compreender que deve seguir o ser essencial e não impor seu capricho. [...] Doravante o amigo d'O Louco [o cachorro], colabora com ele e o empurra para frente. Metade de seu corpo se encontra fora do quadro da carta: o fato de andar atrás d'O Louco nos permite pensar que ele representa também o passado. Um passado que não freia diante do avanço da energia em direção ao futuro. (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.141)

A presença do cachorro faz alusão à maturidade, a parte do indivíduo que foi desenvolvida e que está mais apta às mudanças próprias do crescimento. Ao dizer que o eu infantil está dominado, o autor não diz respeito à criança que precisa ser dominada e controlada, mas faz alusão ao desenvolvimento interno do sujeito que precisa crescer e alcançar graus de maturidade e desenvolvimento. Aqui evoca a necessidade do indivíduo de se relacionar de forma saudável com seu eu infantil e o ampliar, não se apoiando em processos imaturos e de desresponsabilização, mas pelo contrário, o assumindo e utilizando de sua potência enquanto criação, resiliência e energia para seu avanço psíquico. Em nenhum momento diz sobre o ser infantil, sobre a criança, mas sim sobre o eu infantil que reside em nós, ou seja, não é o ser infantil algo inferior, a ser controlado, mas pelo contrário, é a necessidade de nós adultos podermos vivenciar nossa infância com dignidade, para que partes psicológicas delas se desenvolva para que preservemos o que lhe é próprio, potente e construtivo desta fase da vida - sua parte criativa, atemporal e persistente - e equilibrando e desenvolvendo nossa individuação, estando atentos e conscientes de partes a serem cuidadas maturadas. O crescimento exige que integremos nosso eu infantil e estabeleçamos diálogo e harmonia em nossa psique, pois o passado não freia ou impede avanço, a caminhada, mas pelo contrário constitui o caminho percorrido, sustenta e impulsiona o indivíduo a sua jornada.

Aqui, o cachorro representando este passado, imagéticamente constitui a representação da ideia de que o indivíduo é "empurrado" para frente, segue o fluxo

da vida de seguir a diante, de trazer às suas costas o que lhe aconteceu e o permitiu e fez estar onde está e o levar para os caminhos a serem feitos. Sinto uma profunda relação com esta carta e com o que ela sucita dentro deste percurso relatado aqui, pois ao revisitar minhas memórias de criança e estabelecer diálogo com tantas outras memórias com quem me encontrei junto às crianças com quem trabalhei nas escolas (A Papisa), trago todo este arcabouço, todo este lastro histórico e constituo meu movimento que se faz presente e projeta feixes de luz para o futuro, para ações por serem feitas e completadas em minhas ações. Aqui, integro minha infância através das ações performadas e criadas em minhas experimentações cênicas (O Julgamento) e permito-me expressar desejos e formas que quando era criança reprimi, guardei para mim, ou experimentei em segredo. Aqui, feito O Louco, visto meus trajes sonoros, com meus guizos a fazer barulho e chamar a atenção para que me percebam enquanto ser, enquanto indivíduo criador, pois detém o "poder redentor da simplicidade acrescida da fé. Ele foi tocado pela mão de Deus" (NICHOLS, 2007, p. 53).

O Louco, por assim dizer, ser sem numeração, dialoga de maneira íntegra e potencializa as cartas que o antecede ou o sucede. Aqui, representa a potência da trajetória feita e aponta para a continuidade, pois integra em si passado, presente e futuro através da ação, do movimento. Vivencia o tempo espiralar proposto por Leda, o tempo de Exu, da Criança, do Artista, pois

> No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade [...] Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias. (MARTINS, 2022 p.21)

Ao mesmo tempo que ele "finaliza" o jogo, a pesquisa, ele aponta para sua continuidade, é, como supracitado, "uma andança anterior à progressão". É o ponto de encontro, de cruzo, entre o que foi percorrido e que se encarna no presente, ao mesmo tempo que prospecta passos a serem dados, caminhos a serem continuados, o andarilho, o caminhante. Vivencio O Louco, e seu capítulo, como essa força que me situa e me encarna no presente e que me permitiu refletir e olhar - a partir dos dois capítulos anteriores (A Papisa e O Julgamento) - para alguns pontos que trarei ao longo das próximas páginas acerca da Criança, do Artista, da

Arte e da Educação e que serão continuadas em minhas pesquisas, pois como escreveu a poeta Wislawa Zymborska: “Cada começo é só continuação, e o livro dos eventos está sempre aberto no meio" (2012).

O Louco tem em si a potência de "libertar-nos das restrições superpostas. Romper com obediências morais automáticas para sermos livres. Enfrentar nossos próprios diabos internos para sermos humanos" (NICHOLS, 2007, p. 263). Sendo assim, quando trouxe no capítulo d'A Papisa a relação que quando criança estabeleci com meu próprio corpo, com os devaneios presentes na imagem do diabo e do pecado e de um corpo por ser punido ao invés de ser vivenciado em suas sensações, em seus sentimentos, em sua expressão, aqui, com o arquétipo d'O Louco, vivencio sua libertação, o rompimento com obediências morais que fui internalizando a partir de uma educação colonizadora que me apresentava a "norma" e a necessidade de segui-la para não ser um desvio, um diferente, um abjeto. Aqui, O Louco me faz perceber como esse diabo que me foi apresentado como alegoria - para o medo, para o erro, para o pecado - pelas instituições que fiz/faço parte (igreja e família) foi internalizado e acomodado por mim servindo como força imobilizadora e punitiva em minhas ações mas que agora é percebido como algo a ser "enfrentado" a partir de minhas experimentações e desejos a serem manifestos e integrados ao que sou.

Ao rememorar a infância e fazer o caminho de volta, de retorno as reminiscências, utilizei, enquanto metáfora para uma possível aproximação, a imagem do labirinto, propondo que para integrarmos a nossa infância, a força do eu infantil que carregamos dentro de nós, matriz de nossos devaneios e fonte viva de imaginação e criação, como suscitado por Bachelard (1988), é preciso atar um fio à sua entrada e percorrer o caminho interno em busca do Minotauro - ser híbrido que nos forma, resultado de nossas paixões, pulsões, humanidade, instinto, criação - para o integrar à nós mesmos e permitir que ele se revele ao invés de o recalcar e potencializar sua força destrutiva. Dentro deste processo, O Louco apresenta-se como essa figura que adentrou as sombras e os mistérios d'A Papisa, e em O Julgamento, após visualizar esse ser meio bicho, meio humano, meio menino, meio bicha, com sua capacidade nata da loucura, reconheceu-o em sua força e ao invés de querê-lo dominar, o convidou para vir a superfície o acompanhando no caminho de volta traçado pelo fio, experimentando um boi à luz a uma sereia, um ser ambulante que caminho com sua amiga trocando poesias por objetos, o nasciemnto

de um Caracol Caramujo El contador de histórias. E agora, fora do labirinto, tem em sua companhia o bicho que o acompanha, o cachorro, não mais o amedrontando, mas o impulsionando para seguir adiante depois de todo o caminho traçado.

> Você sabia que a cada instante pode ocorrer uma mutação de consciência, que você pode subitamente mudar a percepção que tem de si mesmo? Às vezes, as pessoas pensam que agir é triunfar sobre o outro. Mas que engano! Se você quer agir no mundo, é preciso fazer explodir essa percepção do eu imposta, incrustada desde a infância, que recusa a mudar. Amplie seus limites, sem fim, sem descanso. Entre em transe. Deixe-se possuir por um espírito mais poderoso, uma energia impessoal. Não se trata de perder a consciência, mas de deixar falar a loucura original, sagrada, que você já tem dentro de si. Pare de ser testemunha de si mesmo, pare de observar, seja ator em estado puro, uma entidade em ação. A sua memória deixará de registrar os fatos, os atos, as palavras já acontecidos. [...] Então você conhecerá um estado de supraconsciência no qual não há nem atos falhos, nem acidentes. Você não tem mais a concepção do espaço, você se torna o próprio espaço. Você não tem mais a concepção do tempo: você é o próprio fenômeno que ocorre [...] Só existe a ação pura no eterno presente. (JODOROWSKY; COSTA, 2016, p.142-3)

Mudar a percepção que tem de si mesmo, incrustada desde a infância, refazer o caminho até lá e perceber que algumas das coisas que se aprendeu, te constituem enquanto história, mas que podem ser modificadas também exatamente por se fazerem história, não uma história determinante e imutável, mas sim plausível de modificação, de sua reescrita (FREIRE, 1996) . Não permitindo determinar-se por alguns aspectos que foram vivenciados e internalizados, mas aceitando suas transformações, suas mudanças, o afloramento da loucura original que carregamos dentro de nós. Nos colocar em ação, manifestar o que somos e o que viemos ser e fazer no mundo, permitir que nossos gestos e movimentos sejam verdadeiros, alinhados e integrados ao que temos nos tornado de forma espiralar (em comunhão, no cruzo do passado, presente e futuro). Mover-se "fora do espaço e do tempo. [...] [Pois,] Assim como os padrões de um caleidoscópio aparecem e desaparecem, assim o Louco entra e sai do nosso mundo." (NICHOLS, 2007, p. 42). Ser transitório, que opera na encarnação, no incorporamento do tempo e do espaço em si, em seu eterno presente, como fazem as crianças e os/as artistas.

Jodorowsky e Costa, acerca d'O Louco, continua

> [...] esteja aberto para a poesia da intuição, para as fulgurantes da telepatia, para as vozes que não são suas, para uma palavra vinda de outra dimensão. Repare como se unem na extensão infinita dos seus sentimentos, com a inesgotável força criadora que lhe confere a energia

> sexual. Viva seu corpo, já não mais como um conceito do passado, mas como a realidade subjetiva vibrante do presente. Você verá que seu corpo deixa de ser comandado pelas concepções racionais e se deixa mover por forças que pertencem a outras dimensões, pela totalidade da realidade. Um animal enjaulado tem movimentos comparáveis à percepção racional. O movimento em liberdade de um animal na floresta é comparável ao transe, o animal enjaulado deve ser alimentado a horários fixos, o racional deve receber, para agir, palavras. O animal selvagem se alimenta sozinho e nunca se engana em relação à comida. O ser em transe não age mais movido por aquilo que ele aprende, mas por aquilo que ele é. (2016, p.143)

Viver o corpo enquanto "realidade subjetiva vibrante do presente" supracitado se relaciona diretamente com o que Eleonora Fabião vai nos chamar a atenção ao pensar sobre o/a artista da cena "a temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em* estado." (2010, p.322). Ela continua "Aqui, o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil – à profundidade contrapõe-se densidade planar, à solidez contrapõe-se vibratilidade, à dicotomia dentro/fora contrapõe-se o entrelaçamento dentro-fora" (Ibid., p.322). Características estas semelhantes às levantadas por Marina Marcondes Machado ao refletir e escrever sobre as crianças: "a vida infantil é repleta de momentos de teatralidade e dramaticidade; situações que envolvem-na de tal modo que seu corpo adere às situações: a experiência é vivida com vigor e intensidade, tal como propõem os *performers* de diversas linguagens artísticas." (2010, p.121-122)

Sendo assim, dou início às aproximações comentadas anteriormente a serem feitas acerca da carta d'O Louco com A Criança e O/A Artista. Buscando entrelaçar essa tríade para pensarmos sobre Educação, Arte e Sujeito - campos que não se dividem, mas que nos ajudam a pensar de maneira ampliada e rizomática sobre essa teia complexa que nos forma, e que nos possibilita operar nessa chave evocada por Jodorowsky e Costa quando utiliza-se da palavra transe para designar a ação do indivíduo que opera não movido por aquilo que ele aprende, que lhe apresentam ou lhe apontam como o correto, como caminho para se seguir, mas, pelo contrário, tem sua força motriz, sua potência de existência naquilo que ele é, naquilo que ele se revela enquanto verdadeiro eu. Assim como a criança que carrega dentro de si a potência de um sujeito que já é e que se revela em seus atos (mesmo que punida e reprimida por visões adultocêntricas que cerceiam suas potencialidades) e também do sujeito artista que cria, a partir do momento que

expressa aquilo que lhe é próprio, pungente e que se apresenta enquanto novidade quando apresentado ao mundo, por ser tão singular, tão único, e que se expressa, muitas vezes, em seu público, naquele que o "assiste", a sensação de "Como não pensei nisso antes?"

4.1 O Louco, A Criança, O/A Artista

Para fazer essa brincadeira de encontro entre essas três figuras, peço licença mais uma vez à Manoel de Barros e tomo emprestado suas palavras presentes no Poema *Criança, Passarinhos e Andarilhos.* Neste poema ele diz que três personagens o ajudaram a compor suas memórias: a criança, os passarinhos e os andarilhos "A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos a presciência da natureza de Deus" (2010). Aqui, faço a brincadeira de imaginar que esses passarinhos podem ser uma metáfora para o ser artista - equivalência que em nenhum momento é feita por Manoel, mas, assim como ele que brinca com as palavras e toma a licença da poética das crianças para imaginar, faço o mesmo exercício e brinco que os/as artistas são para mim o que os passarinhos são para Manoel. Além, claro, da relação que estabeleci anteriormente entre O Louco e o andarilho.

Manoel primeiro toma a palavra para falar sobre a força presente nos andarilhos e na forma com que arquitetam com a ignorância "sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero - o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundaram estradas, mas inventavam caminhos" (2010). Já com os passarinhos - para mim também os/as artistas - Manoel diz ter aprendido com eles a liberdade, pois "dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou pedras - sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível e sonhar." (Ibid.). E a criança, é aquela quem lhe confidencia suas palavras e sua simplicidade de apresentar a complexidade do mundo, para ele a criança sempre fora sua parceira, aquela que "me [lhe] escreve" (Ibid.), que o acompanha em toda a forma de apreender nas palavras sua forma de perceber o mundo.

Manoel tem para ele que os pássaros, os andarilhos e a criança são seus "colaboradores destas memórias inventadas e doadores de suas fontes" (Ibid.). Já

eu, tenho para mim, que a criança, os/as artistas (pássaros) e O Louco (andarilho) são os colaboradores destas memórias inventadas e relatadas aqui e também são os doadores de toda sua potência, magia, errância e liberdade para os processos de criação. Imagino-os como arquétipos, como imagens que concentram em si diferentes atributos e qualidades que contribuem para o meu mover no mundo, para meu fazer artístico e de desenvolvimento enquanto sujeito vivente no/com o mundo.

Aqui, faço uma brincadeira de juntar essas três figuras em pontos que acredito que as tangenciam, onde esses três seres se encontram, se cruzam e se movem em uma espiral ascendente. Para mim, a imagem d'O Louco do Tarô, assim como a criança e o/a artista habitam o lugar daquilo que, visto pelo outro pode ser reconhecido como o desajustado, o que rompe com o fluxo, que opera muitas vezes na contramão e que quebra a normalidade, que coreografa uma dança particular e que gera estranhamento no cotidiano, nas coreografias habituais e esperadas que se realizam. Criam, aquilo que Lepecki (2012) vai chamar de coreopolíticas, maneiras de se movimentar e se dar a ver no mundo que deslocam o olhar, que modificam a experimentação de mundo e de apreensão do que está estabelecido, instaurado. Pois assim como O Louco, o/a artista e a criança, oferecem- nos ideias frescas, formas novas de tecer relações com a dita "realidade", mas para isso, para ter "o benefício da sua vitalidade criativa, precisamos aceitar-lhe o comportamento não convencional" (NICHOLS, 2007, p. 46).

Esse comportamento não convencional se aproxima, ao meu ver, do que Eleonora vai chamar de complicadores culturais ao falar sobre os/as artistas performers "são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (2011, p.237). Assim como O Louco, o/a artista cria comportamentos que fogem à convenção, ao que se esperam e perspectivam sobre a ação de um sujeito, tal qual a criança que ao experimentar o mundo, dá-nos pistas de um modo totalmente singular e único de o vivenciar e o significar. A criança "não exige de si nem do companheiro uma lógica formal; seja em termos de tempo, seja em termos de espaço, a criança modifica, quase o tempo todo, seus roteiros de improviso" (MACHADO, 2010, p.118). Machado, ao falar sobre essa não exigência da criança de uma lógica formal, está refletindo em grande parte sobre as observações feitas

com as crianças com quem trabalhava em suas aulas de teatro, mas que podem ser expandidas para pensar nelas em outros contextos - como mencionado pela autora em seu texto. E que aqui, evoco para colocar em diálogo com o conceito de complicadores culturais em relação aos/as performers e também ao comportamento não convencional d'O Louco do tarô.

Machado continua suas reflexões acerca da infância e das aproximações que faz com a cena da arte contemporânea, principalmente do campo expandido das artes da cena, e que trarei aqui para colaborar com a dialética que tenho proposto com essas três figuras (Artista, Criança, Louco) e que perpassam toda a pesquisa realizada.

> [a criança] aproxima, recorrentemente, suas narrativas teatrais da sua vida cotidiana – este, outro marco da cena contemporânea: a aproximação entre a arte teatral e a vida, entre criação cênica e Antropologia. A capacidade para a transformação, para a incorporação da cultura compartilhada, o dom para ler a vida cotidiana de modo imaginativo, tudo isso aproxima fortemente o modo de ser da criança pequena das maneiras de encenação contemporâneas. (MACHADO, 2010, p.118)

Ao longo deste texto, Machado, vai desenvolver a ideia da *criança performer*, aproximando arte e vida, criança e artista, aproximações estas que entrei em contato ao longo da minha formação em pedagogia e que desde então tem substanciado minhas práticas e reflexões acerca da infância, do teatro e da performance e que tenho trazido aqui atrelado ao arquétipo d'O Louco da carta de Tarô. Para a autora, a vida infantil é um momento repleto de teatralidade, imaginação e transposição de brincadeiras que envolvem as crianças de maneira tão verdadeira e potente que nos dá a ver através de suas gestualidades e da maneira como implicam seus corpos nessas situações. Nesta chave, a autora nos indaga "Seria a criança passível de imitar a arte performática, ou é o artista que busca o modo de ser e estar da criança e brinca, joga com o corpo, age por motivação intrínseca?" *(* 2010, p.121-122*).* E entrelaça que a noção de performance e de performer pode ser muito rica para compreendermos "a criança e o tempo da infância entre os zero e os seis anos: período marcado pela oralidade, pelo corpo vivido, pela experiência intensa de busca das novidades do mundo." (Ibid., p. 122).

Assim, em diálogo com a autora, desenvolvo aqui a aproximação da criança com o/a artista contemporâneo/a - principalmente do/as artistas da cena, mas que podemos expandir essas reflexões para outras áreas, já que hoje compreendemos de maneira mais híbrida e fluída as diferentes experimentações e linguagens que

estão em um *continuum* processo dialético. Neste sentido, a autora ao refletir sobre a arte contemporânea e sobre teatro pós-dramático, vai apontar que há uma porosidade entre fronteiras que antes se apresentava de forma mais rígida entre teatro, dança, poesia, literatura, e outras áreas da arte. Hoje já não há esse forte apelo e necessidade de distinções entre as linguagens e nem dramaturgias, encenações e criações fechadas com uma narratividade e ideia de começo, meio e fim. As criações se apresentam mais fragmentadas, abertas e livres para diferentes interpretações e aproximações daqueles que presenciam, dos/as espectadores/as "presenciamos rupturas, repetições, *nonsense*; não há lógica formal, diversas lógicas convivem, e isso implica em um tipo de recepção, por parte de quem assiste: o espectador encontra-se mais livre para interpretar, a seu modo, tudo que vive durante um ato performático." (MACHADO, 2010, p.118). Nos oferece, assim, uma "transgressão dos gêneros, abrindo portas e janelas para outros modos de fazer teatro e de usufruir teatro – são as linguagens híbridas." (Ibid., p.118).

Neste entrelace, aproximo as reflexões de Eleonora Fabião acerca dos/as performers que, "em sua aguda materialidade, des-narrativização, anti-ficcionalidade e instantaneidade, ou seja, por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo, torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção." (FABIÃO, 2011, p. 243). O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo presente nas ações dos/as performers rompem com a noção de um entendimento único e narrativo sobre aquilo que geram em sua corporalidade, em seus gestos, tais quais as crianças, que em suas danças, em seus movimentos, criam fissuras e desaceleram, muitas vezes, qualquer tentativa de captação e entendimento do que fazem: para conhecer os objetos, levam-os à boca, deitam e se deslocam com o corpo todo se arrastando no chão, falam em diferentes tons nos mais diversos espaços, caminham com quatro ou mais apoios, entre tantos outros exemplos de suas coreografias que poderíamos elencar aqui e que rapidamente se relacionam com essa não capacidade de significação e compreensão de algo "previamente concebido, pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação. Em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaboradas."(Ibid., p. 243).

Diferentemente do/a artista que cria muitas vezes uma estrutura, ou no caso proposto por Eleonora, um programa performativo (2013), a ser executado, a ser experimentado enquanto ação, enquanto práxis, a criança vivencia e agencia seus conhecimentos e movimentos em uma outra chave, não a de relação com um público, espectadores/as, mas, sim, de relação com seus pares, com os/a adultos/as e com o mundo que a rodeia, e, tal qual os/as performers, elas, em seus atos e gestos, também promovem "experiências através da qual conteúdos serão elaborados", como supracitado. E bagunçam, tal como os/as performers, os sentidos prontos e acabados das coisas, transgridem circunscrevem outras gramáticas, outras proposições de compreensão de mundo.

Concomitante com essas aproximações entre criança e performers, entre infância e artistas da cena contemporânea, tanto Eleonora Fabião (2010), quanto Marina Marcondes (2010) usam do conceito de fluxo para qualificar um estado de profundo envolvimento do sujeito com a situação em que vivencia. Fabião, refletindo sobre a presença do/a ator/atriz e do/a performer, acentua

> O fluxo abre uma dimensão temporal: o *presente do presente*. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente. (2010, p.322)

Machado, refletindo sobre a presença dos/as performers, artistas e das crianças, toma emprestado as reflexões de Turner e acentua

> Turner conceitua uma “solidariedade orgânica”, algo associado àquilo que ele nomeia “ofertas lúdicas” e que se mostra plural, fragmentado, de caráter experimental; esta maneira organizacional requer o “fluxo”: quando agimos com total envolvimento, surge este estado, momento onde “[...] há uma pequena distinção entre o eu e o meio; entre estímulo e resposta; ou entre passado, presente e futuro” (Turner, 1974, p. 51 apud MACHADO, 2010, p.113)

Nesta chave do fluxo, enquanto presentificação do sujeito, tanto artista, quanto criança, encarnam o presente em seus corpos, permitem que no corpo o tempo bailarine e no tempo o corpo bailarine (MARTINS, 2022), em um fluxo constante onde corpo-tempo-espaço se configuram como manifestação e expressão do presente, em uma chave espiralar como pontuado por Leda Maria Martins, pois criam poesias, dão a ver uma coreografia em fluxo que rompe com qualquer

tentativa de apreensão que se inserem na poiesis "o discurso poético pressupõe recorriencias, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade [...] Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais (MARTINS, 2022, p.30).

Esse estado de fluxo, de "presente do presente", de "total envolvimento", se assemelha com o estado de transe proposto por Jodorowsky e Costa (2016) ao descrever a força d'O Louco do tarô, um transe que se move por aquilo que ele é, onde forma e conteúdo se imbricam, corpo e movimento se articulam, dentro e fora se entrelaçam ação e reação se retroalimentam, feminino e masculino geram um terceiro, o cruzo, onde tantos outros polos que se apresentam como opostos ou dissonantes se integram e se dão a ver em sua manifestação encarnada, no e pelo corpo que se expressa e se revela no presente. Assim, a criança quando brinca, se inscreve no presente, o/a artista quando cria se liberta na presença - tal qual os pássaros - e O Louco quando caminho, se inventa, se surpreende e realiza sua própria caminhada no aqui e no agora - tal qual os andarilhos. Essas são as minhas fontes e colaboradores destas memórias, desta pesquisa, parafraseando Manoel de Barros.

Tanto a Criança, quanto O Louco do tarô e o/a Artista são peregrinos, errantes que, em suas coreografias, em suas coreopolíticas (LEPECKI, 2012) expressadas através e pelo corpo, friccionam o mundo e desestabilizam os saberes instituídos - o que estava posto até então e dado como verdadeiro - e inauguram novos horizontes, novas perspectivas que ampliam e dão luz à novas formas possíveis de vida, signos e significados.

Vale lembrar que aqui, assim como a ideia de artista não está implicada em um conhecimento globalizante e de uma generalização que busca dar conta de significar este campo tão vasto e perspectivado de sentido, a ideia de criança proposta aqui, também, está longe de querer circunscrever e fechar um sentido para o que seria a criança, pois ela é múltipla, tal qual o/a artista, sujeito histórico e social. Portanto, não podemos cair no erro de querer falar de criança ou de infância no singular, mas sim no plural, em suas diversidades, localidades e subjetividades. Porém aqui, reflito sobre este período da vida em que todos os viventes passam em sua trajetória na Terra, este momento que compreende nosso início em nossa jornada em vida, a partir da criança que tenho mais proximidade e propriedade para

refletir, tencionar, dialogar, problematizar e criar: a criança que fui e que se mantém viva aqui, como relatado durante o capítulo d'A Papisa; na tentativa aproximá-la de tantas outras crianças e infâncias com quem convivo para que possamos pensar juntos sobre esse período da vida, sobre política, sobre ser adulto/a, sobre, arte, sobre educação, sociedade e tantos outros pontos que compreendem nossa existência. O mesmo recai sobre o/a artista: reflito a partir das minhas experimentações e criações, como relatado durante o capítulo d'O Julgamento, na tentativa de que estas reflexões possam dialogar com tantas outras práticas que compreendem o universo da arte e do fazer artístico.

E aqui, no capítulo d'O Louco, junto-o à esses dois movimentos, a essas duas forças, a essas duas figuras, da criança e do/a artista, para formar a tríade e refletir sobre a relação que se estabelece com esses sujeitos que rompem e questionam em suas gestualidades, em seus corpos, as hierarquias e o *status quo* vigente e como nós precisamos estar abertos/as para aprender a escutá-los e perceber o que eles têm a nos dizer e quais caminhos e horizontes a nos apontar para a transformação, a mudança e a construção de outras pontes que unam outros universos, outras formas imaginativas de mundos. E esta abertura e escuta, como veremos nas "amarrações finais", não está apenas na criança com quem cruzamos no parquinho da praça, ou o/a artista que assistimos na rua ou no palco, ou com O Louco presente nas diversas representações de cartas, filmes, desenhos ou livros, mas pelo contrário, também está nas reminiscências de nossas vidas, em nossas lembranças, memórias e devaneios de infância, em nossos atos criativos e de materialização de ideias, de encarnação da nossa liberdade enquanto artistas em potencial e também na peregrinação interna criando nossos próprios caminhos, nossas próprias buscas e pesquisas tendo o coração como guia, tal qual O Louco, a Criança e o/a Artista. Escutar e encontrar dentro o que existe para ser manifesto.

A partir dessa aproximação levanto três campos, que aqui apresentarei de forma separada e resumida, do que me parecem ser territórios férteis e potentes para pensarmos sobre essas três figuras e que intenciono me debruçar com mais propriedade e estudo nas próximas pesquisas, nos desdobramentos do que foi iniciado aqui. São elas: Corporeidade: encarnação do Tempo-Espaço, Implicação: ação-movimento-coreografia e Encantaria: projeção de possíveis. Apresentarei a seguir o que tenho refletido sobre cada um desses três campos, propondo alguns diálogos com outras pensadoras e pensadores (adultas/os e crianças), e ao final, no

que estou chamando de *Amarrações possíveis: ao adulto cabe lembrar-se,* refletirei como esses campos estão em disputa por aqueles que têm dificuldade em enxergar potência nas ações das crianças e dos/as artistas (junto a ideia suscitada pelo Louco do Tarô), seja por uma visão adultocentrada, ou por uma sociedade voltada ao consumo, mercantilização e lucro sobre a vida que preza e coreografa pela manutenção e conservação do que está posto, não tolerando o diferente ou aquele que foge a norma, que desvia e rompe.

4.2 Corporeidade: encarnação do Tempo-Espaço

Corporalidade: encarnação do Tempo-Espaço, é para mim a síntese do que tenho aprendido acerca do Corpo, do Tempo e do Espaço. Diferentemente do que relatei durante o capítulo d'A Papisa, onde o corpo era tido como a carne do pecado, do que era errado, sujo e proibido, tenho aprendido com as crianças, com o teatro, a dança e a espiritualidade que o corpo é território sagrado, território de axé (força vital), onde se manifesta o cosmos, o que é divino, pois é também natureza. Nesta perspcetiva, tenho cartografado uma nova topografia para os limites da minha pele, órgãos, estrutura óssea, neurônios e tudo que me compreende, entendo-o enquanto único meio possível de experimentação e materialização da vida. Pois é ele que me encarna no tempo-espaço do aqui-agora e é a partir dele que vivencio o mundo ao meu redor, dentro e fora de mim.

O corpo, seja o meu corpo, ou o corpo do mundo - materializado em objetos, em outras pessoas, em vegetações ou em outros animais - é território de atravessamentos, campo da experiência que afeta e se permite afetar pelo outro. É "tecido conectivo", a forma que tenho para alcançar e vivenciar o mundo, como o mencionado por Merleau-Ponty e que entrei em contato a partir das reflexões e diálogos propostos por Eleonora Fabião que ao refletir sobre o/a artista, reflete também sobre sua corporalidade e seu modo de ser e estar no tempo-espaço do aqui e agora

> Daqui, vejo o palco como **o mundo percebido e criado por Merleau-Ponty, esse espaço do estar em permanente vir-a-ser por ser-no-mundo**, esse mundo de afinidades com a “carne.” No palco, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, **o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões.** O filósofo pergunta: “Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo já que o mundo é

> carne?" E entrelaça: "Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, **a espessura do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne."** Reciprocidade, essa é a energética fenomenológica. "A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. [...] A carne é um elemento do Ser." Conectividade, essa é a potência da "carne." **O corpo** não **é** receptáculo ou recipiente, anuncia Merleau-Ponty, mas **"tecido conectivo;" o mundo** não **é** receptáculo ou recipiente, mas **tecido conectivo**. O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo. (1992,p. 138-139 apud FABIÃO, 2010, p.323)

Tal qual Eleonora, Marina Marcondes, outra pesquisadora-artista que trago aqui para o diálogo, também tem como fonte de estudo Merleau-Ponty e suas reflexões e construtos fenomenológicos. Para a autora, na "chave fenomenológica, eu estou no mundo tanto quanto o mundo está em mim." (2007, p.53). Assim é também a criança que vivencia esta chave em potência, ao experimentar o mundo a partir de si e friccionar essas possíveis barreiras entre mundo-eu, mundo-outro, ao experimentá-lo na boca, ao tecer relações profundas com as materialidades visíveis e contornos palpáveis, táteis e também com as possibilidades invisíveis, aquilo que está em um campo da virtualidade, de projeções possíveis de serem criadas e estabelecidas a partir do que é concreto - o que veremos melhor no campo do Encantaria: projeção de possíveis.

Assim, criança e artista realizam, através e a partir de sua materialidade, de seu corpo, a ponte entre tempo e espaço e configura-se em cruzo, em um sujeito em intermitente e constante acontecer, em intermitente e constante existir. Tempo e espaço passam a ser uma experiência do corpo enquanto acontecimento, enquanto existência, onde não há separações e dicotomias, mas sim a integração e vivência da experiência e da vida de forma integrada e íntegra. Esta mesma característica de encarnação, de corporificação, de corporalidade, também pode ser observada no arquétipo d'O Louco do Tarô, pois suas roupas coloridas são símbolo da união de muitas espécies de opostos, "suas cores variegadas e o seu desenho fortuito parecem indicar um espírito discordante: no entanto, dentro daquele caos aparente, discerne-se um modelo [...] se apresenta como ponte entre o mundo caótico do inconsciente e o mundo ordenado do a consciência" (NICHOLS, 2007, p. 44).

Nesta compreensão ampliada e complexa acerca do Corpo, do Tempo e do Espaço, outra pesquisadora-artista que tem me ajudado a recartografar minha

própria experiência corporal e minhas ações, gestos e danças é Leda Maria Martins que no livro Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela (2022) reflete, escreve, afrografa, acerca das manifestações culturais presentes no Brasil e em países do continente Africano em decorrência da diáspora e que marcam, através dos gestos e manifestações culturais nas performances e rituais, o corpo dos grupos culturais e que escrevem e reescrevem nossa história, encarnam em suas ritualísticas saberes, conhecimentos e filosofias que se dão no e pelo corpo. Corpo este onde o tempo bailarina, onde o espaço se concretiza e manifesta entre o visível e invisível, entre o que contém dentro e o que contêm fora, entre partes que são o todo, entre o todo que são a parte: "a linguagem construída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais." (p.22) - acrescento que também espaciais, como ela mesmo trará ao longo da obra, onde tempo-espaço se manifestam em uma espiral em movimento, em ação que se dá através do corpo, no corpo, pelo corpo.

Ou seja, a noção de corpo para O Louco do tarô, para a criança e para o/a artista é a noção de corpo expandida, que não cinde ou se reparte em partes, que não aceita nomenclaturas ou significações alheias a si, mas se constitui em seu permanente vira-a-ser-por-ser-no-mundo-com-o-mundo. É a noção de corpo que escapa à espaços predeterminados por forças alheias a ele próprio, é a noção de corpo que se expande e acontece e existe no tempo-espaço. É, por assim dizer, a corporalidade, que não é apenas biológico, físico, emocional, espiritual, anímico, mental, cultural, social, histórico, econômico, localizado, é concomitante tudo isso junto e operando de maneira contínua e integrada em um constante refazimento de si e de suas identificações

> Corporalidade, portanto, não é sinônimo de corpo biológico, mas o contêm e está contido nele; corporalidade não é pura e simplesmente minha relação corporal com o mundo, mas a contém e está contida nela; e finalmente, a corporalidade não é o “para mim”, mas o contém e está contido nele, e portanto é também desvelado nas noções psicológicas clássicas de propriocepção, auto-consciência, auto-imagem e esquema corporal. (MACHADO, 2007, p.50)

O olhar fenomenológico ao "deitar os olhos" sobre o corpo e o pensar de maneira expandida, enquanto corporalidade, rompe com ideias clássicas e filosóficas que dividiram, de maneira cartesiana a ideia entre corpo e alma,

sentimento e pensamento, matéria e espírito, dentro e fora, assim como tantas outras culturas, conhecimentos e filosofias em suas cosmovisões que apresentam uma integração entre sujeito e meio, não o apartando da natureza, mas o reconhecendo como parte, não construindo fronteiras binárias, mas as percebendo como parte do todo. Leda em seu livro já citado, desenvolve a ideia de copo-tela para dizer sobre essa compreensão de integração e complexidade presente nas culturas de matriz africana surgidas e manifestadas no encontro com território brasileiro. Para a autora o corpo é território de anunciação e enunciação, e essa interdependências "de suas partes", essa necessidade de o enxergarmos como um todo complexo, um cosmo, convidando-nos à expansão não apenas do olhar, "mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes" (2022, p.78).

Para a autora

> [...] o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagens, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cormatismos, que grafam esse corpo/*corpus,* estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória [...] Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e dispositivos, esse corpo, física, expressiva e perceptivelmente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (2022, p.79)

Corpo imagem que dá a ver e é significado, ao mesmo tempo que vê, enxerga, tateia, experimenta, saboreia, cheira, goza, entristece, sente fome, frio, deseja, sonha, acorda, dorme, realiza secreções, este corpo todo, este corpo tudo, este corpo em suas infindáveis experimentações e existências que não se deixa fechar em significado, mas a todo momento o rompe, o atravessa e é por ele atravessado. Esse corpo de Exu, do cruzo, esse corpo d'O Louco, em constante acontecer, esse corpo do/a Artista em refazimento permitente, esse corpo da criança em constante transformação, em morte e vida.

"O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva" (FABIÃO, 2010, p.322). "O corpo é veículo do ser-no-mundo, é veículo de nossa existência." (MACHADO, 2007, p.52). "O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do moviemento" (MARTINS, 2022, p. 88). "A experiência da coproralidade porpicia às crianças vivências únicas, próprias: *o sol, a lua e as estrelas também fazem parte de mim!* (MACHADO, 2007, p.53). "O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real." (FABIÃO, 2010 p. 321).

O corpo já não é mais entendido como fonte e carne do pecado, mas sim como materialização da existência, como campo de disputa, de ruptura e descontinuidade, de continuidade e manutenção, corpo se torna corporalidade, corpo se torna corpo-tela, corpo se torna cênico, sensorial, aberto. Assim, o corpo que não pode experimentar as saias quando crianças, agora adulto dá vida a um boi que pari uma sereia, o corpo que se sentia intimidade com a voz por parecer fina demais e, portanto, "feminina", "inferior", agora se experimenta com um microfone na rua contando e ouvindo histórias. O corpo que a criança experimenta se transforma em minha frente em gata, cachorro, jacaré, herói, pássaro e me convida, como professor, para também ultrapassar aquilo que dizem ser um limite para o corpo. Assim, artista e criança se inscrevem no tempo do agora, no espaço do aqui, e encarnam em seus corpos, em sua carne, possibilidades várias de inscrição e gravura, de histórias e possibilidades. Um corpo que brinca com os limites do tempo e do espaço ao dizer que "eu vou ontem na casa da minha avó", ou "eu fui amanhã na casa da Joana", ou um corpo que em cena ocupa diferentes temporalidades, rememorando memórias de um país longínquo no tempo e no espaço, mas que no entanto se faz presente no palco e depois prossegue para um tempo e espaço projetados de um futuro por vir. Criança, Louco e Artista se inscrevem no tempo e no espaço e os encarnam, vivenciam "um corpo síntese poética do movimento, um corpo hieróglifo" (MARTINS, 2022, p.79).

4.3 Implicação: ação-movimento-coreografia

Concomitante a noção de corporalidade - enquanto encarnação de tempo-espaço -, tem, dentro desta teia polimorfa, e também fora dela, a sua implicação, a ação, o movimento, a dança, a coreografia que orquestra o sujeito no mundo, o mundo no sujeito. Pois não alheios de corpo, também não estamos alheios de sua gestualidade no mundo, de sua expressividade e materialidade que opera na chave da ação, pois, como escreve Leda "dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas" (2022, p. 80) entendamos aqui a palavra dança de modo expandido como faz também Lepecki (2012) a utilizar da palavra dança para compreender o caminho percorrido por um corpo, o desenho traçado no espaço que marca um tempo e um espaço efêmero mas que contém em si, em sua execução a totalidade do gesto, do sujeito, do corpo que o produz. Neste sentido, refletindo acerca das performances rituais, Leda continua "a performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia." (2020, p. 81). Neste sentido, ampliando sua reflexão acercas dos rituais, podemos pensar que a performance, o movimento, o gesto, a dança são atos de inscrição, são implicações de um corpo que produz signo e significado, ao passo que também é significante. Corpo é hieróglifo.

A existência do corpo, neste sentido, é ao mesmo tempo sua materialidade, sua localidade no tempo e no espaço, sua cultura e sua história grafados através de suas ações, de seus movimentos no e com o mundo. É a experimentação deste corpo. Sua vivência e latência criadora e de manifestação de si. O corpo é campo de afetamentos. Atravessa e é a todo o momento atravessado pelo que lhe circunda.

> Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa. O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas. Corpo é movimento e mobilidade. (FABIÃO, 2011, p.238)

A corporalidade está sempre implicada em um movimento, em uma ação, em um desenhar dentro do cruzo tempo-espaço, pois "assim se grafa o tempo, compósito dos voleios do corpo e das poéticas de seus gestos. O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente [...]

encontram sua melhor tradução em sua função poética [...] o gesto, como uma *poiesis* do movimento (MARTINS, 2022, p. 85-86). E continua a autora "o gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento"(p.86). Esta imagem do corpo que em ação, em movimento, gesta uma marca, esculpe no espaço ritmado pelo tempo, é uma imagem muito rica, em sua complexidade, para pensarmos na ações dos corpos em sua existência, em seu acontecimento. Pois é a partir de sua implicação, do engajamento do corpo em uma atitude, que mobilizamos, criamos e nos inscrevemos no mundo, ao passo que ele se inscreve em nós.

Para O Louco do Tarô, a criança, o/a artista, está no gesto, está em sua ação, a coreografia que grafam no tempo e no espaço cartografando suas experimentações de mundo e com o mundo. Pois, inacabado o gesto, estamos, no presente, a todo momento gesticulando uma historicidade, o que já nos ocorreu a passo que gestivulamos um porvir do movimento. O corpo está

> incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado. Se no entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não“é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO, 2011, p.238).

A potência-corpo se inscreve no âmbito da experiência, daquilo que acontece em ato, em vida, em ação do corpo e que abandona qualquer tentativa de controle ou de contorno, pois está em um consta vir a ser, por estar sendo em potência, em relação e nunca em um lugar acabado, definido ou pré-estabelecido. Neste sentido a potência-corpo revela um corpo em concomitante potencialidade de experiência. Aqui, tanto O Louco, quanto a criança, quanto o/a artista estão sempre em um fluxo de experimentação e de aberturas de possibilidades para sua inscrição no mundo, pois como nos lembra Fabião, uma experiência "determina um antes e depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. (p.237).

O arquétipo d'O Louco na carta do Tarô está em movimento, caminha peregrino, experimentando diferentes territórios e localidades, como já mencionado

anteriormente. Ele não é o começo e nem o fim apenas, mas sim os dois ao mesmo tempo "pois, sendo uma criatura em perpétuo movimento, dança através das cartas todos os dias, ligando o fim ao princípio interminavelmente" (NICHOLS, 2007, p. 43). Tal qual o/a artista que, "se investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2011, p.237-238). E a criança que ao experimentar o mundo se vê imbuída totalmente de mundo, uma “aderência às situações” que a impede de representar o mundo: ela não o representa, ela o vive. (MACHADO, 2010, p. 128).

Quando brincam, as crianças se enlaçam, territorializam o espaço e constroem o sentimento de pertencimento. Quando dançam, pintam, esculpem, cantam, atuam, performar - brincam? - os/as artistas se enlaçam, territorializam o espaço e constroem o sentimento de pertencimento para si e para o outro que é atravessado por aquilo que criam, que dão a ver, que comunicam. Neste sentido, realizo uma nova aproximação entre criança e artista para pensar que seus gestos, a movimentação e ação de suas corporalidades, inscrevem no tempo-espaço, cartografia, gravam na história suas formas de ser, estar, acontecer e existir. Portanto, quando Lepecki (2012) diz sobre as coreografias que geramos enquanto sujeitos viventes e em experiência, está inserindo todos os indivíduos na noção de dança gerada por suas existências, sua carne, seu corpo. Assim, tanto a criança, quando o/a artista, quando O Louco, com suas formas de se mover que desestabilizam, rompem e quebram com o esperado, estão inserindo, em suas ações aquilo que o autor vai chamar de coeropolítica (2012), enquanto "imobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história, e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agir, pois o que importa é implementar um movimento" (p.55).

A criança quando brinca, quando se entrelaça com o mundo e faz surgir uma luz, uma nova forma de significar e de prospectar um horizonte, não estaria ela iniciando o improvável? Implementando o movimento de ação sobre os corpos sobre o qual ela opera? Não seria também o/a artista, ao movimentar seu corpo e se expressar um agente que implode e inicia o improvável, o que não estava dado? Colocando assim em movimento de ação possibilidades outras de existências? E O

Louco, ao caminhar sem um destino, sem uma rota ou um mapa, não estaria ele se entregando aos desvelar de terras desconhecidas, improváveis de serem constatadas antes da própria jornada? Tendo sua força motriz exatamente no movimento de ação que impele seu corpo ao não conhecido, ao que não se tecem certezas e compreensões pré-estabelecidas? E ao colocar o corpo em movimento, ao agir sobre a matéria, orquestrando o que é visível e o que é invisível, o que material e espiritual, o que é criação e o que é manutenção, o que se gera? O que se mobiliza? Gera, o que vou chamar aqui de Encantaria: projeção de possíveis.

4.4 Encantaria: projeção de possíveis.

Aqui, para dar contorno ao que estou evocando enquanto encantaria, presente ao meu ver nas ação da criança, do/a artista e d'O Louco, lanço mão e convido para o diálogo Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino que ao longo de suas produções e reflexões, individuais e conjuntas, vão contextualizar o encantamento enquanto política de vida inserida em contextos culturais e históricos do Brasil, terra de atravessamentos de diferentes etnias, raças e construções. Início, portanto, evocando uma história a qual ouvi pela primeira vez de forma oral, de um professor a refletir sobre a infância, e que depois também encontrei registrado em um dos livros escritos em conjunto pelos autores supracitados, *Flecha no tempo (2019),* e que lançarei mão aqui costurando com as memórias da história ouvida, partilhada pelo sopro do professor que me contava.

Há muito tempo atrás, conta-se através dos poemas de Ifá - "conjunto de histórias míticas que fundamenta a percepção iorubana" (2019, p. 45) - que existiam dois irmãos, os Ibejis, filhos de Oxum (já ouvi em algumas versões que eram filhos de Yemanjá, mudanças características de histórias partilhadas de modo oral, onde "quem conta um conto, aumenta um ponto") que viviam a brincar e fazer travessuras no rio que cortava a floresta e dava para um vilarejo. Certa vez, Iku, a Morte, resolveu levar e matar as pessoas desse vilarejo antes do tempo devido de vida de cada uma. Espalhou, assim, por toda a floresta e nos arredores do povoado, armadilhas que a cada dia matavam mais e mais pessoas. O que gerou grande medo e revolta entre o povoado e mobilizou uma força interna da comunidade na tentativa de interromper e parar os caprichos de Iku que estava matando pessoas antes do tempo de suas mortes. Fato é que ninguém conseguia deter ou contornar a

situação, cada dia mais pessoas morriam, até que foram consultar Orunmilá que, "dotado de sabedoria infinita, é aquele que nos aponta as formas de potencializar os caminhos"(p.18), consultou o oráculo de Ifá sobre como poderiam deter Iku e qual não foi a supresa dos adultos e adultas presentes ao ouvir que apenas os Ibejis, as crianças e irmãs gêmeas, poderiam deter Iku.

A princípio duvidaram do que Orunmilá havia dito, pois como poderiam duas crianças levadas, travessas e que não paravam de brincar deter a morte? Mas como ele nunca errava e Ifá sempre apontava para os caminhos de sabedoria, resolveram ir até os Ibejis pedir ajuda. As crianças por sua vez aceitaram ajudar, desde que "dessem sempre presentes, doces sortidos e caruru. E ninguém maus poderia mandá-las para de brincar" (p. 46). E assim fizeram, firmaram o contrato e foram floresta adentro, ao encontro de Iku, carregando em suas mãos um tambor enfeitiçado e acompanhados de seu irmão mais novo, Idowu. Quando se aproximaram de Iku, um dos irmãos gêmeos ficou escondido atrás da árvore com seu irmão mais novo, enquanto o outro, seguiu adiante tocando o tambor e dançando até ser notado por Iku que ao ver o menino e ouvir sua música, se encantou, e começou a dançar, bater palma e se alegrar com o que via à sua frente - sem sequer imaginar que o tambor era enfeitiçado. Iku dançou tanto e ininterruptamente, que nem percebera que vez ou outra, quando um dos irmãos se cansava de tocar, trocava com seu outro irmão gêmeo, ficando nesse revezamento por dias, até esgotar as forças e energia de Iku que não conseguia parar de dançar e nem reparara que eram duas ao invés de uma, as crianças.

Cansado de bailar de forma interrupta, Iku implorou para a criança que parasse de tocar aquele tambor, no que ouviu como resposta que só assim faria se ele prometesse nunca mais levar ninguém antes da hora. Iku, sem saída, topou na hora, firmou o contrato com a criança e prometeu que só levaria as pessoas quando chegasse a hora de partirem. E assim foi feito, Iku retirou as armadilhas espalhadas e os Ibejis voltaram para a aldeia "salvaram o povoado, receberam doces, brinquedos e carurus e passaram a ser reconhecidos como orixás. E deixaram ainda uma lição: tambores encantados e crianças brincando são capazes de salvar a humanidade" (p. 46-47).

Este conto tem para mim a força presente no encantamento gerado pelas crianças e pelos sujeitos que criam, artistas, de, através de suas ações, seu gestos, falas e coreografias, partilharem sua forma subjetiva de perceber e compreender o

mundo e transpor uma outra narrativa que nos salvaguarda do desencanto. Aqui vale lembrar que a morte representada no conto, não é a da passagem do encarne para o desencarne - transformação inevitável e que não caracteriza a morte como oposto da vida - aqui, a morte está inserida no campo do desencanto, daquilo que "perde" a vitalidade da vida por ter sido interrompida pelo outro, por ter sido ceifada, como no conto, antes do tempo. Pois, para grande parte das "populações negro-africanas que cruzaram o Atlântico e para as populações ameríndias no Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito em oposição à vida" (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11). Continuam os autores, "só há morte quando há esquecimento, e para a perspectiva do encantamento tanto a morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de supravivência." (Ibid., p.11). Sendo assim, "o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto" (SIMAS; RUFINO, 2020, p.7)

O desencanto, é, portanto, nessa chave, forma de "desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, desmantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera" (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 8). Presente no conto a partir do momento que Iku mata as pessoas antes do tempo devido de sua passagem, antes que Iroko, orixá do tempo, determine que é a hora do desencarne, o desencanto se alastra por nossa cultura, em nosso país no momento em que vidas são tiradas, balas se direcionam para corpos pretos, trans, de mulheres, da comunidade LGBTQIAP+, da juventude, das crianças e também dentro de instituições que cerceiam e e disputam o campo da subjetiva, dentro de escolas e projetos de Estado que constroem uma educação pautada em moldes coloniais, em estruturas familiares que operam não na positivação da vida e dos sujeitos que compõem seu núcleo, mas sim na negativa e na punição de sua expressão. Neste sentido, "o projeto de normatização deste Brasil de horrores, para que seja bem-sucedido, precisou de estratégias de desencantamento do mundo e aprofundamento da colonização dos corpos. O corpo, afinal, pode ameaçar, mais do que as palavras" (2020, p.9).

É no corpo e sobre o corpo que o desencanto opera, é na carne que nos materializa que o projeto de desencanto, o projeto colonial, se articula e visa sancionar, legitimar seu condicionamento e submissão à ordem do dia, à ordem e o progresso de um país que tem em sua história a marca da invasão não só em sua

terra continental, mas a invasão dos corpos dos que já estavam aqui e também dos que foram arrancados de África. Nossa história é marcada pela tentativa do desencanto, pela implicação de um poder de dominação sobre nossos corpos, sobre nossas subjetividades, pois,

> [... de forma mais contundente o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão ostensiva da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na cultura da curra: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo feito objeto e o corpo como arma letal. Este Brasil é um país de corpos doentes, condicionados e educados para o horror como empreendimento. (Ibid., p.9).

Mas, como terra das encruzilhadas, dos atravessamentos e das travessias, terra de Exu, se o desencanto visa operar e se articular sobre e com os corpos, é também através deles e apenas a partir desses corpos que o encanto é possível, que a transgressão, a ginga e a luta dançada, a dança lutada, operam na chave do encantamento, da resistência e da transformação, pois "Na embolada entre vivacidade e mortandade, encantamento e peçonha nos atracamos com o Brasil. Jogamos o corpo na dança e no sopro da flauta a esperança de uma virada poética e política que trasmute energias" (Ibid., p.8). Sendo assim, é no levante desses corpos, é nas coreopolíticas que vamos desestabilizar esses cerceamentos, essas coreografias de controle, esses coreopoliciamentos (Lepecki 2012), é na ginga do capoeirista, é nas travessuras e brincadeiras das crianças, nas invenções e intervenções dos/as artistas, na ocupação de espaços e instituições por corpos de mulheres, pretos, trans, indígenas, de crianças que paramos e lutamos contra o desencanto e nos fazemos vida, encantamos, criamos políticas que operam em prol do bem-viver, da diversidade e da equidade em busca por igualdades de acessos e possibilidades.

Sendo assim, encantar é expressão que tem sua raiz etimológica no latim na palavra "*incantare*, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo" (2020, p.1). Ao transpor outros sentidos para o mundo, como a criança e o/a artista, fazem ao imaginar, criar e se expressar - ou como O Louco do Tarô faz ao seguir sua travessia sem determinações e contornos - esses sujeitos encantam e nos dão a ver outros horizonte, outras possibilidades de vida e de existência. Transformam-se não em meros reprodutores de uma lógica vigente e que opera na sociedade, mas, ao contrário, tensionam essas lógicas e prospectam outras matrizes possíveis. Ou seja, sublimam, tornam o ordinário em extraordinário, transformam-se em pássaro, avião, transformam o espaço ao seu redor em

florestas, mansões mal assombradas, foguetes e o tempo de dia vira noite e dia e noite em questões de segundos. Tudo a partir da imaginação, a criação e transposição da realidade.

> Do ponto de vista adulto, a vida da criança é vivida *entre realidade e fantasia* – entre o que se habituou nomear o “mundo interno”, psíquico, e o “mundo externo”, compartilhado. Este espaço “entre”: nem dentro de si, nem tampouco fora, é o espaço potencial. (MACHADO, 2007, p. 95)

O conceito de espaço potencial empregado pela autora advém de seus estudos e leituras de Winnicott, como esse espaço relacional, constructo de afetividade. Ao meu ver, está nestes espaços de encontro, a capacidade criadora e de encantamento que tenho chamado atenção aqui neste campo. Na possibilidade de troca entre o "eu" e o "mundo"” entre dois pontos que dão a ver um terceiro, uma terceira margem, a da integração, o do cruzo, o do encantamento que atribui luz, que gera e é gerador de vida. Citando Merleau-Ponty, a autora continua, "A criança não vive num mundo com dois pólos do adulto despertado, ela **habita uma zona híbrida, que é a zona da ambigüidade do onirismo**” (MERLEAU-PONTY, 1990, p.223 apud MACHADO 2007, p.95 - grifos da autora).

Reside, ao meu ver, neste onirismo a capacidade de encantamento presente na criança e em todo o ser que cria, a da comunicação, da partilha de uma ideia, de um sentimento, de um desejo, uma vontade, e que se dá a ver para o outro e lhe oferece novas possibilidades. Lapujade no livro *As existências mínimas* (2017) no capítulo *Como ver,* desenvolve esta compreensão a partir da existências dos virtuais, do que não está posto e, necessariamente, visível na concretude, mas o que se aponta enquanto possibilidade imaginativa. Então ao olhar para um conjunto de pedras em um caminho, é possível imaginar ali uma ponte, e essa virtualidade, que perspectiva um olhar, prospecta de maneira imaginativa uma realidade que passa a existir para aquele que a enxerga e a visualiza desta forma.

Atentar-se para essas aberturas no cosmos desenhada pelos virtuais, pelo que é passível e possível de encantamento, de manifestação e expressão de vida é o que as crianças fazem ao brincar, ao observar com seus olhos de chão os seres pequenos que povoam a terra, ao dar à uma caixa de papelão dimensões de um foguete, ao transformar latinha em carrinho, ao fazer do céu um cinema com projeções de diferentes figuras nas nuvens, ao correrem para o mar e se

entregarem a imensidão salgada, ao dizerem que nuvem é feita de algodão doce. As crianças, ao fazerem isso, exploram essas aberturas em uma experimentação criadora, assim como os/as artista o fazem. E assim também como o nosso Louco do tarô realiza, pois "enfeitiçador pode desviar-nos das maneiras convencionais de pensar e levar-nos de volta à terra da fantasia e imaginação das crianças". (NICHOLS, 2007, p.49). Pois, "a imaginação se inicia na criação de imagens internas e se configura como grande companheira da infância, uma ponte insubstituível para a construção do pensamento abstrato, permitindo ao homem entrar em contato com indagações que transcendem a mera racionalidade" (PEREIRA, 2013, p.58)

É, portanto, o encantamento o responsável por irrigar o "ser de possibilidade de liberdade"(SIMAS e RUFINO 2020, p.3). O encantamento se dá por vias da sensibilidade, de um campo integrador do ser que o permite operar na potência de vida, manipular as forças e os campos energéticos e transformar, libertar, criar, modificar, transformar, articular outras formas possíveis de ser, estar, enxergar, partilhar e viver. Projetam para o mundo novos possíveis. Possibilidades outras irrigadas de onirismo, sonho e poesia. Irrigadas de potência de vida. Como os Ibejis com os quais iniciamos esta reflexão e que conseguiram deter Iku, a morte, com sua brincadeira, música e dança. Pois "a brincadeira comunga as pertenças e os devires. Somos seres do jogo, nossos corpos são suportes inventivos que enunciam em múltiplas gramáticas, ações criativas, lúdicas e inscrições sagazes que dobram a miséria e o desencante do encarceramento existencial" (RUFINO, SIMAS 2019, p.48).

É a partir da brincadeira, da criação, e das projeções que ela gera que encantamos o mundo e o transformamos a partir de sua positivação, sua potência e não de sua negação. Os Ibejis do conto "nos lembra que tocar o tambor da invocação do ser criança é também reivindicar a vida como primado das travessias do tempo. Ser moleque, vadio, inventivo, brincante é estar disponível para o mundo tomado pela força radical da existência: a vida" (RUFINO, SIMAS 2019, p.50). Ou seja, ser e estar a partir da corporificação do tempo e do espaço no sujeito, de sua ação e daquilo que projeta enquanto possibilidade, enquanto expressão, enquanto vida, enquanto encantamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: Amarrações possíveis: ao adulto cabe lembrar-se

Dedico estas amarrações finais, estas últimas palavras a serem trançadas aqui, à todos e todas adultas e adultos que, independentemente da idade, nacionalidade, etnia, raça, classe social, gênero, ou qualquer outra nomenclatura que possamos dar e qualificar o sujeito, têm, enquanto trajetória a infância marcada em suas vidas, tem o ser criança nas memórias e nas reminiscências do início, lá onde chegaram à vida, aprenderam a se alimentar, caminhar, chorar, sorrir e tantos outros gestos que foram sendo manifestados, incorporados, aprendidos e ensinados. Aqui, realizo um diálogo com tudo que foi levantado anteriormente, em toda a pesquisa escrita e vivida. Chego ao ponto em que é preciso, mais uma vez, voltar ao início, ao lugar de onde partimos juntos, eu e você, leitor e leitora. Lá onde propus que caminhássemos juntos/as fingindo que isso era uma pesquisa, fingindo que havia um método a ser seguido. Lá, onde pedi licença a poética presente nas crianças e em sua forma de imaginar possíveis, de encantar a vida, e atribuir axé (força vital) naquilo que faz. Lá onde brinquei com as cartas e confiei no cosmo que me trouxesse uma força oracular a guiar todo este mergulho feito ao longo destas páginas e fora delas.

Tal como O Louco que está sempre iniciando uma jornada, em seu constante caminhar que nunca finda, aqui, às vésperas do fim das páginas que nos acompanharam, me vejo iniciando uma nova jornada. Encontro neste ponto o início de uma pesquisa que foi começada desde que passei a trabalhar com as crianças - ou será que antes, quando criança? - pensando em como nós adultos e adultas carregamos essas memórias, esses devaneios do princípio de nossas vidas e como são eles materiais para nossa elaboração, relacionamento e forma de agir e ser no mundo. Ao dizer que ao adulto cabe lembrar-se, me apoio em toda trajetória percorrida aqui, juntos/as, para dizer que é voltando em nossa infância, no momento em que iniciamos nossas vidas, que encontraremos vislumbres daquilo que somos e que viemos manifestar e que talvez, devido a forma como fomos socializados e integrados ao mundo, a nossa educação, partes nossas tenham ficado no caminho e é apenas no resgate desses fragmentos que poderemos continuar colando seus vidrinhos, nossos vidrinhos, para construir este caleidoscópio inacabado e encantado que nos constitui.

Ao longo deste capítulo fiz aproximações possíveis entre a criança e o/a artista, não querendo com isso, dizer que são a mesma coisa, caso contrário criança se chamaria artista ou então artista se chamaria criança, mas querendo olhar para pontos que ao meu ver se aproximam, se complementam no fazer um do outro, no fazer criador de um ser que em sua ação, em seus gestos, revelam-se transformadores, corpo torna-se corporeidade, corpo-tela, corpo conectivo, corpo em fluxo, algo concreto e duro recebe traços oníricos e do campo do sonho e se revela encantado, palavras se libertam de seus contornos fechados e se abrem às poéticas, passos não ensaiados se mostram coreografias de vida… e tantas outras infinidades presentes na experimentação da criança, e tantas outras infinidades presentes na experimentação do/a artista. E são essas aproximações que apontam para a potência presente em suas existências, na ação desses sujeitos que transformam o ordinário em extraordinário. E ao meu ver, está no resgate da nossa infância, dos processos vividos por nós a fonte da potência do ser.

É preciso que façamos como os arqueólogos que com suas ferramentas, seus pincéis, pinças e pequenos objetos, vão escavando, na lentidão, a terra, escovando a história a contrapelo, e encontrar em nós, dentro, vestígios de uma história vivida e que precisa ser lembrada. Podendo assim, como eles, contornar nossos próprios corpos, sítios arqueológicos, e vislumbrar partes que nos constituem, mas que por algum motivo ficaram esquecidas, abandonadas, ou escondidas em algum lugar à espera de um dia serem reveladas, encontradas e expressadas. Ao meu ver, o movimento feito em A Papisa, é esta busca por fragmentos meus que estavam à espera de ser manifestados, integrados e experimentados e que foi possível por conta do teatro, da arte, da criação, onde não se busca o certo ou o errado, não se tem como premissa o julgamento, mas sim a experimentação, o jogo, o fluxo, a brincadeira de poder ser e não ser, a liberdade criadora do encantamento que dá a ver outros caminhos, outros possíveis.

Foi ao longo desta viagem que fui compreendendo aonde estava chegando, neste ponto onde o convite é para que nos lembremos da nascente, de onde brotam as águas de nosso ser. Pois só assim, somente fazendo nosso caminho de volta que poderemos integrar partes nossas, revisitar nossa história e permitir que outros façam o mesmo, que outros adultos encontrem dentro de si a criança que foram e que ainda carregam dentro, esse ser criador, expansivo, enérgico, encantado e que opera na potência da vida e não sobre sua falta.

Paulo Freire ao refletir sobre educação, sociedade e liberdade, em seu livro *Pedagogia do oprimido* (1974), reflete que a violência gerada pelos opressores distorce a vocação do ser mais (a positivação e potência da vida), propiciando uma chave para o ser menos (a negativa e relação de não pertencimento) que impera na lógica de dominação e poder dos opressores sobre os sujeitos que estão em condição de oprimidos, que historicamente sofrem com os abusos e ações dos opressores. Essa distorção do ser mais para o ser menos leva os oprimidos "a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos" (p.19). E está nesta virada, nessa busca pela restauração da humanidade a chave para a transformação e a verdadeira revolução amorosa possível e necessária à nós enquanto seres viventes que buscam sua luz e sua potência para "sermos mais".

> E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos - libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter este poder, a força da libertação dos oprimidos nem de si mesmos. Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. Por isto é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua "generosidade" continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A "ordem"social injusta é a fonte geradora, permanente, desta 'generosidade' que se nutre da morte, do desalento e da miséria. (Ibid., p.19)

Historicamente, o período de vida em que compreendemos a infância, recebeu e ainda hoje recebe diferentes olhares a depender da cultura em que está inserida a criança, a classe, a raça, a etnia, e todas as outras qualidades já listadas anteriormente, inclusive o próprio período, a faixa etária que compreende este momento da vida é variado a depender da localidade em que o ser está inserido. Porém, dentre todas essas marcas há registros fortes e que sustentam, em diferentes culturas, a criança como um ser, hierarquicamente, menor que o adulto, desprovido, muitas vezes de poder, e em uma relação de total dependência do adulto. Pelo menos essa é a marca presente e fortemente sustentada na história que se apresenta como "hegemônica", como "via de regra" e a qual vemos operar cotidianamente nas relações entre adultos e crianças, fortemente alimentada e

fomentada, inclusive nas instituições responsáveis por acolher, cuidar e educar os seres dos quais nomeamos crianças: a escola.

A própria palavra infância, quando regressamos às suas reminiscências, tem origem no latim *infantia,* e significa "incapacidade de falar", aquele que não fala. Ou seja, é preciso resgatar historicamente a construção deste conceito, desta ideia e desta compreensão para que possamos, no caminho de volta, positivar, resistir e transformar concepções limitantes. Não só em nós mesmos, essa busca nas reminiscências, mas também na história, escovando-a a contrapelo. Por ser a infância compreendida nessa chave daquele que depende do adulto - e aqui não estou discordando disso, mas sim propondo que nos atentemos para essa especificidade deste período da vida - muitas vezes em nossas relações enquanto adultos com as crianças exercemos uma relação de poder, imperando mandos e desmandos nossos sobre as crianças, dizendo-lhes o que pode ou não fazer, o que deve ou não dizer, o que é certo ou o que é errado. E, mais uma vez, não estou aqui propondo que devemos nos ausentar de nossas responsabilidades, pelo contrário, aqui convido-nos a assumirmos esse papel que temos enquanto adultos/as, mas exercê-lo com sabedoria, verdadeira generosidade e amor, precisando assim, refazer o caminho até nossa infância e encontrar em nossa trajetória marcas que nos foram opressoras para as transformar no presente e não conservar ou nos tornarmos opressores das infâncias, por assim terem feito conosco, dando continuidade a essa relação de dominação e poder.

Todo indivíduo que nasce, nasce inserido em uma cultura (produzido e também produtor da mesma), nasce estabelecendo relações, apreendendo o mundo e recebendo informações daqueles que já estavam aqui, cabe a nós, crianças crescidas, apresentar à estas que estão chegando o mundo que aprendemos e conhecemos, mas também permitir que elas nos apresentem o mundo que estão dando a conhecer, em suas mais diversas formas de compreendê-los, nos lembrando assim, da forma como chegamos aqui dando significados outros ao que estava colocado, coreografando danças outras das que estavam ensaiadas. Cabe à nós adultos/as, lembrar de nossa força criativa, de encantamento e no caminho de volta à estas lembranças, libertar-nos de marcas opressoras causadas por uma educação castradora ede dominação pautada em uma lógica colonial que se aloca dentro de nós e que se revela em nossas atitudes. Somente assim, integrando a nossa infância e rompendo padrões limitantes de uma educação colonizadora, que

poderemos libertar ambos, nós adultos e as crianças, opressores e oprimidos para a condição do ser mais.

> Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparada para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mas que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela. Luta que, pela finalidade de que lhe derem os oprimidos, será um ato de amor, com o qual se oporão ao desamor contido na violência dos opressores, até mesmo quando esta se revista da falsa generosidade referida. (FREIRE, 1974, p.19)

Quem melhor do que nós, adultos e adultas que vivenciaram na pele, no corpo, as violências quando crianças dos adulto/as que não nos compreendiam, para poder fazer diferente, para poder lutar junto com as crianças do presente por uma infância digna de sua expressão, para as infâncias no plural, para poder ouvir o que as crianças têm a nos dizer e buscar, em suas singularidades, respeitar aquilo que trazem, aquilo que partilham, aquilo que são e manifestam. Para isso é preciso que nos lembremos, que façamos o exercício de busca, pois, como dito por Freire, a libertação não chegará pelo acaso, mas sim pela práxis da busca. Pela responsabilização assumida por nós em querer fazer este caminho de volta e modificar no presente o passado e projetá-lo enquanto amor para um futuro em construção. E como podemos fazer este exercício? Lutar para a nossa libertação e libertação das crianças?

> O grande problema está em como poderão os oprimidos, que "hospedam" o opressor em si, participar da elaboração, como seres duplos, inautênticos, da pedagogia de sua libertação. Somente na medida em que se descubram "hospedeiros" do opressor poderão contribuir para o partejamento de sua pedagogia libertadora. Enquanto vivam a dualidade na qual ser é parecer e parecer é parecer com o opressor, é impossível fazê-lo. A pedagogia do oprimido, que não pode ser elaborada pelos opressores, é um dos instrumentos para esta descoberta crítica - a dos oprimidos por si mesmos e a dos opressores pelos oprimidos, como manifestações da desumanização (FREIRE, 1974, p.20)

A pedagogia do oprimido, a busca em nossa história das marcas que nos oprimiram é a capacidade de ressignificação e de quebra com a continuidade em nós do ser opressor diante a criança, ser oprimido. É somente a partir deste resgate que poderemos interromper um processo pautado em violências e opressões e através do amor, do gesto de respeito aos que chegam, os ensinar, em nossos

gestos e ações amorosos, que o mundo ao qual estão se iniciando, chegando, os recebe e os reconhecem enquanto indivíduos, para que assim também os possam fazer ao receberem os outros que chegarão, caso contrário, estaremos atuando para a manutenção do desamor, do desrespeito e da descrença e partilhando, em nossos gestos e ações, em nossas coreografias, a construção de uma realidade onde o encanto torna-se desencanto, onde a dança é interrompida e onde a complexidade e o inacabamento do corpo, sua corporeidade, torna-se mera carne do pecado, do errado, do abjeto, do que já está dado e findado com um significado que não o positiva, mas pelo contrário, o desqualifica, o negativa.

É preciso que estejamos dispostos/as a libertar-nos dessas marcas presentes em nós, dessa educação colonizadora, opressora, e atuar em uma outra chave, na chave da libertação. Não podendo nos identificar ou nos beneficiar do lugar do opressor, tirando proveito e aproveitando para replicar o aquilo que recebeu, nos transformando assim em "subopressores" (FREIRE 1974), tornando-nos opressores, pois os oprimidos que " introjetam a 'sombra' dos opressores e seguem suas pautas, temem a liberdade, a medida em que esta, implicando na expulsão desta sombra, exigiria deles que 'preenchessem' o vazio deixado pela expulsão, com outro 'conteúdo' - o de sua autonomia."(p.21). Esta liberdade exige a responsabilização por parte do sujeito e sua conquista exige sua permanente busca, "ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem. [...] É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos."(p.21).

Precisamos nos lembrar enquanto seres inconclusos, qualidade muito presente na criança, no/a artista e n'O Louco do Tarô, como já vimos, pois é a partir desta constatação, de nosso inacabamento, que poderemos agir na chave do encanto, na chave da mudança, não encarando e internalizando situações opressoras como determinações da vida, mas sim como condições, como temporais, localizadas e portanto, passíveis de mudança. Precisamos reparar mais como as crianças brincam e se relacionam com uma plasticidade e porosidade impressionante de refazimento, de nascimento e morte, que nos impulsionaria a buscar dentro de nós essa liberdade sobre à qual versão suas brincadeiras. O mesmo digo do/a artista que é capaz de compartilhar poéticas que materializam sua relação de entrega, pertença e partilha com o mundo. Tal qual O Louco que evoca em nós o ser caminhante, andarilho, que se entrega aos despropósitos da vida e

encara de frente seus mistérios, não buscando os compreender, mas se alimentando deles em sua jornada.

Superar a situação opressora é não apenas reconhecer-se dentro deste amálgama, mas entregar-se à praxis libertadora, a luta de sua superação em si, no outro e no/com o mundo. "A libertação, por isto, é um parto. E um parto doloroso. O homem que nasce deste parto é um homem novo que só é viável na e pela, superação da contradição opressores-oprimidos, que é a libertação de todos ((FREIRE, 1974, p.23). Esta libertação é o parto que não dicotomiza mais, que não traz ao mundo um sujeito opressor ou oprimido, mas que pelo contrário, consciente desta polarização, destas forças desiguais, injustas e de desamor, opera e nasce no cruzo, na terceira via, na via da liberdade.

Larrosa, em seu texto *Enigma da infância* (2006), nos provoca ao refletir que a criança é o outro "não é o objeto (ou o objetivo) do saber, mas é algo que escapa a qualquer objetivação e que se desvia de qualquer objetivo: não é o ponto de fixação de poder, mas aquilo que marca sua linha de declínio" (p.185). Sendo assim a criança vem ao mundo com a capacidade de nos lembrar daquilo que fomos, dos nossos sonhos, interesses e curiosidades com o mundo que não demarcava uma relação de poder, controle, ou opressão sobre as coisas, mas pelo contrário, a possibilidade da troca, do encontro, da comunhão, do exercício da liberdade. Paulo Freire (1974) ao falar sobre a liberdade usa como metáfora a imagem do parto, não apenas para retratar a dor implicada nesta ação, mas também para abrigar a luz gerada quando em trabalho de parto, o nascimento do novo, daquilo que vem anunciando boas novas. Assim é a criança ao nascer e assim podemos nos inspirar em sua aspiração para a liberdade e nos libertarmos também de velhos padrões, amarras e marcas que nos distanciam do ser mais, do ser liberto.

A criança como o outro, é aquilo que não devemos querer controlar, mas reverenciar, convidar que venham brincar conosco, existir, acontecer em vida com a gente. Apenas assim, apenas buscando a alteridade e o respeito para com as crianças, poderemos nos libertas e as libertar de uma formação opressora

> A alteridade da infância é algo muito mais radical: nada mais, nada menos que sua absoluta heterogeneidade em relação a nós e ao nosso mundo, sua absoluta diferença. E se a presença enigmática da infância é a presença de algo radical e irredutivelmente outro, ter-se-á de pensá-la na medida em que sempre nos escapa: na medida em que inquieta o que sabemos (e inquieta a soberba de nossa vontade de saber), na medida em

> que suspende o que podemos (e a arrogância da nossa vontade de poder) e na medida em que coloca em questões lugares que construímos para ela (e a presunção da nossa vontade de abarcá-la). Aí está a vertigem: no como a alteridade da infância nos leva a uma região em que não comandam as medidas de nosso saber e de nosso poder (LARROSA, 2006, p. 185)

Só poderemos ter alteridade à infância se nos colocarmos nessa relação primeira com nós mesmos, superando as marcas opressoras que carregamos desde a nossa própria infância, para assim poder relacionar-se verdadeira e amorosamente com as infâncias que nos chegam. Não tentando controlá-las, ceifá-las ou traçar-lhes caminhos de como devem proceder neste mundo "do qual tanto sabemos", mas abrir-lhes caminho para que sejam elas a nos mostrar a forma como enxergam, como criam e como brincam prospectando possíveis, encantando e modificando o mundo, pois se instauram no presente, na relação de inteireza e apropriação com o mundo e não sobre ele.

Assim, não podemos converter "a infância na matéria prima para a realização de nossos projetos sobre o mundo, de nossas previsões, nossos desejos e nossas expectativas sobre o futuro" (LARROSA, 2006, p. 188), pois se assim fizermos, estaremos operando na manutenção de uma educação opressora, atuando junto às crianças da forma como fizeram conosco, ditando o que podem ou não fazer, como devem ou não se comportar, pensar, agir - as enxergando como continuadoras da nossa história, tal qual talvez tentaram fazer conosco. A infância, o nascimento, precisa ser visto como o "aparecimento da novidade radical: o inesperado que interrompe toda expectativa; o acontecimento imprevisto que não pode ser tomado como a consequência de nenhuma causa e que não pode ser deduzido de nenhuma situação anterior" (p.189), não dando continuidade ao que já existe, mas, pelo contrário, o colocando em questão

> [...] o nascimento constitui um verdadeiro acontecimento que não se deixa inserir neste tipo de temporalidade contínua e linear, o nascimento não seria absolutamente, a aparição de algo novo nem, naturalmente, a promoção de um futuro indefinido, aberto e radicalmente desconhecido. O nascimento nos introduz, melhor dizendo, num tempo em que o futuro não é a consequência do passado e em que o que vem ao mundo não é dedutível do que já existe no mundo, o tempo está sempre aberto a um novo começo: ao aparecimento de algo novo que o mundo deve ser capaz de receber, ainda que, para recebê-lo, tenha de ser capaz de se renovar; à vinda de algo novo ao qual tem de ser capaz de responder, ainda que, para responder, deva ser capaz de se colocar em questão (Ibid., p.189)

O nascimento, a criança, a novidade, não vem dar continuidade ao tempo, a história, como já estava posto em sua linearidade e cronologia, mas vem inaugurar, apresentar novos começos e novas possibilidades de existência abrindo-se para um tempo espiralar, um tempo do enigma, d'O Louco em sua força disruptiva. Larrosa, ao refletir sobre o nascimento, dialoga com Hannah Arendt e evidenciam, a partir do exemplo do nascimento de Jesus, como o totalitarismo opera na tentativa de ceifar e controlar as vidas para que o nascimento venha operar na manutenção do *status quo,* da continuidade da história em seus moldes de opressão e violência para que não desestabilizem o poder daqueles/as que oprimem. Parte do exemplo empregado por Hannah Arendt encarnado no infanticídio de Herodes, mas amplia esta discussão para pensar como nós, ainda hoje também podemos estar operando no cerceamento da liberdade, das crianças, de nós mesmos como seres inacabados e disruptivos. "Deveríamos nos perguntar, então, até que ponto a educação, entendida como a realização de um projeto, reduz a novidade da infância no sentido em que a reconduz às condições existentes e a faz dedutível daquilo que já existia" (2006, p. 190).

Se não superarmos nossa condição de oprimidos e nos atentarmos na relação de poder que estabelecemos com as crianças - muitas vezes reproduzindo a relação que foi estabelecida conosco -, estaremos criando projetos, formas de se relacionar com elas, cuidar e educar que visam reduzi-la ao que já está posto, operando na "destruição da novidade da infância, porque [...] repugna a ideia de um porvir virgem, incerto e desconhecido" (Ibid., p.190). Precisamos, para agir na contra-mão desta chave de ação, buscar a relação de alteridade, lembrarmo-nos da força que carregamos dentro de nós, da nossa história, da nossa existência e colocar ela para dialogar com as crianças, criando assim, juntas, fissuras, brechas, rachaduras para que novas formas e possibilidades pautadas da diversidade e pluralidade possam existir, na chave do encantamento, do ser mais, da construção pela e na potencialização da vida.

Para isso, para romper com o totalitarismo que impera dentro e fora de nós, é preciso que nos atentamos sobre os três campos que levantados anteriormente: Corporeidade: encarnação do Tempo-Espaço, Implicação: ação-movimento-coreografia e Encantaria: projeção de possíveis. Pois é nestas três áreas, fundantes da nossa relação com o mundo, que poderemos encontrar, no caminho de volta, em nossas lembranças, memórias incrustradas em nossa

existência que dão a ver uma relação de opressão com nosso corpo, com nossas atitudes e nossas formas de pensar, sentir e imaginar o mundo. E que se não revisitadas e superadas, estaremos nós a inscrevê-las e inscrustá-las nas crianças com as quais convivemos e dividimos espaços.

A corporeidade é o primeiro território habitado pelo sujeito, é lugar no qual se materializa o indivíduo, o permitindo perceber e vivenciar a totalidade do mundo imbricado no fluxo do tempo-espaço, é portanto, o primeiro território sobre o qual recaí as violências e opressões de um sistema totalitário, de maneira simbólica e concreta. Já a implicação deste corpo no mundo, que se dá a ver a partir de seus gestos, suas coreografias, é o campo onde o totalitarismo opera com o que Lepecki (2012) vai chamar de coreopoliciamento, a coreografia de censura, de controle, de cerceamento da liberdade e da dança do indivíduo na busca pela manutenção e conservação do sistema hegemônico, colonizador e opressor. E o totalitarismo opera também sobre a encantaria, sobre a projeção de possíveis, buscando ceifar, tornar a realidade árida na tentativa de causar o desencantamento, o empobrecimento e desvitalização da vida.

Larrosa, ao escrever sobre o encontro com a infância, reflete que ao fazermos este encontro não nos encontraremos "com uma imagem *da* infância, mas sim uma imagem *a partir do* encontro com a infância" (2006, p. 197) e neste encontro propiciado a partir da verdadeira aproximação com a infância não revela o que já se sabe, ou imagina saber sobre, mas sim os mistérios, os enigmas que a contém, "um autêntico cara a cara com o enigma, uma verdadeira experiência, um encontro com o estranho e com o desconhecido, o qual não pode ser reconhecido nem apropriado" (Ibid., p.197). Neste sentido, ele diferencia, dentro dessa busca o sujeito da experiência do sujeito da apropriação:

> O sujeito da experiência é aquele que percebe o que lhe vai ao encontro a partir do que quer, do que sabe, do que imagina, do que necessita, do que deseja e do que espera. O sujeito da apropriação é aquele que devora tudo que encontra, convertendo-o em algo à sua medida. Mas o sujeito da experiência é aquele que sabe enfrentar o outro enquanto que outro e está disposto a perder o pé e a se deixar tombar e arrastar por aquele que lhe vai ao encontro: o sujeito da experiência está disposto a se transformar numa direção desconhecida [...] a experiência do encontro só pode ser trasmutada numa paisagem poética, isso é, numa imagem que contenha a verdade inquieta e tremulante de uma aproximação singular ao enigma. Nesse sentido, talvez seja correto o que diz Peter Handke: '...nada daquilo que está, constantemente, citando a infância é verdade; só o é aquilo que, reencontrando-a, a conta" (Ibid., p.197)

Ao citar Peter Handke (1991), Larrosa fortifica a compreensão da infância enquanto enigma e dialoga com o autor ao dizer que sobre ela pouco podemos saber, ou querer entender, só estaremos de fato podendo a evidenciar e a qualificar, quando a reencontrarmos, por isso, reforço o convite, a provocação e a necessidade à nós adultos/as de implicarmo-nos na arte do reencontrarmos, na arte que nos cabe: de nos lembrarmos a nós próprios de nossas reminiscências, nossos inícios, nossos devaneios e sonhos que estão à nossa espera por nos libertar e libertar os outros. Está na origem, pois como nos provoca Ailton Krenak, "se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui" (2022, p. 11). Relata que os povos Krenak não buscam uma educação de formatação de suas crianças, mas antes uma orientação de revelação, pois "o que as nossas crianças aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra" (2022, p. 118). Ou seja, já está aqui, sendo gestado, acontecendo, dentro, à espera de ser despertado, à espera de que O Louco, o/a artista, a criança nos apontem o caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BARROS, Manoel de, Poesia completa. São Paulo: Leya 2010

CAMPOS, Yussef; KRENAK, Ailton Lugares de Origem. São Paulo: Jandaíra, 2021

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

FERREIRA-SANTOS, M. ALMEIDA, R. Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente. São Paulo: Paz e Terra, 1996

FABIÃO, Eleonora Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. (Org.). São Paulo: Itaú cultural, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. In: ILINX Revista do LUME (Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp:#4,) 2013 Disponível em: http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: Dezembro de 2022.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contracorpos – Eletrônica, v.10, n.3, 2010. Disponível em: https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256. Acesso em: Dezembro de 2022

GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália. In Obra completa. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Introdução de Eduardo Portella, 1910. Disponível em: http://www.padreovidio.com.br/pdf/alphonsus%20de%20Guimaraes.pdf. Acesso em Dezembro de 2022

HISSA, Cássio. Entrenotas: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte UFMG, 2012

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne O caminho do tarot. São Paulo: Editora Campos 2016

KRENAK, Ailton Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019

KRENAK, Ailton Futuro Ancestral. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2022

KOHAN, Walter Omar Visões de filosofia: infância. In. Alea: Estudos Neolatinos, vol. 17, núm. 2 Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/330/33042809003.pdf. Acesso em Setembro de 2022

LAPOUJADE, David As existências mínimas. São paulo: n-1 Edições 2017.

LEPECKI, André Coreo-política e coreo-polícia. In Ilha - Pevista de Antropologia/ Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V.13, números 1 e 2 - Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2012. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/issue/view/1961. Acesso em Dezembro de 2022

LARROSA, Jorge Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas 4. Ed. Belo Horizonte: Autêntica 2006

MACHADO, Marina Marcondes A criança é performer. In: Educação e Realidade Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação. V.35 n.2, 2010. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/1081/393. Acesso em Janeiro de 2023.

MACHADO, Marina Marcondes A Flor da Vida/Sementeira para a fenomenologia da pequena infância. 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: Psicologia da Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2007. Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/16289. Acesso em Dezembro de 2022

MARTINS, Leda Maria Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela Rio de Janeiro: Cobogó, 2022

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002

MERLEAU-PONTY, M. Merleau-Ponty na Sorbonne/Resumo de Cursos/Filosofia e Linguagem. Campinas: Papirus, 1990

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1992),. Tradução da autora Eleonora Fabião encontrada dentro da obra da mesma

NICHOLS, Sallie Jung e o Tarô: uma jornada interpretativa. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2007

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum. In: A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. Porto Alegre: Sulina, 2014

POZZANA, Laura A formação do cartógrado é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. Porto Alegre: Sulina, 2014

PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano: crônicas da travessia 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar 2020

PEREIRA, Maria Amélia Pinho Casa Redonda: uma experiência em educação com crianças. 2. Ed São Paulo: Livre 2013

ROLNIK, Suely Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS 2011

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editoral, 2019

SANTOS, M. A natureza do espaço -Técnica e tempo. razão e emoção. São paulo: Hucitec, 1996

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz Flecha no tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz Fogo no mato. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz Encantamento (sobre política de vida). Rio de janeiro: Mórula, 2020. Manifesto disponível em https://morula.com.br/produto/encantamento-sobre-politica-de-vida/. Acesso em Janeiro de 2023

SZYMBORSKA, Wislawa. [Poemas]. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TURNER, Victor. O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

APÊNDICE A

Dramaturgia "Caracol-Caramujo, El contador de histórias"

Obs: há algumas palavras escritas de forma coloquial e com dialeto, pois faz parte da gramática empregada pelo personagem

Chega uma figura com roupas coloridas e jeito distraído em algum ponto da cidade, empurrando seu carrinho de supermercado cheio de objetos, uma placa escrita "troco objetos por histórias" e uma caixa de som tocando a música Alguém me avisou cantada por maria Bethânia, ao qual ele, o personagem canta junto ao microfone.

Eu vim de lá eu vim de lá pequenininho, mas eu vim de lá foi pequenininho.
Alguém me avisou para pisar nesse chão devagarinho…

[Ele interrompe a música sem a tirar da caixa de som]

Eu vim de lá, mas eu vim foi bem pequeninho. Nasci por entre as folhas, num buraco cavado no fim do mundo. Que se eu contá, tu não acredita. Sou bicho crescido mas que nasceu pequeno. Sou bicho que veio predestinado a pisar pequenininho, a pisar devagarinho. E teimei. E briguei. E esperneei contra a minha natureza, pois eu queria é ser rápido. Eu queria é ter das mais de mil pernas para andar veloz, mas nasci foi assim: aparelhado pra andar sentindo cada pedra sobre os meus pés, sentindo cada buraco, cada fissura, cada ranhura desse chão de meu Deus. Cêis por acaso, sabem quem eu sou? ...Pois eu vou contar de onde eu vim para vê se ajudo ocês a descobrir: quando meu pai e minha mãe, e nem sequer posso dizer que foi pai ou mãe - e eu já vou explicar pra ocês essa equação - quando "meu pai" e "minha mãe" me tiveram, eles ficaram mais de 10 horas se enamorando para que eu fosse fecundado dentro deles. E nem sequer sei se foi dele, dela ou delu, porque gente-bicho como eu nasce do encontro de outros dois igual a eu só que crescido, e que, ao mesmo tempo que fecunda é também fecundado. Compreendestes? Compliquei né? Porque, assim, nós carrega os dois poderes nas mãos. Temos tanto os órgãos que fecundam, quanto os que são

fecundados. É que nós, por sermos mais bichos do que gente, nós não têm essa bobagem de separar o que é "do macho" e "o que é da fêmea". Nós estamos mais ocupados em ser, do que em nomear. Mais ocupados em vivê, do que querer determinar. Pois bem, foi assim que eu nasci. Só um minutinho porque essa merece uma música pra contá.

[O personagem coloca a música *Escândalo* da Angela Roro na caixa de som]

Foi assim, um belo dia, um "eu crescido", repousou os olhos sobre o outro, por entre a selva de pedras. Um morava em um canteirinho no meio da Avenida Ipiranga e o outro em uma árvore sobrevivente na São João. Se olharam, se aluimiaram o coração um do outro e partiram na saga do encontro, um indo em busca da outra parte que lhe faltava. Por entre carros, motos, transeuntes, e todo o tipo de gente e de máquina que passava apressado por entre eles, eles seguiram ao encontro. Quem aqui já amou sabe do que eu tô falando. O amor é bicho solto que quando pega não se mede esforços pra se pega. Me disseram que isso levou foi pra mais de uma tarde inteira, até que se encontraram na encruza, se avistaram e e um disse para o outro;

[O personagem canta um trecho da música *Sampa* de Caetano Veloso, intercalando a entonação da voz a cada frase, como se fossem duas vozes diferentes conversando, se complementando, em tom lírico e melodramático]

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi
De mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes

E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vende outro sonho feliz de cidade
Aprende de pressa a chamar-te de realidade

Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

[Interrompe o lirismo e o melodrama]

E assim fizeram, um diante do outro, vivendo e sentindo o avesso do avesso de si, foram se aconchegando: pele com pele, casca com casca, muco com muco. Começaram a se enamorar, a dançar um sobre o outro, um com o outro enquanto o Sol se punha por entre os arranha-céus e ficaram nessa pra lá de 10 horas, até que findaram já era noite, a Lua Cheia os arrudiava e seguiram, cada um para o lado oposto, carregando os dois dentro de si, a manifestação do amor, que depois de duas semanas guardadas suas relicárias, expeliram seus ovos em buracos de terra e fiquei lá, junto com meus outros 56 irmãos esperando pra lá de quatro semanas até que tava pronto pra sair daquela película que um dia eu chamei de mundo. Agora cês já sabem quem eu sou né?

[Personagem abre para o público. Depois retorna cantando no ritmo da música *Modinha para Gabriela*]

Quando eu vim para esse mundo,
Eu não atinava em nada
Hoje eu sou um Caracol
Caracol, ê meus camaradas!

Eu nasci assim, eu cresci assim,
E sou mesmo assim, vou ser sempre assim:
Caracol, sempre Caracol!
Quem me batizou, quem me nomeou,
Pouco me importou, é assim que eu sou
Caracol, sempre Caracol!

[Personagem iterrompe a divagação e cantoria]

Tu sabe como foi que tu foi gerado? Tu sabe da história grafada pra tu chegar aqui? Das estrelas que existiram antes de tu para tu tá aqui alumiando o seu ser?

Pois procure saber, pois somos centelhas divinas geradas há anos, séculos, milênios. Somos poeiras cósmicas que perambulam todo o universo em diferentes formas, mas hoje estamos nessa forma, somos essa matéria encarnada aqui presente, esse acúmulo de história, de vida, de pulsão e de energia.

Eu infelizmente não sei muito mais longe. Dos meus avós, bisavós ou tataravós. Pois foram pisados, matados, sangrados por pés que acompanhados de olhos que só estavam interessados em olhar para si mesmos, não olharam para o chão e pisaram em toda uma geração dos que me vieram antes. Mas hoje eu tô aqui pra contá a minha história e dizer que a vida deles não foi em vão. Pois somos seres ancestrais. Nós caracóis que carregamos nossa casa nas costas estamos aqui há mais de 600 milhões de anos. Antes mesmo docês pensarem em querer existir, antes mesmo até dos seus tatatatatatataravós os dinossauros. Somos seres ancestrais. Que vimos tantas espécies morrerem, sucubirem, mas seguimos devagar e sempre. Assim como as árvores, os rios, as pedras. Cês passam e nós fica. Cês passam e nós fica. Você já perguntou quantos anos as árvores têm? E o Rio que passa aqui embaixo? Tu já se perguntou? Eles viram seus avós, bisávos, tatatatraravós nascerem.

[Neste momento o personagem aumenta a música que está rolando no aleatório]

Devagar e sempre
Devagar e sempre
Devagar e sempre
Devagar e sempre

[Ando olhando as pessoas me acompanharem]

Agora me deem licença que eu preciso trabalhar, afinal eu não vim nessa vida a passeio não. Tu veio? E tu? Pois vamo trabalhar então.

[Pego o microfone]

Atenção! Atenção!Atenção
Que está passando na sua rua o Casco dos Causos
Atenção!
Atenção que hoje tem pra mocinha e promoção!
É bota fora. Troco coisas por causos.

Vem meu menino, vem menine e vem menina que hoje tem coisa boa. Tem coisa bonita e tem é muita história pra contá.

[Personagem interrompe o anúncio e se volta parao público]

Vocês têm alguma coisa aí guardada nesse coração pra trocar comigo? Tem alguma história, algum causo pra contar? Troco tudo por qualquer coisa que cês tiverem para me dizer, só não aquele baú que ainda é segredo e eu só revelo no final e esse radinho aqui que é meu eterno companheiro a me contar história rimada noites à fio.

Sabe, que por andar devagar eu aprendi a botar reparo nas coisas? Às vezes passo horas repousado sobre a mesma paisagem, mas que de fato nunca é a mesma. Ainda mais aqui nessa cidade que tudo se movimenta, tudo se transforma. Esses dias mesmo eu tava aqui conversando com um rapaz que me prometeu contar a história mais antiga do mundo se eu trouxesse para ele uma bota rosa e eu lembrei de um outro rapaz, de umas ruas de trás que vende tudo, que poderia me ajudar a achar essa bota e falei para o primeiro rapaz que me esperasse que eu ia atrás daquele outro rapaz e ia trazer pra ele a bota que ia me fazer ouvir a história mais antiga do mundo. Pois bem, fui atrás, devagar e sempre, da bota, levei algumas luas para conseguir fazer o trajeto de ir e de voltar, pois ocês sabem né? Devagar e sempre. E quando eu voltei não é que o rapaz não estava aqui? Nem ele e nem a lojinha que ele trabalhava! No lugar tinha nascido um prédio full HD de 500 andares com varanda gourmet em seus 12 metros quadrados de área total, um tal de Studio, duma tal de E-P-E-C-U-L-A-Ç-Ã-O I-M-O-B-I-L-I-Á-R-I-A. Essa coisa que bicho-gente inventou pra deixar uns sem terra enquanto outros esbanjam em seus hectares que sustentam a desigualdade. Acho que ocês precisavam é revogar o título de humanidade e lembrar que cês são tudo é bicho, tudo natureza, como todo o resto que os arrudeia porque esse rótulo de humanidade tá ajudando em nada.

…

Desculpa a digressão é que foi assim que aprendi a ir pra longe mesmo estando perto. Pois bem, eu sou Caracol, o Caramujo *El colecionador de histórias e causos.* Aqui mesmo na minha casa-casca móvel tenho tanta história guardada, tanto causo materializado em objetos. Mas por ser mais bicho do que gente eu aprendi que isso aqui, essa matéria toda, só tem valor se nós valorizar de fato o que é, se nós imbuir as coisas de sentido, de semântica, de importância, se não é

só matéria. Por isso que eu pratico o desapego, deixo que levem tudo que quiserem desde que me contem no lugar uma história, algo que me toque o coração e me deixe com o sentido e aí tu pode levar o símbolo. Ou também recolho aquilo que as pessoas não querem mais, que não lhe servem, desde que me contem também uma história daquilo que um dia talvez lhe teve importância.

Já ouvi tanta história, tanta coisa que até Deus duvida….

Mas aqui, olhando pro cês que tão me dando tanta importância e tanta bola pra esse caramujo que não para de falar eu acho que eu tô sentindo aqui dentro do meu coração a vontade de deixar uma história para ocês, cês aceitam?

Calma aí que eu até já sei qual é a história que eu vou contar, deixa só eu achar aqui que eu guardei foi em algum lugar para que eu nunca me esquecesse. Só um minutinho

[Procuro a história nos bolsos, na bolsa, no carrinho]

[Para o público] Onde é que se guarda mesmo as coisas que não se quer esquecer?

Ah! Sim! Sim! Sim! Como é que poderia me esquecer?

[Coloca a mão no coração e tira por dentro da camiseta um bauzinho]

Lembrei!

Essa história é uma história antiga, do tempo em que bicho-gente ainda nem era uma ideia na cabeça do cosmos. No início dos tempos que um dia chamaram de tudo, em uma das dimensões existentes e possíveis existia um boi. Um boi que morava no jardim de Deus, mas era um boi diferente de todo o resto da boiada, pois havia reclamado ao criador ter nascido com 4 patas quando na verdade queria asas para voar.

Deus em suabenevolência havia dito que algo como isso não podia ser feito. "Eu escolhi a dedo cada criatura como deveria ser. Uns com asas, outros com bicos e alguns com rabos." O boi não satisfeito com a resposta de Deus todos os dias ao acordar ia até sua casa reclamar tal feitura. "Ô Deus, mas sabe o que é? Eu queria tanto experimentar um pedacinho daquelas coisas branquinhas e fofinhas que vivem dançando pelos céus, aquilo que um dia me disseram ser núvem, mesmo eu jurando ser algodão doce…" "NÃO! TU NASCEU FOI PRA COMER GRAMA E SE CONTENTE POR ISSO! TEM MOSCA QUE NASCEU PRA ARRUDIAR SEU COCÔ E NEM POR ISSO RECLAMA". No outro dia "Ô Deus, Ô Deuzinho todo soberado em sua grandeza de existência. Ô Deus, tu não me concede a graça de ter asas

não? Eu nem me importo de mudar o que eu sou, é só tu botar uma asa em mim que eu já fico feliz. "NÃO! Imagine só bicho como tu voando. Se pombo quando caga já faz um estrago imagine um bicho como você cagando lá do alto?". E no outro dia "Ô Deus", disse o boi. "Ah! De novo ele", reclamou Deus. "Ô Deuzinho, sabe que essa noite eu sonhei que era pássaro? Foi um sonho tão lindo, tudo em volta de mim voava, tudo girava em espiral e ia subindo, meus ossos pesados iam dando lugar a ossos ocos, leves, leves, minhas patas dianteiras iam ganhando pena de uma cor inominada, de um brilho semelhante ao sol e eu ia cedendo o chão sobre os meus pés e subindo alto, alto alto alto…" Deus interrompe: "É mesmo? Ah que sonho lindo. E sabe o que eu sonhei essa noite também?" "É mesmo?", pergunta o boi. "É! E eu sonhei que criava um bicho que no começo tinha quatro patas, depois duas patas e no final da vida três. Com cabelo, nariz, boca, dois olhos, duas orelhas, pescoço e cérebro e polegar que se achava superior a todos os outros bichos, inclusive pegava vocês para comê!". Assustado o boi comenta "Ai credo! Isso não foi sonho não, foi é pesadelo". "Pois é, imagina se vira realidade, acho que acaba com tudo que eu criei! Por isso é que sonho é sonho e realidade é realidade! Pois vá se embora que tu é boi e pra sempre vai ser boi". O boi recebia sempre uma negativa como resposta, mas aquele dia o sonho te pegou de tal maneira que seu coração se encheu e nada naquela vida te tirava mais a certeza de que ele era exatamente quem deveria ser, mesmo que por fora não correspondesse.

Foi então conversar com o Diabo e ver o que ele poderia fazer. Não precisou explicar duas vezes, o diabo logo compreendeu os caprichos de seu irmão que não queria reconhecer que havia errado com aquela criatura e lançou um feitiço para transformar o boi em um lindo pássaro. "Mas veja - disse ele - meu irmão não pode sequer desconfiar que eu fiz isso com você! Se ele souber disso, ele me expulsa do paraíso. Portanto, o transformarei em sua imagem e semelhança, te darei as penas mais coloridas e em cada pluma de sua cauda colocarei um olho de Deus para que ao te olhar, logo se reconheça e acredite estar mirando seu reflexo em uma poça de água." E assim fez, parte por parte do boi foi dando lugar para aquilo que um dia deram nome de pavão. E Deus ao olhar aquela criatura logo se enamorou e achou estar vendo a si próprio refletido em algum riacho. Todos os dias, ao final da tarde ia até o lugar onde repousava o animal e o admirava em seu esplendor.

[Personagem interrompe a contação de história e volta-se com tom nostálgico para o público]

Desde do dia que ouvi essa história, sinto que, toda vez que danço, abraço alguém ou entro no mar é como se eu fosse tocado pelo diabo e ele revelasse em mim um dos olhos de Deus.

Eu entendi. E não foi só com isso aqui não [aponta para a cabeça] foi com isso ligado com isso [aponta para o coração], ligado com isso [aponta para os pés], ligado com isso [passa a mão pelo corpo todo], com isso [aponta para o carrinho], com isso, isso, isso, isso, [aponta para as pessoas], com isso [árvore, prédios… aponto para o mundo e gira] com tudo isso aqui que eu entendi que eu não precisava ter mil pernas para andar rápido, para poder conhecer o mundo, as pessoas e toda a sua beleza. Que eu à minha forma, poderia ir aonde quisesse. Foi assim que aprendi a ir pra longe mesmo estando perto. Aprendi que só vai longe quem se faz perto. Perto primeiro de si, para depois poder estar perto do outro. Foi assim que aprendi que eu de fato nasci para ir longe, para viajar o mundo, carregando o meu mundo nas costas, podendo fazer morada onde quer que fosse, onde quer que eu quisesse. Mas sempre estando pertinho, coladinho de mim mesmo, porque assim eu podia chegar aonde eu quisesse…

[Neste momento o personagem se dirige ao carrinho, pega o baú e começa a tirar de dentro dele um fio, prendedores e roupas e arma um varal na rua, amarrando o fio nas árvores ou postes e começa a pendurar roupas junto com uma placa que convida as pessoas, os transeuntes e público a trocaram uma peça sua com uma peça do varal. Abrindo uma ação performática onde as pessoas podem se transformar, se modificar através da troca de roupas.]