

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“Julio de Mesquita Filho”**

**Instituto de Artes – Campus de São Paulo**

**RODRIGO GONÇALVES DE ABREU**

**RITO DE FORMAÇÃO ARTIVISTA:**

estudo de pedagogia de arte-educação decolonial e performativa

São Paulo

2024

**RODRIGO GONÇALVES DE ABREU**

**RITO DE FORMAÇÃO ARTIVISTA:**

estudo de pedagogia de arte-educação decolonial e performativa

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de artes, São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Arte-educação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.: Carminda Mendes André

São Paulo

2024

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

---

A162r Abreu, Rodrigo Gonçalves de (Rodrigo Abreu), 1984-

Rito de formação artista: estudo de pedagogia de arte-educação  
decolonial e performativa / Rodrigo Gonçalves de Abreu. -- São Paulo,  
2024.

166 f.: il. color.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carminda Mendes André.

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

1. Arte. 2. Arte na educação. 3. Performance (Arte). I. André,  
Carminda Mendes. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.  
III. Título.

---

CDD 707

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

**RODRIGO GONÇALVES DE ABREU**

**RITO DE FORMAÇÃO ARTIVISTA:**

estudo de pedagogia de arte-educação decolonial e performativa

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de mestre em Arte-educação.

Dissertação aprovada em: 20 / Dezembro / 2024

**Banca Examinadora:**

---

Professora Doutora Carminda Mendes André – Orientadora  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

Professor Doutor Diego Alves Marques  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

---

Professora Doutora Tania Alice Caplain Feix  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

*Agradeço ao sagrado que rege minha coroa, a  
ancestralidade que me conduz até aqui e aos  
afetos presentes que fundamentam a travessia.*

## SAUDAÇÃO

Saúdo e agradeço! Saúde eu agradeço! Salve os guias, orixás e ancestrais que regem minha coroa! Salve as águas salgadas e as águas doces. Salve Dandalunda, Janaína, Marabô, Iemanjá. Ogunhê! Salve Caboclo beira de praia. Salve Saquarema, salve as terras da Guanabara. Saúdo meus pais, meus avós, meus parentes, minhas famílias, os afetos, minhas amigas, amigos e amigas, sem vocês, não seria. Vocês sabem quem são, por que sabemos que nós somos!

Saúdo o povo originário desta terra, saúdo os povos trazidos, fugidos, mandados para cá. Saúdo as comunidades que seguem em resistência e em luta pelo direito à vida digna e justa para humanos e para toda a diversidade de vida que há para além de nossa espécie tão ansiosa. Saúdo os direitos humanos e ambientais e seus ativistas e militantes.

Educadoras e educadores que cruzaram meu caminho e me ensinaram senso crítico, sensibilidade, criatividade e coragem para lutar pela arte de ser quem desejo ser, eu saúdo a vocês! Eu celebro vocês! Obrigado meus professores LGBT's do ensino formal, o acolhimento de vocês segue em ação com essa escrita e nos ritos de formação que ofereço. Como vivenciei com vocês, promovo uma educação segura, cuidadosa, integrativa e anti fóbica.

Obrigado professoras e professores com os quais estudei na Escola Pública de Teatro Martins Pena. Para Mona Lazar, em honra pela tua memória, eu agradeço por me ensinar que o fazer artístico é uma força política. Você vive em minha paixão dramática pela arte e no ensinamento de "não perder o humor" diante das lutas. Você me ensinou a lutar firme, sem endurecer.

Obrigado Tatiana Motta Lima, Tania Alice, Silvia Heller, Nara Kaiserman, Zeca Ligieiro e a todas as professoras e professores presentes em meu processo de iniciação acadêmica na Graduação da Unirio, com vocês aprendi que arte é ciência viva, que pesquisar é um modo de existir, e que pode ser um compromisso íntimo, profundo e espiritual.

Obrigado Carminda Mendes André, orientadora desta pesquisa e das inseguranças e fúrias dessa *bixa* na sua *skin* acadêmica. Obrigado por me acolher em sua comunidade científica, por ser essa exú de porteira, que dá passagem para outras formas de *ser-sentir-pensar* ocuparem a academia de forma plural. Oxalá seja feita a cura, a retomada, a reparação, a queda da colônia e suas mazelas destrutivas!

Quase morri do coração durante esse mergulho acadêmico (sou uma *drama queen*, emocionada, vale dizer). Literalmente! Mas me saber parte do seu bando, te saber perto, atenta, disposta, sincera, certa, generosa, me deu coragem para deixar fluir minhas vulnerabilidades

nessa escrita com fluxo sanguíneo anticoagulado e cheia de alma. Com você me lembrei que escrita é uma magia, me cura. Andei então bordando essas palavras e ideias orientado por tua liderança de maga. Um salve às companheiras e companheiros do grupo de pesquisa Performance e Pedagogias. Fêfa, Gabi Luz, Cida, Karine, GH, Osvaldo, obrigado pelo suporte amigues! Saravá!

Saúdo o Instituto de Artes da UNESP e seu programa de pós-graduação que reserva vagas de ações afirmativas para pessoas pretas, pardas e indígenas e, também ressalto a importância para minha comunidade LGBTQIAPN+, das vagas afirmativas garantidas para população trans - transexuais, transgêneras, travestis. Saúdo também o programa Processos Artísticos, experiências educacionais e mediação cultural da pós em arte-educação do Instituto e a todas as pessoas arte-educadoras que vem trabalhando em prol de construir uma sociedade mais consciente, senciente, crítica e responsável.

Saúdo as deusas e deuses da arte, sagradas e profanas. Agradeço seu poder de ensinar a sonhar, criar, imaginar, sentir, refletir, questionar, transformar. Agradeço pelas tantas graças alcançadas: consciência, desejo, fé, belezas, curas, estranhezas. Um salve aos artistas, *companheiros* de luta e resistência. Eu saúdo suas vidas!

Saravá São Paulo e teus povos de rua. Saúdo o Coletivo Artivista Revolta da Lâmpada. Saúdo Transarau. Saúdo Vote LGBT. Saúdo Erika Hilton e o legado de luta das pessoas trans e travestis pelos direitos de nossa comunidade. À você, Hilton, irmã, agradeço pela confiança, pelas trocas e pela parceria! Amanda, Bel, Paty, Kel, Lucas, Cinthia, Canoba, Anuby, Jeniffer, Dandara, Maya, House of Hilton temporada 1 foi *boca de se fú fú*. Legendárias!

Saravá meu povo da Ojo, essa Casa que me acolhe em um empreendimento de arte educação comprometida com a transformação social e ambiental e com a promoção de espaços de trabalho plurais, seguros e afetivos. Casa que acolhe minha contradição, minha criação e minha fúria. Amo nosso encontro, amo vocês, Nana, Luma, Davizera.

Fernandinha, mãe, agradeço a insistência para fazer a *porra* do mestrado. Elcio, pai, obrigado pelas escutas! Amo vocês!

Ananda, obrigado por me acompanhar na jornada terapêutica.

Nana, você me estimulou e tô aqui. Te convido agora, doutorandas elas?

Milena Lima, obrigado pela revisão repleta de cuidado e axé odara!

Obrigado Anali, Lucas, Salsinha, Rapha, André, Alfredo, Cidoca, Aline, Fla, Khali, Ariel, Torres, Ramone, Alexia, Fernanda, Gustrava, Bruna, Cla, Dami, Lara, Sofia, Claudia, Lodi, Thaís, Fluiz, Tati, Antonio, Ítala, Wellington, Gilson, Marcelo, Renata, Sarah, Balio, Maurício, Lilás, Amaral, Minduca, Romã, Magnólia, Vini, NBill, saúdo suas existências em

minha jornada! Saravá Povo do Bailique, Salve Associação Gira Mundo. Um salve ao norte. Salve Noite Suja, Salve as Themonias!

E para encerrar, saúdo todas as pessoas que participaram desses ritos de criação e formação ao longo dos anos, artistas, alunas, alunos, alunes, pessoas parceiras na jornada, colegas de trabalho. Vocês me ensinam que lutar com amor produz vida. Com vocês, por vocês, eu sigo com o axé cheio de desejo e esperança! Obrigada pela confiança, obrigada por me abrirem espaço para aprendermos juntas.

Peço licença para começar. Peço licença e a  
benção, Odoyá!

“Nós somos as mudanças possíveis e cabíveis e a construção do futuro que queremos, se [a extrema direita no mundo] se movimentam dessa forma contra a nossa existência, é porque do lado de cá, nós nunca paramos de nos movimentar”.

Erika Hilton, 2024

Pedra do Sal, Pequena África, Centro do Rio de Janeiro, em 12 de julho de 2022

EXU

| presente, passado, futuro | banho de arruda | banho de areia | conversa contigo | escuta a rua |

Exu me encontrou na segunda feira

presente passado futuro semeia

rezou as jóias

feitiços à mão direita

Exu me chamou no particular

disse palavras, muitas, cheias

o Mago da encruza me consulta

Sete Pulsa

oferendas de Ibejy refrigeram a palavreira

pega o que te pega

escuta ativa

ligeira

aprende criança!

conversa contigo conversa inteira

todo dia

volta pro mar, se limpa na areia

banho de arruda de benzedeira

bolsa fechada como a boca

guarda a palavra

pra ter o que deseja

seja fúria certa

me agradeceu caráter

te agradeço de alma inteira

Laroyê, Laroyê Exu

Exu Exu Mojubá

Salve as Sete Encruzilhadas

Assim seja! Saravá!

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta a construção e desenvolvimento de um Rito de Formação Artivista, uma pedagogia de arte-educação decolonial e performativa que visa a reparação histórica e afetiva de grupos socialmente discriminados e oprimidos. A pesquisa cartográfica baseia-se na experiência de uma bixa suburbana como artista, educadora e ativista, que, ao longo do processo, desenvolveu e aplicou a metodologia com diversos grupos e em diferentes contextos, oficinas individuais e coletivas, ocupações artísticas e ações continuadas de performance. O Rito de Formação Artivista, estruturado em três etapas – Demanda, InCorpo(r)Ação e Oferenda –, propõe a aplicação da arte performativa como ferramenta para o autoconhecimento, a consciência política e social, o empoderamento e a cura socioemocional. Através de rituais criativos e formativos, os participantes são convidados a explorar suas identidades, a fortalecer seus vínculos comunitários e a desenvolver suas vozes criativas, contribuindo para a construção de uma sociedade mais consciente, crítica e engajada na luta por direitos humanos e equidade.

**Palavras-chave:** arte-educação; performance; ativismo; ritual; pedagogia; decolonial; empoderamento; cura.

## ABSTRACT

This research presents the construction and development of an Artist Training Rite, a decolonial and performative art-education pedagogy aimed at the historical and affective reparation of socially discriminated and oppressed groups. The research, which is cartographic in nature, is based on the experience of a suburban bixa as an artist, educator and activist who, throughout the process, developed and applied the methodology with different groups and in different contexts, individual and collective workshops, artistic occupations and ongoing performance actions. The Artist Training Rite, structured in three stages – Demand, InCorpo(r)Ação and Offering – proposes the application of performance art as a tool for self-knowledge, political and social awareness, empowerment and socio-emotional healing. Through creative and formative rituals, participants are invited to explore their identities, strengthen their community bonds and develop their creative voices, contributing to the construction of a more conscious, critical and engaged society in the struggle for human rights and equity.

**Keywords:** art education; performance; activism; ritual; pedagogy; decolonial; empowerment; healing.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> Ninguém pode com a Memória!.....	16
<b>Figura 2</b> <i>Bioma Coronário</i> .....	17
<b>Figura 3</b> Ebó de Boca .....	20
<b>Figura 4</b> Espelhos d'água .....	29
<b>Figura 5</b> Aterrada .....	31
<b>Figura 6</b> Nó em Pingos D'água .....	37
<b>Figura 7</b> Saravá Formoso.....	43
<b>Figura 8</b> Òrum-Ayié.....	48
<b>Figura 9</b> Orùm-Ayié.....	53
<b>Figura 10</b> Camilla, Letícia, Marianna, Iemanjá.....	55
<b>Figura 11</b> Rede.....	55
<b>Figura 12</b> Beira .....	57
<b>Figura 13</b> Profundeza.....	58
<b>Figura 14</b> Gira de Escafandrista .....	59
<b>Figura 15</b> Alimentar o Orí .....	60
<b>Figura 16</b> Calada Noite.....	64
<b>Figura 17</b> Trama.....	66
<b>Figura 18</b> Reintegração.....	69
<b>Figura 19</b> Lava-Pés .....	71
<b>Figura 20</b> Orí Odara.....	75
<b>Figura 21</b> Ação: Alma Lavada / Performer: Bruna Felix.....	78
<b>Figura 22</b> Ação: Banho Público / Performer: Bruna Felix .....	81
<b>Figura 23</b> Ação: Kitsch Banho / Performer: Bruna Felix .....	84
<b>Figura 24</b> Ação: Orùm-Ayié / Performer: Rodrigo Abreu .....	85
<b>Figura 25</b> Ação: Ritual de Encerramento / Performer: Bruna Felix .....	86
<b>Figura 26</b> Fonte da Vida .....	88
<b>Figura 27</b> Ação: Inflamável .....	90
<b>Figura 28</b> Flyer de divulgação da Ocupação Remix RJ/2016 .....	101
<b>Figura 29</b> Performance Através do Espelho / Performer: Letícia Almeida ...	102
<b>Figura 30</b> Cápsula comunicadora para o que você deseja conhecer – Larissa Siqueira.....	103
<b>Figura 31</b> Kitsch Banho / Performer: Bruna Felix .....	104
<b>Figura 32</b> Observatório das coisas simples – Izabella Ribeiro .....	105
<b>Figura 33</b> Isso não é um carrinho, baby! / Performer: Stefania Corteletti.....	106
<b>Figura 34</b> Onde você está? / Performer: Sammara Niemeyer .....	107
<b>Figura 35</b> Perdão / Performer: Damiana Inês .....	108
<b>Figura 36</b> Pic nic / Drag Magenta Dawning (Performer: Bruno Henriquez) .....	109
<b>Figura 37</b> São Vito – A Epidemia de Dança – Victor Hugo Mattos .....	110
<b>Figura 38</b> Stencil e Grafitti / Performer: Conrado Niemeyer .....	111
<b>Figura 39</b> Toda Venosa .....	112
<b>Figura 40</b> Ação de Clarisse Monteiro - Ocupação Remix .....	113
<b>Figura 41</b> Ação “Plantar Intenções” - Ocupação Remix .....	117
<b>Figura 42</b> Etapa “Cuidar e ofertar” .....	119
<b>Figura 43</b> Distribuição da mudas.....	120
<b>Figura 44</b> Instruções impressas junto às mudas doadas .....	120
<b>Figura 45</b> Encerramento e relato do Ritual.....	122
<b>Figura 46</b> Pineal.....	124
<b>Figura 47</b> XV - Preciso dizer que te amo .....	131

<b>Figura 48</b> Turma 15 - All Ice .....	137
<b>Figura 49</b> Turma 15 - Odri.....	137
<b>Figura 50</b> Turma 15 - Iuri .....	138
<b>Figura 51</b> Turma 15 - Fonsec.....	138
<b>Figura 52</b> Turma 14 - Lucas .....	139
<b>Figura 53</b> Turma 15 - Niara .....	139
<b>Figura 54</b> Lado a lado .....	140
<b>Figura 55</b> Renova.....	144
<b>Figura 56</b> Reza é pra quem tem fé .....	147

## SUMÁRIO

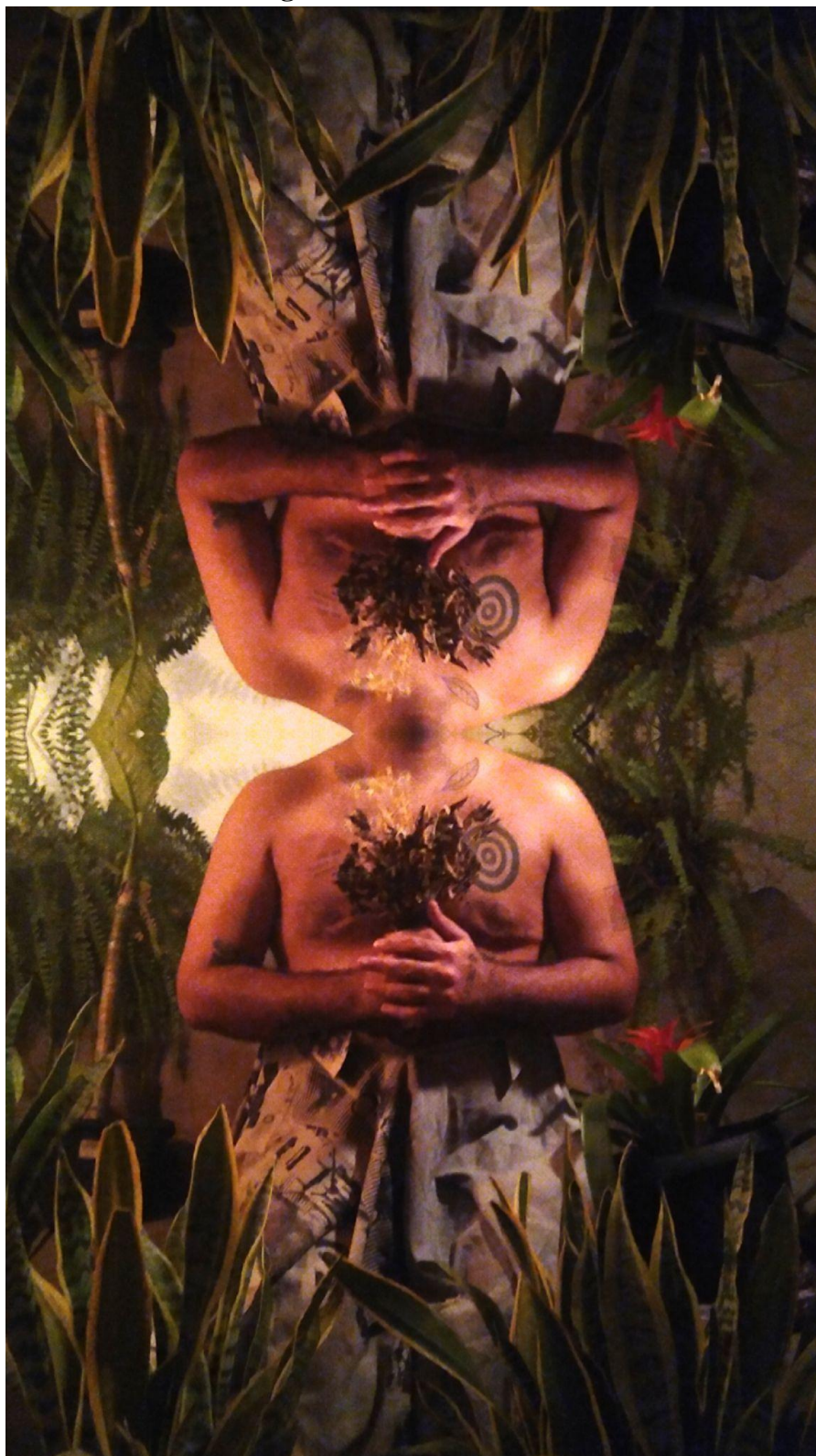
<b>1 ABERTURA DOS CAMINHOS - Apresentação .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 Ebó de Boca - glossário de uma pajubeyra .....</b>	<b>21</b>
<b>1.2 Abebé - pedra n'água .....</b>	<b>29</b>
<b>2 INICIAÇÃO - Uma introdução.....</b>	<b>32</b>
<b>3 ARTE DA PERFORMANCE: UM FUNDAMENTO.....</b>	<b>38</b>
<b>4 RITOS PERFORMATIVOS .....</b>	<b>44</b>
<b>4.1 Oferendas para Iemanjá .....</b>	<b>49</b>
<b>5 PERFORMANCES OFERENDA .....</b>	<b>61</b>
<b>5.1 Demanda – conceituação.....</b>	<b>64</b>
<b>5.2 InCorpo(R)Ação .....</b>	<b>66</b>
<b>5.3 - A Oferenda - ação performativa .....</b>	<b>70</b>
<b>6 OFERENDA PARA BRUNA (abril, 2013) .....</b>	<b>72</b>
<b>7 SÉRIE DE PERFORMANCES BANHO PÚBLICO (Dez, 2013 – Abr, 2014) .....</b>	<b>76</b>
<b>8 RITO DE FORMAÇÃO - OCUPAÇÃO REMIX (2015) .....</b>	<b>89</b>
<b>8.1 Pé de Feijão - agricultura para plantio de intenções (2016) .....</b>	<b>112</b>
<b>9 CAMBONAGEM - Professor-Performer.....</b>	<b>125</b>
<b>10 RITO DE FORMAÇÃO ARTIVISTA (2018 - 2021) - pedagogia decolonial e performativa.....</b>	<b>132</b>
<b>10.1 Quanto Corpo Cabe no Espaço da Tela? (2020).....</b>	<b>140</b>
<b>11 CANTAR PRA SUBIR - Conclusões e sementes de pesquisa .....</b>	<b>145</b>
<b>LOUVAÇÃO AOS GUIAS – REFERÊNCIAS .....</b>	<b>148</b>

**Figura 1** Ninguém pode com a Memória!



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

**Figura 2** *Bioma Coronário*



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

## 1 ABERTURA DOS CAMINHOS - Apresentação

Seguindo ao avesso os passos de uma trajetória pessoal e encontrando nela os destroços mestiços de "tecnologias ancestrais", *de supervida ao invés de sobrevida*, como propõe a pensadora negra e pesquisadora de *afrofuturismo*, Morena Mariah, busco aqui olhar para trás revisitando na jornada ativista construída até então, técnicas, processos e meios com os quais tenho agido em favor de transformações socioemocionais, pessoais e coletivas, pela via da arte.

Enquanto sobrevoo as memórias olhando para trás, conduzo no bico de pássaro o ovo de uma pedagogia que olha para o futuro, que mira o sul global, que é contra colonial, inspirada em pedagogias ancestrais e ativistas, que têm como referência metodológica práticas celebrativas e ritos religiosos familiares do subúrbio carioca.

Esta dissertação de mestrado nasce do desejo de compreender as relações entre educação, arte e política, do desejo de celebrar saberes e aprendizados plurais, de ampliar redes de arte-educação e de resistência. Esta formação acadêmica é também uma vingança histórica em nome de meus ancestrais. É um Rito de Passagem, de Celebração e de Cura.

Os capítulos revisitam de forma ensaística experiências vivenciadas de 2010 até hoje, de forma *espiralar* como ensina Leda Maria Martins (2021), como exercício de desvelar pontos de partida, de chegada e eixos condutores desta pedagogia de performance intitulada Rito de Formação Ativista que desejo formalizar e compartilhar, me somando aos estudos comprometidos com a construção de futuros de equidade, dignidade e justiça social.

Antes de dar início à escavação das memórias, é importante dizer ainda que estas serão acessadas de forma íntima e afetiva na escrita, como tem me ensinado Carminda Mendes André em sua busca por uma *escrita frascária* (2023), de alma libertina, que evoca autores como quem conversa com amigos íntimos, que se deita com palavras e que passeia pelos caminhos da escrita acadêmica de braços dados com deusas e poetas.

Essa é uma escrita performativa, encarnada de vida, que tem nome, voz, território, corpo, afeto, oralidade e identidade. Os títulos de pensadoras e pensadores que evocarei ao longo do estudo serão, como de costume, apresentados no final da dissertação com seus devidos créditos e normativas da ABNT e tudo e tal, mas ao longo do texto, dialogarei com eles de forma fluida, sem notas de rodapé. Me permitam essa subversãozinha *de garota*, que no Pajuba, dialeto das LGBT's que vai aparecer por aqui também significa *de bonita, de sonsa, de esperta, de responsa, de passável*.

Ao friccionar com a escrita formalidade e desbunde, busca-se produzir uma discussão mais inclusiva e interseccional, que se aproxime das pessoas interessadas nas reflexões aqui

apresentadas, sem exigir destas erudições/letramento acadêmico específico. Além disso, essa fluidez normativa, no sentido de incluir no texto corrido o que normalmente seria destacado em notas, considera a acessibilidade deste conteúdo em áudio leitura para Pessoas Com Deficiência Visual.

Escrevo assim como exercício decolonial de tensionar a estrutura normativa da escrita acadêmica científicista, como *hackeamento* da supremacia intelectual eurocêntrica que etnocida escritos de naturezas distintas às suas normas, e como *pajubalização* das formas estruturais *heteroCistêmicas* de construção de saber. Por isso, as imagens da ação Reza realizada online entre 2020 e 2021 ilustrarão, como em uma mostra, as passagens dos capítulos, propondo à leitura outras camadas de compreensão deste tema arte educativo.

No pré-projeto apresentado para o mestrado, eu acreditava que o estudo compartilhado aqui seria um aprofundamento teórico na pedagogia deste Rito de Formação Artivista e em seus impactos socioemocionais para grupos historicamente oprimidos. Mas como me ensina a sabedoria de terreiro, "exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje"...

O plano inicial se refez quando entendi que para contar desta pedagogia, era preciso responder primeiro as perguntas: Como foi que se chegou até aqui? Como se chegou à compreensão de uma educação que é ação performativa continuada? De onde vem essa pedagogia de arte-vida encarnada?

Para responder essas perguntas, não seria possível me ausentar desta narrativa. Sendo assim firmo a escolha política de relatar minhas histórias em primeira pessoa, como em um caderno de artista, desejando menos uma escrita narcísica de si e mais uma escrita política inspirada na *escrevivência* ensinada pela escritora Imortal da Academia Mineira de Letras, dona Conceição Evaristo, no texto A Escrivivência e seus subtextos que compõe o Livro “Escrivivência: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo”, organizado por Constância Lima Duarte Isabella Rosado Nunes (2020, p. 38):

A ideia de Escrivivência talvez possa trazer algo novo para a teoria da literatura pensar. Parece-me que o conceito de autoficção, de escrita de si, de narrativas do eu, e até de ego-história, quando um historiador resolve, por meio do aparato da ciência que ele conhece, narrar a sua vida, como sujeito histórico, como sujeito da história de seu tempo, o conceito de Escrivivência pode ser pensado por parâmetros diferentes dos colocados para pensar as categorias citadas anteriormente. Entretanto, quando falo de ego-história, a historiadora Beatriz Nascimento, no filme “Órí” (1989), constrói uma ego-história que não se esgota na vida dela como historiada. É uma ego-história cuja narração fílmica está amalgamada à história de uma coletividade. Como pensar a Escrivivência em sua autonomia e em sua relação com os modelos de escrita do eu, autoficção, escrita memorialística... Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escrita citadas, a Escrivivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrivivência já demande outra leitura. Escrivivência surge de uma prática literária

cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade.

Neste sentido, esta pesquisa é realizada por uma *bixa parda suburbana* e existe pela e com as coletividades. O Eu artista, educador e ativista que vos fala aqui, é um eu que sem o todo não teria realizado nada disso que aqui se relata.

Vamos a apresentação de como as ideias estão ordenadas aqui no texto para que já de início vocês possam ter um mapa da jornada, tal qual ela foi se construindo teoricamente.

Na primeira parte desta dissertação, conto sobre o encontro com a linguagem da performance na perspectiva de quem participou e de quem propôs ações desta natureza pela primeira vez. Em seguida, contextualizo um pouco sobre essa prática artística enquanto linguagem, para contar como vivencio arte performativa como um ritual artístico e espiritual em ações intituladas de Performances Oferendas. Por serem estas ações o eixo principal desta pedagogia de processos criativos e de formação, busco subdividir esta parte para melhor apresentar essa metodologia que foi se criando com a prática. Divido a metodologia em Demanda, InCorpo(r)Ação e Oferenda.

Em Oferenda para Bruna e em Banho Público relato sobre a experiência de transpor esta metodologia pessoal para conduzir o processo criativo de outra pessoa. Depois, no relato da Ocupação Remix, conto sobre a aplicação da metodologia em grupo, como um Rito de Formação e da importância da comunidade em processos assim. Daí caminhamos para a parte final onde compartilho sobre a vivência desta pedagogia de professor-performer com uma ação continuada de performance, como um ritual de Cambonagem. E concluo as reflexões dissertadas com o Rito de Formação Artivista, que indica a *saída do armário* como ativista desta pedagogia e rotas de futuro que ela pretende apontar para comunidades e grupos historicamente oprimidos. Fechando a Gira, apresento a bibliografia, louvando quem me guiou nestes escritos, garantindo que o afeto atravessasse tudo.

Esta pesquisa é também um exercício continuado de fé na transformação individual e social em prol de uma coexistência justa e colaborativa em nosso planeta. É um brado por um aprendizado que seja integrado à natureza, que respeite as ancestralidades, os territórios, corpos e identidades, que não tema as diferenças, que promova consciência e responsabilidade coletiva.

Escolho nomear capítulos e conceitos desta pedagogia com palavras que aprendi em prática nos terreiros de umbanda, somando-as com gírias e dialetos dissidentes, porque em tempos como os que estamos vivendo politicamente me parece estratégico assim fazer, além de ser sincero comigo. Evocar essas forças das oralidades que me regem e que acompanham meus

estudos e práticas, propõe uma aproximação na forma como venho conduzindo processos educativos e artísticos Brasil afora e é também uma *afronta* epistemológica dessa pesquisa.

Fica então um último aviso antes de iniciarmos a caminhada! Tudo isso é um feitiço, uma reza, uma oferta, um lembrete, uma utopia.

**Figura 3** Ebó de Boca



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

## 1.1 Ebó de Boca - glossário de uma pajubeyra

Começo apresentando a autora do livro *Pedagogia da desobediência: Travestilizando a educação*, Tiffany Odara, com suas próprias palavras que encontrei em seu perfil do *LinkedIn*,

Thiffany é uma mulher negra, travesti, mãe, Iyalorisa, pedagoga e doutoranda pela FACED/UFBA. Como mestra no Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade (PPGEDUC - UNEB) e especialista em Gênero, Raça e Sexualidade, ela traz uma sólida bagagem acadêmica e experiência profissional (Odara, 2024).

Evoco essa referência pois o nome desta seção é porque sou fã dos *ebós de boca* que ela oferta em seu *Instagram* ([@thiffanyodara](https://www.instagram.com/thiffanyodara)). Ebó de boca é oferecer palavras, é axé da voz, é sopro de vida! Por isso achei que cabia bem a esse glossário pajubalizado.

Convido também, para embasar a escolha de construção de um texto pajubalizado, a pesquisa "Linguagens pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade" (2017), livro escrito pela auto intitulada *beesha* Carlos Henrique Lucas Lima, lá de salvador, de quem busquei os trechos para apresentar a origem histórica desta linguagem codificada nas encruzilhadas pelas travestis, muitas delas, praticantes de religiões de matriz africana, para fins de proteção e reconhecimento comunitário durante a ditadura militar brasileira, quando operações policiais como a Tarântula, em SP, perseguiram e levaram à prisão e morte de travestis e pessoas LGBT's acusadas de libertinagem, vadiagem, pederastia, imoralidade.

Não à toa seguimos sendo, com alto nível de subnotificação, o país que mais mata *travestis, boycetas, pessoas trans em geral, sapatões, gays, bixas*, pessoas LGBTQIAPN+ como eu. Como Nós! Assim, cito a *beesha* Carlos em seu livro *babadeiro* para nos contar que:

O Pajubá, também conhecido como "Bate!" ou em uma outra variação, "Bajubá", tem origem nos dialetos africanos Iorubá e Nagô, prodigamente utilizados pelo chamado "povo de santo", praticantes das religiões de matriz afro-brasileira, notadamente o Candomblé e a Umbanda. Uma definição simples, mas não menos complexa de Pajubá, é a seguinte: o repertório vocabular utilizado pelas comunidades LGBT's. Mas não só: o Pajubá, para além de uma larga lista de palavras engraçadas e "exóticas", é reinvenção constante, que produziria ou ensinaria – e está é minha hipótese de trabalho – redes de solidariedade entre as guei, que em meu Projeto de Doutorado prefiro nomear *beesha*, assim mesmo, com dois "e" e "sh" pra acompanhar o biquinho da pronúncia. E é aqui que o Pajubá, em linhas gerais, se aproxima da Teoria Queer, ao produzir-se por intermédio da constante reinvenção que as *beeshas* fazem de si e de suas formas de estar no mundo (Lima, 2017, p. 33).

Para construir minha linguagem pajubeyra, além das palavras usadas pelo "povo de santo", que nesta dissertação serão evocadas em seu contexto sagrado e além da estratégia *queer* de segurança comunitária contada acima, convido também para esta escrita uma fluência nas línguas das redes sociais, dos memes, da cultura pop, e de onde mais as LGBT's ocupam para

roubar de volta o que nos é tirado, o direito à vida plena de ser quem se é em uma sociedade democrática e laica.

Ofereço então essa linguagem pajubalizada, fundamentada em performance, poesia, axé, cultura pop, *pajú das manas*, fundida a uma linguagem científica acadêmica, no desejo de provocar conhecimento e aprofundamento com a intersecção de linguagens, a pluralização das escutas e a confluências entre as bolhas.

Para isso, aceito a proposta da *beesha* Carlos, evocando mais uma vez sua tese de doutorado que citei acima:

Para avançar, portanto, proponho que tomemos o pajubá, o repertório vocabular e performático LGBT, como possibilidade de fissura, de distensão e deslocamento de uma epistemologia colonial para uma outra, que poderíamos chamar descolonial ou desconstrutora. Essa leitura tem me atraído muito nos últimos tempos porque tenho refletido sobre o pajubá como uma poderosa ferramenta política de desconstrução do pensamento colonial em questões de sexualidades (Lima, 2017, p. 31).

Na contínua invenção desta linguagem pajubeyra para *hablar* com vocês, ainda escolho, sempre que possível, me referir "ao todo" na escrita reforçando o gênero feminino de nossa língua oficial, fazendo um exercício de feminilizar a linguagem e as mentes, mexendo no português patriarcalizado e machista, fortalecendo na escrita as lutas erguidas pelas mulheres por equidade e justiça de gênero. E também porque as *beeshas*, ou *bixas*, são as gays mais femininas, e costumam se chamar no feminino, como eu. Proclamo então esse lugar de fala, pra confundir, pra remexer, pra requebrar.

E sim, pode ser que no meio do texto, eu invente palavras. Acontece! Como *Alciônica*, que logo abaixo vocês poderão compreender do que se trata. Ou ainda que eu junte uma palavra na outra com hífen, como uma forma de horizontalizá-las em importância na narrativa, sem que haja critério de hierarquia entre as palavras evocadas.

Alguns termos e conceitos criados por outras pessoas, que tem uma passagem rápida no texto e que não tiveram o devido espaço de aprofundamento, também aqui estarão *acolhides*.

A linguagem neutra, no mesmo exercício de retomada e reincarnação da língua, também estará presente em momentos que julgar conveniente. Sei que soa estranho e é um terreno conflituoso de disputa. Ainda que não aprofunde aqui esta briga, me coloco no lado não binário desta briga.

E assim, vamos pro glossário *delas* que não pretende ser uma *cagação de regra*, porque a linguagem é viva e está em movimento, mas sim um compartilhamento de como eu compreendo essas palavras e seus significados ao usá-las aqui, para que vocês que me leem também possam compreender meu *pajú*.

Talvez haja uma ou outra palavra em inglês, mas lembrando que o inglês evocado aqui me chega pela diáspora LGBT das manas lá da terra da *Ru Paul* e suas Drags correndo, ou seja, um inglês dissidente dentro da dissidência, pois a língua dos estadunidenses também nos coloniza e oprime. Daí algumas palavras serão traduzidas por conta do contexto cultural, mas outras, não. *Sorry, not sorry! Desculpem, eu bixa, não me arrependo! :-\**

Abebé: Palavra de origem Iorubá, que significa leque circular metálico com um espelho no centro, objeto usado pelas orixás Oxum e Iemanjá em seus rituais religiosos;

Afrofuturismo: Movimento cultural multilinguagem, cunhado em 1990 para definir produções que propõem ficções de futuro, onde pessoas negras existem livres do racismo e em harmonia com a natureza;

Afronta: Enfrentamento das afrontosas, termo utilizado por parte da comunidade lgbt em momentos de embate e enfrentamento ideológico, estético e político;

Alciônica: Neologismo criado por mim para definir aquilo que tem uma natureza de Alcione, cantora negra maranhense, residente no Rio de Janeiro desde a juventude, conhecida por suas canções românticas, dramáticas, passionais, que tematizam as dores e delícias de mulheres do subúrbio carioca e do Brasil. É uma evocação ao sentir e agir de muitas das mulheres com as quais convivi durante toda a infância e grande parte da juventude na zona norte do Rio de Janeiro;

Arrebatamento: Termo bíblico utilizado em contextos de religiões cristãs protestantes que demarca o momento em que serão resgatados os fiéis antes do apocalipse. Dadas as tensões políticas e existenciais entre a comunidade LGBTQIAPN+ e uma parte da comunidade cristã, o termo passou a ser utilizado como uma apropriação afrontosa para simbolizar momentos de arrebatamento estético, buscando uma incorporação do divino, em um contexto de espiritualidade profana;

Axé: É o sopro de vida, a chama que nos mantém vivos, as partes do Todo Sagrado que residem em nós, a própria vida;

Axós: São as roupas que os devotos utilizam nos rituais privados e festas públicas das religiões afro-brasileiras, conforme nos conta Zuleica Dantas Pereira Campos no artigo "Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana (2015)";

Bixa: É a transmutação do termo utilizado como ofensa contra homens gays como autodenominação de orgulho. Utilizo o termo com x para demarcar na própria grafia ortográfica "errada", uma dissidência mais radical desta identidade em relação ao próprio

movimento de homens gays, já que as bixas tendem a uma performatividade social mais feminina de gênero, enquanto que homens homossexuais e gay, podem ainda manter-se mais próximos de uma lógica binária que reforça estereótipos de homens heterocisnormativos;

Bobinha: Compreendendo as estratégias de sobrevivência de pessoas LGBTQs em um contexto em que violências contra esta comunidade no país são altíssimas, não dá para ser bobinha. Aqui o termo se refere à falta de malandragem para se manter segura ou ao excesso de malandragem. Assim, ser bobinha pode ser algo a ser superado ou pode ser uma estratégia sonsa de se fazer de boba, sem de fato ser;

Boca de se fú fú: Boca de se fuder é aquela boca de veludo, que beija, chupa, mama. A boca que se deseja, que se almeja. Uma boca profissional. No uso do dia a dia, boca de se fú fú pode significar algo maravilhoso, estupendo, extraordinário;

Bolar: Virar no santo, incorporar durante os ritos de religião de matriz africana. Em alguns contextos de terreiro, diante da resistência da pessoa “rodante”, aquela que incorpora, em deixar a entidade espiritual se fazer presente para desenvolver seu trabalho nas giras da religião, algumas pessoas caem, tropeçam, se sentem arrepiadas, passam mal, tombam no chão;

Bolsonazi: Perfil político e ideológico de apoiadores radicais das propostas bolsonaristas, muitas vezes alinhada a uma ideologia nazista e, portanto, genocida e fóbica;

Boy: Para além do significado literal do termo em inglês, que traduzido significa menino, rapaz. Aqui e na comunidade LGBTQ, pode ser usado para definir um macho aleatório, ou ainda um companheiro, um namorado, um ficante;

Cambono/Cambonagem: Ajudantes das lideranças dos terreiros, que orientam as pessoas durante as giras, que organizam o terreiro para as sessões e consultas, que servem as entidades incorporadas que estão em Terra;

Cavalo: É a forma como a pessoa que incorpora as entidades espirituais em alguns rituais de umbanda é chamada;

Cisgênero (cis): Pessoa que não é trans, que se identifica com o gênero genitalizado que lhe foi determinado quando nasceu;

Cistema: Sistema cisgênero de compreensão e organização do mundo. É um termo utilizado pela militância trans numa ação de denúncia da lógica transfóbica da estrutura heterocisnormativa da sociedade;

Colar com: Se aliar, se juntar, se somar com. Termo utilizado no contexto das redes sociais e de movimentos sociais de pessoas jovens, pessoas LGBTQs, do movimento funk, das periferias;

Confluência: No contexto desta escrita, o termo é utilizado de acordo com o proposto no livro Terra dá, Terra quer, do ancestral encantado Nego Bispo: “Confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente, a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida.”;

Cosmopercepção: O termo é usado aqui considerando o proposto no artigo “Visualizando O Corpo: Teorias Ocidentais e Sujeitos Africanos” de Oyèrónké Oyěwùmí: “O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais”;

Crush: Alguém em quem se está interessado, alguém que se deseja. Pode se ter um crush em alguém, ou já estar se relacionando com alguém que seja um crush. O termo em inglês que literalmente significa colisão foi popularizado nas redes sociais em seu sentido figurado, apaixonar-se rapidamente, ter desejo em idealização de relacionamento com alguém;

Cuidadoria: Termo utilizado pela Casa OJO, empresa de arte, educação e cultura, e que se refere a uma prática multidisciplinar e integrativa de cuidado sócio-emocional e psicoterapêutico, em processos formativos e de mediação de conflitos, visando equidade, diversidade, inclusão, acessibilidade e direitos humanos;

Date: Namoro, encontro, pegação;

Deu bom: Foi sucesso, vitória, foi ótimo;

Ebó: Palavra em Iorubá que significa oferenda, sacrifício ou troca. Prática de oferenda de religiões matriz africana onde alimentos são servidos para orixás e entidades espirituais.

Ebó de boca: é oferecer palavras, é axé da voz, é sopro de vida, é feitiço, é axé;

Fundamento: A historiadora e professora Vanda Machado define fundamento para religiões de matriz africana como aquilo que "está muito mais abaixo de onde estamos atuando. É o invisível, é o que não se diz. Entende-se, assim, que o fundamento, como

vivenciamos, é um conjunto de elementos que por si só não se explica. É a complexidade, é o simbólico, o mistério.”;

Gira (ou jira): Originária da palavra “njira”, do idioma quimbundo, significa “caminho”, “rota” ou “via”. São os momentos de culto nas religiões de matriz africana, especialmente umbanda, quando as entidades vêm girar na roda, para atender espiritualmente as pessoas presentes. É um momento de música, celebração, atendimento espiritual, incorporação e cura. Aqui é também o nome utilizado para compreender a gira de saberes em processos de rito de criação e de formação;

Guias: Colares/Fios de contas utilizados como proteção e louvação por praticantes de religiões de matriz africana, suas cores e montagem indicam as entidades protetoras de cada praticante e hierarquias comunitárias. Guias é também uma forma de nomear as entidades espirituais evocadas nos ritos de umbanda;

GLS/LGBTQIAPN+: Em matéria do site Queer IG de Camila Cetrone, em 03/08/2021, sobre a história da sigla, se diz: “De acordo com Pri Bertucci, CEO do instituto [SSEX BBOX], a sigla GLS foi criada em 1994 como uma maneira de representar pessoas gays, lésbicas e simpatizantes. Por muito tempo, essa foi a sigla que passou a definir espaços direcionados para a comunidade, tendo como termo mais lembrado a “balada GLS”. A sigla foi relevante para garantir a visibilidade da comunidade naquele contexto; no entanto, Bertucci afirma que ela não era inclusiva o suficiente. No ano de 2008, foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexias, Trans e Travestis para debater a atualização da sigla, que seria denominada como GLBT. “Aconteceu um debate muito importante sobre representatividade da mulher lésbica no movimento, o que acabou por colocando a letra L à frente de todas as outras com intuito de dar visibilidade e reconhecer o movimento internacional, que já usava LGBT”, explica Bertucci.”

Atualmente a sigla utilizada é LGBTQIAPN+ e inclui também pessoas transgênero, travestis, queers, intersexo, assexuais, pansexuais e não-binárias. O símbolo de “+” considera a inclusão de outras identidades e expressões ainda não reivindicadas, mantendo um compromisso com a inclusão;

Montadas: Montação define a prática de preparo de visagismo e indumentária de artistas drags, mas também é usado para definir momentos de montação da comunidade LGBT, considerando as vestimentas (looks) dessa comunidade, como uma forma de afirmação identitária, orgulho de ser quem se é e como afronta/defesa social;

Não binária (NB): Segundo Renata Rocha Mendes Ferreira, no site bicha da justiça, “Pessoas não binárias são aquelas que não se reconhecem pertencentes a apenas um

gênero, ou seja, sua identidade e expressão vão além do masculino e feminino. Também conhecidas como genderqueer, indivíduos do gênero não binário podem se caracterizar como nenhum dos dois (ausência de gênero), uma mistura ou até gêneros múltiplos”. Nos estudos queer, a não binariedade também é compreendida como uma prática intelectual, não apenas como uma identidade de gênero;

Odara: Na apresentação do grupo ODARA, Grupo interdisciplinar de pesquisa em Cultura, Identidade e Diversidade, Jaqueline Gomes de Jesus e Leonardo Morjan Britto Peçanha, o termo é apresentado assim: “No sânscrito, denomina o que é elevado. Em Iorubá, significa beleza. No Candomblé, é uma das qualidades do Orixá Exu, senhor dos caminhos e da comunicação: um guardião de saberes. Popularmente, refere-se ao que é bom e belo. Entendendo a cultura brasileira como uma encruzilhada de saberes e fazeres ancestrais e contemporâneos, o ODARA se propõe a agregar ideias portadoras de futuro, a fim de promover investigações e propostas de intervenção nas organizações que aprendem, considerando os corpos em suas possibilidades na cultura das aparências”;

Orí: a cabeça, a mente, a inteligência, a morada da alma e dos orixás;

Orixá: Energia vital, elementos da natureza encarnada, divindades de algumas religiões de matriz africana, dono e dona da cabeça;

Òrum-Ayié: Orùm e Ayié são dois conceitos fundamentais e interdependentes yorubanos que simbolizam respectivamente; Orùm a morada dos orixás e dos espíritos desencarnados, de onde viemos e para onde retornaremos; e Ayié, a Terra, o campo do espírito encarnado, a natureza e suas manifestações físicas; ambos separados por Olorum, o criador, segundo a religião tradicional dos povos Iorubá da África Ocidental, praticada principalmente na Nigéria, Benin e Togo;

Padê: alimento/oferenda para Exú;

Preceito: são as normas e restrições relacionais, de vestimenta e alimentares a serem cumpridas com parte do rito de preparar e entregar oferendas para cada Orixá ou divindades espirituais em religiões de matriz africana;

Ru Paul Drag Race: Reality show de competição entre drag queens criado e apresentado pela Drag RuPaul, realizado em diversos países, incluindo uma versão brasileira, apresentada por GragQueen;

Sapadrão: Padrão arquetípico de comportamento de mulheres lésbicas e sapatões, termo utilizado internamente na comunidade LGBT;

Saravá: Saudação ou confirmação de reza, cumprindo função semelhante ao termo cristão Amém;

Shade ou shady: Indireta sarcástica e/ou venenosa com fins pedagógicos, no intuito de fortalecer integrantes da comunidade LGBTQIAPN+ diante das violências fóbicas, bastante usado pela comunidade trans e no universo da cultura Drag;

TekoPorã: “Um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia; é a representação da boa maneira de Ser e de Viver" (Takuá, 2018, p. 06);

Transicionar: No contexto da comunidade LGBTQIAPN+ significa transicionar de gênero, mas nos estudos queer, pode também significar um convite a transições de natureza filosófica, subjetiva, uma forma de perceber o mundo para além da lógica cisgênera;

Truque: Termo utilizado pela comunidade LGBTQIAPN+ que significa se virar, dar um jeito, resolver da forma possível, não da forma ideal, é também uma estratégia de resistência diante das negações;

**Figura 4** Espelhos d'água



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

## 1.2 Abebé - pedra n'água

Depois da qualificação, quando compreendi que o conteúdo da pesquisa seria organizado como um caderno de artista, um caderno de performer, surgiu o desejo de ilustrar o trabalho expondo nas *encruzas* entre os capítulos algumas imagens da série Pedra N'água, iniciada em 2020, durante a pandemia de Covid19.

Este trabalho em curso é um estudo de autorretratos produzidos com a câmera do celular. As fotografias digitais são multiplicadas através de aplicativos de colagem e montagem digital, e transicionadas em fragmentos e cacos de imagens, que se desdobram em um caleidoscópio de *corpos-lugares-objetos-símbolos*. São lembretes em forma de mandalas e estampas de imagens

repetidas e encruzilhadas. Em algumas delas aparecerão frases e palavras escritas à mão e costuradas digitalmente nas montagens. Todas levam na legenda um nome e o ano em que foram produzidas. Assim elas serão aqui apresentadas.

Para dar uma perspectiva do que me interessa observar neste trabalho de espelhamento e autorretrato, evoco novamente dona Conceição Evaristo em outro trecho do mesmo livro cito no capítulo acima, onde ao falar sobre a *escrevivência*, ela reflete sobre os *abebés*, palavra de origem Iorubá, que significa leque circular metálico e que tem um espelho no centro, um objeto usado pelas Orixás Oxum e Iemanjá em rituais religiosos:

A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e o de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos (Evaristo, 2020, p. 38)

A escolha de colocar esse trabalho em diálogo com a dissertação é por compreender que, ainda que as imagens apresentadas não tenham sido produzidas para esta pesquisa, elas são fruto de um mesmo movimento de autorrevisão política, social e biográfica. Ambas são um movimento de me olhar nos espelhos d'água, espelhos sempre em movimento com o vento que carrega as imagens distorcidas, quebradas e repetidas pelas ondas. É um movimento de olhar para si e antes de se reconhecer lançar uma pedra n'água, para que as imagens se movam em dança circular, luz refletida e sombra recortada, na superfície dos *abebés*, ora refletindo dentro, ora espelhando fora.

O momento mais intenso de produção desta ação foi durante o período da pandemia, 2020 e 2021, pois eram produzidas imagens semanais para divulgação da ação de performance *online* Reza (2020 - 2021). Nesta ação, todas as segundas pela manhã, durante 1h30, lives sobre arte e espiritualidade eram abertas, muitas delas com a participação de convidadas e convidados, artistas, lideranças políticas e comunitárias, lideranças e praticantes religiosos, educadores, pessoas indígenas, negras, brancas, homens e mulheres, cis e trans, em um total de 25 lives produzidas de forma ininterrupta.

Por conta dessa relação entre as duas ações, Espelho D'água e Reza, algumas das imagens terão o título da segunda ação sobreposto como uma marca d'água, outras foram produzidas após este período e este trabalho segue em produção.

**Figura 5** Aterrada



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

## 2 INICIAÇÃO - Uma introdução

São muitos os procedimentos de iniciação religiosa em que pessoas se dispõem a ritualizar o início de uma nova etapa espiritual, um rito de compromisso, de responsabilidade com os valores, símbolos, crenças de uma comunidade. Algumas religiões utilizam em suas cerimônias a água, outras sangue, em algumas se batiza o corpo, em outras estudos buscam compreensões lógicas, algumas aguardam visões, outras escutam o chamado e vão. No caso desta iniciação em performance, o convite de *religare* se deu não apenas entre mim e uma deusa, um deus, uma crença, mas entre minha vida (corpo-mente-ação-espírito) e a arte que se produz como uma relação espiritual de percepção e ação no/com o mundo.

No final do ano de 2009 tive acesso pela primeira vez à linguagem da performance em uma aula do Bacharelado em Artes Cênicas da Unirio. Na ocasião, a professora Tania Alice propôs um trabalho sobre o conceito de Herói na Grécia Antiga e na Contemporaneidade, onde discorri sobre as heroínas e heróis de meu cotidiano suburbano. Por conta deste trabalho, fui convidado por Tania a participar de alguns treinamentos que investigavam uma preparação técnica para prática performativa.

Esses treinamentos que se desdobravam em ações meditativas nos espaços públicos, eram baseados em estudos de escuta ativa e produção de presença desenvolvidos por Hans Gumbrecht (2010), que enfatizavam a importância da experiência direta e sensorial em trabalhos de arte e incentivavam a um envolvimento emocional e físico com a mesma, e também estudos de Félix Guattari, que em *As três ecologias* (1989) nos convidou a refletir sobre como a compreensão e a transformação dos afetos são essenciais para a construção de uma sociedade mais justa e sustentável entre indivíduos e meio ambiente.

No entanto, em 2009, ainda não tinha real compreensão de como articular em ações às muitas possibilidades que a arte da performance me oferecia e nem sabia direito como e para que usaria essa ferramenta recém-nascida para mim. Partindo desta incompreensão inicial, destaco então dois momentos de *arrebato*, ambos de 2010, que foram fundamentais para compreender a potência da performance, em uma delas como performer/agente da ação e em outra como "público" participante de uma ação performativa.

O primeiro momento de *arrebato* se deu em setembro de 2010, no dia em que foi enterrado um grande amigo e artista carioca, o designer de som Jamil Chevitarrese. Neste dia, tomado pela necessidade de ritualizar o momento, guardando sua presença na memória para além de seu corpo que partia, performei pela primeira vez, dando vazão ao impulso artístico para lembrar de não esquecer que este amigo só poderia partir em um dia de céu azul.

Conheci Jamil no contexto do teatro musical, na época ele tinha por volta de seus cinquenta e alguns anos e eu menos da metade de sua idade. Neste período reconhecia em meus pais e em seus corações suburbanos um misto de deslumbre com minha afronta em ser a primeira *bixa* da família ingressada em uma universidade federal, e de preocupação por ser esta uma formação em artes, que me demandava muitos deslocamentos pela cidade e muitos deles de madrugada, no eixo entre o subúrbio da zona norte e a elitizada zona sul, região onde se concentravam os espaços e investimentos em arte na cidade do Rio de Janeiro àquela época. Este amigo querido foi uma ponte fundamental na mediação da relação com meus pais, de quem ele também se tornou amigo íntimo. Jamil acalmava suas inquietações, pois conseguia traduzir aquele universo artístico no qual estava me inserindo como alguém que ali estava já há bastante tempo. Ao mesmo tempo, para ele eu era um recém-chegado, e ainda que já estivesse há uns 7 anos pelas bandas do teatro, ele também me ensinava, me conduzia e abrandava minhas fúrias de *bixa suburbana* acessando espaços e realidades sociais e econômicas bem distintas da minha.

Pois bem, Jamil então descobriu um tumor grave e iniciou um tratamento que rapidamente deixou seu corpo visivelmente fragilizado, mas seu desejo de vida era tão grande que nos encontramos uns dias antes de sua partida e ele tinha fé e certeza de que a cura viria. Mas a morte foi mais rápida em sua chegada e nos deu uma rasteira.

Depois de sair de seu velório, que se deu em uma sexta-feira pela manhã, meus pais retornaram aos seus trabalhos e eu retornaria também às aulas da tarde na universidade e ao trabalho no teatro à noite, emendando em um fim de semana repleto de trabalho também. Não queria que aquela morte, desse amigo tão importante em minha trajetória, fosse automatizada e banalizada pela rotina da vida. Assim, no horário do almoço, antes de seguir para as aulas, me vesti com uma roupa com a qual me sentia bem e seguro, peguei alguns materiais como giz, tinta spray, canetas permanentes e fui para a rua. Percebo agora ao relembrar dos materiais que levei comigo que o desejo era de registrar com a escrita. Escrever um lembrete na passagem, no meio do fluxo da cidade. Com estes materiais fui até a ciclovia do aterro do flamengo, no trecho entre as praias do flamengo e botafogo, localização que fazia parte de meu percurso diário para a Unirio que fica localizada na Urca, zona sul da cidade.

Ali, de forma um tanto atrapalhada, tímida, assustada, parei a ciclovia e o fluxo de passantes, tirei uma câmera digital da bolsa, daquelas pequeninas que foram populares neste período. O material escolhido foi o giz e eu me filmava com uma mão enquanto escrevia com a outra. Ainda que me interessasse mais o spray para fazer permanecer por mais tempo aquela memória em palavras, temi que a despedida virasse uma denúncia de depredação do patrimônio público. Assim, no chão da ciclovia, com coração palpitante, em letras grandes escrevi à giz a

frase de despedida que se fez no momento em que a ação aconteceu, sem um pensamento conceitual prévio, segui a pulsão criativa e afetiva da ocasião: *Amigo, obrigado por nos doar todo o seu azul!*

Jamil jamais poderia partir em um dia de céu nublado como disse acima, por ser uma figura solar e iluminada, por isso a frase registrando a lembrança de seu amor por dias azuis como aquele.

Na ocasião chamei essa ação de Ausência quando a compartilhei no *Youtube*. Mas pela péssima qualidade para os dias de hoje, optei por não a disponibilizar aqui e também porque essa memória é apenas o início de muitas outras ações mais consistentes que vieram depois. No entanto achei importante compartilhar esse primeiro *arrebato* como performer, pois ao olhar para essa ação hoje, reconheço nela dois pontos que serão desenvolvidos mais à frente, a performance como um rito e a performance como uma oferenda, neste caso, um rito de homenagem e de despedida realizado através de uma oferenda artística *in memoriam*.

Vamos ao segundo *arrebato*. Essa ação ocorreu durante o VI Congresso ABRACE, realizado no IA da Unesp em novembro de 2010, onde participei apresentando banner como bolsista de iniciação científica da professora Tatiana Motta Lima, enquanto graduando no Bacharelado de Artes Cênicas do Instituto de Letras e Artes da Unirio. Na ocasião a pesquisa tinha como foco o artista e pesquisador polonês Jerzy Grotowski e em como seu trabalho ritual de preparação de atores e atrizes havia sido lido pela mídia brasileira, observando os quatro principais jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, locais onde o artista esteve presente por duas vezes - O Globo, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, e observando também cadernos de teatro e revistas especializadas em teatro, da década de 60 até 2010.

Como atividade de encerramento do Congresso, as pessoas participantes foram convidadas a acompanhar uma mostra de performances. Aqui vale um adendo. Eu era uma *bixa* de 25 anos, do Méier, zona norte do Rio de Janeiro. Era a segunda vez que ia para São Paulo, o que para mim era algo como ir para Londres. Ainda que tivesse concluído uma formação técnica na escola Pública de Teatro Martins Pena, e estivesse pesquisando um artista polonês e seus rituais de formação de atores lá na Itália sem nunca ter saído do país, meu imaginário de referências artísticas eram do tamanho do meu território, referências culturais vindas de minha vivência suburbana, do ambiente da escola pública onde havia me aproximado do teatro no segundo grau, das rodas de samba do final de semana, das giras de umbanda no quintal da minha avó, e do conteúdo rádio televisivo de canais abertos aos quais tinha acesso. Dito isso, ainda que estivesse em treinamento com Tania Alice, performance era algo que me interessava, mas que

não me era muito compreensível. Por isso fui profundamente afetado por toda a mostra, fiquei *passada* com tudo aquilo. Mas destaco aqui uma ação em especial, que infelizmente não me recordo o nome, mas da qual jamais esqueci.

Realizada por uma aluna e um aluno de graduação de alguma das universidades participantes do evento, a ação propunha um jogo. O "público" formado por participantes do Congresso, em sua maioria professores e pesquisadores de diversas regiões do país e de idades variadas, deveria fazer perguntas em um microfone e caso o casal de performers que se revezavam nas respostas errassem, poderia arremessar um coração de boi sobre eles. A cada arremesso de coração acertado, uma peça de roupa dos performers deveria ser tirada. Em um êxtase um tanto quanto assustador para mim, o "público" foi ficando excitado com o jogo e cada vez mais desejoso de que o casal de performers errasse as respostas. E a cada novo erro, mais o "público" se empenhava para acertar, na maior parte das vezes com força, os corações nos dois performers. A brutalidade instaurada no jogo foi criando um clima de tensão na sala, a aluna performer já estava com o corpo avermelhado por conta dos violentos arremessos, e sua expressão assustada e o tremor de seu corpo me comunicavam que era hora de encerrar a ação, mas a mesma parecia já ter saído de controle.

Algumas pessoas indignadas com a situação começaram a assumir o lugar dos performers alunos, se dispondo a serem acertadas caso errassem as respostas e também se despindo peça a peça, dando continuidade à dinâmica. Olhando o jogo de fora, percebi que a dinâmica relacional daquele jogo performativo, ao dismantelar por um período de tempo as relações hierárquicas sociais estabelecidas em ambientes como aquele, revelava algo sobre a crueza humana, sobre o desejo dominador de ver prazer na dor do outro, outro esse que, por ter proposto o jogo, parecia ter que se submeter até o fim. Por fim, antes que a performer já visivelmente desestruturada emocionalmente ficasse completamente nua, uma mulher percebendo o descontrole causado pela ação, e indignada com o que se estabeleceu, arrancou os corações do púlpito onde se encontravam para serem arremessados e saiu da sala levando os mesmos, bradando indignações e encerrando assim o jogo, deixando o "público" em completa suspensão.

Destaquei a palavra "público", pois naquela ocasião assim compreendia o papel das pessoas que presenciaram aquele acontecimento, mas a natureza daquela ação artística era completamente diferente de tudo o que havia vivenciado anteriormente em experiências teatrais. Na ocasião relatada, enquanto observava sem saber qual era o papel que me era permitido experimentar ali, toda a compreensão prévia de cena teatral e da relação entre artista e público foi sendo borrada, abrindo um *multiverso* de possibilidades. Ainda que muito impactado, por

estar bastante assimilado com a passividade que eu compreendia como "papel do público", nada fiz enquanto participante daquela ação. Por isso mesmo, ao fim da ação, reflexões a respeito de posicionamentos políticos e sociais em situações de violência me acompanharam no retorno para casa.

Desta experiência, destaco três pontos que passaram a ser pontos de pesquisa prática em meus trabalhos como performer. Primeiro ponto, destaco justamente a relação interpessoal, que diferentemente do teatro mais tradicional, propõe uma subversão da convenção entre artista e público, diluindo estes dois papéis e fundindo, em performances relacionais, quem propõem a ação e quem participa dela, sendo ambos os lados, necessários para que a obra se faça no encontro.

O segundo ponto de interesse está na força simbólica e conceitual da performance como elemento plural, e, portanto, democrático, de leitura e compreensão. O próprio signo coração da ação relatada e suas simbologias se fizeram presentes em ações que desenvolvi mais adiante, ainda desdobrando as possibilidades ali apresentadas.

Por fim, o terceiro e último ponto desta ação que também me acompanhou na jornada foi o interesse de saber e o desejo de experimentar as questões referentes aos limites do corpo físico do performer e dos participantes em relação aos riscos reais, já que a linguagem performativa quando interativa e relacional, ultrapassa as paredes imaginárias entre arte e vida.

**Figura 6** Nó em Pingos D'água



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

### 3 ARTE DA PERFORMANCE: UM FUNDAMENTO

Em entrevista para o site Congresso em Foco, em 2021, a historiadora e professora Vanda Machado define *fundamento* para religiões de matriz africana como aquilo que "está muito mais abaixo de onde estamos atuando. É o invisível, é o que não se diz. Entende-se, assim, que o fundamento, como vivenciamos, é um conjunto de elementos que por si só não se explica. É a complexidade, é o simbólico, o mistério."

É daí que me interessa observar a potência desta linguagem artística nos processos pedagógicos que desenvolvo. Apresento então um pouco do percurso do que tenho compreendido, vivenciado e praticado no campo da performance.

Após vivenciar os *arrebatamentos* iniciais relatados anteriormente, fui conduzido a encontrar um lugar autônomo neste grande guarda-chuva de definições que constituem a performance como uma linguagem. Para termos um ponto de partida comum, julgo importante compartilhar alguns "rastros de pesquisa", como propõe minha orientadora, evocando quem me acompanhou intelectualmente nesta jornada, para contar como tenho percebido este fazer fundamental em minha prática pedagógica, não no intuito de defini-la, já que o que tem me interessado nesta arte é justamente sua natureza híbrida e dificuldade de definição, mas para que possa contextualizar como me relaciono com essa linguagem a partir da *cosmopercepção* mestiça e sul-americana que estrutura meu fazer performativo.

Começando de onde comecei, evoco Roselee Goldberg em seu livro *A arte da performance: do futurismo ao presente* (2006, prefácio):

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia a definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides, narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo de execução.

Seguindo ainda os estudos de Roselee neste mesmo livro em que se propôs a nos dar um contexto histórico deste fazer artístico,

a performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual - que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida -, estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte tangível do período. Os espaços dedicados à arte da

performance surgiram nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance em seus cursos e as revistas especializadas começaram a aparecer (Goldberg, 2006, prefácio)

Essa arte historiografada por Roselee teria se configurado então como linguagem sob a influência conceitual dos movimentos futuristas, construtivistas, dadaístas, surrealistas e tendo, portanto, suas origens e descendência nos EUA e na Europa. Ocorre que antes desta prática artística ser nomeada pelo norte global, outras práticas artísticas, focadas em uma arte da ação e não em seu resultado enquanto obra, encruzilhadas de outras linguagens artísticas e com cunho político bem demarcado também já aconteciam aqui pelo sul do mundo, e o termo performance ainda nem havia sido cunhado. Quem nasceu primeiro, a definição ou a ação?

Sobre este questionamento, em um artigo onde problematiza dentre outras questões a própria ideia de América Latina, ao analisar as origens de ações performativas nas américas central e sul, o performer Lúcio Agra traz a seguinte contextualização a respeito da história da performance ao discorrer sobre a mexicana Josefina Alcázar e seus livros *Performance y arte-acción en America Latina* (2005) e *Performance, un arte delyo – autobiografía, cuerpo y identidad* (2014):

A história “oficial” da performance de RoseLee Goldberg era lida por interessados aqui, a partir de edições sucessivas que remontavam à primeira, de 1979. Mas a versão em português do Brasil só nos chegou em 2006. Alcázar não ignora Goldberg e assinala o referencial da historiadora estadunidense mas abre, ao mesmo tempo, largo espaço para que o leitor elabore uma outra história, em paralelo, aquela que se engendra nos falantes de espanhol. O Brasil, no livro de Alcázar é pouco citado. Surgem, aqui e ali, Lygia, Hélio e mais um ou outro. Flávio de Carvalho é figura recentemente adicionada em outro volume de Diana Taylor, editado na Argentina, com a chancela do Instituto Hemisférico, em 2012 (Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações; 2016) (Agra, 2016, p. 140)

Sobre o brasileiro Flávio de Carvalho, vale dizer que a ação experiência nº 3 - New Look (1956) em que o artista cruzou o centro de São Paulo usando uma minissaia visionando como seriam os trajes masculinos do futuro frente ao calor dos trópicos já causavam comoção pelas bandas do Brasil em 1956, antes mesmo que o nome performance, pesquisado por Goldberg, fosse utilizado como definição de linguagem.

Esse contraponto me interessa ao compreender que, em tempos de não cairmos no perigo de uma história única, como nos alerta Chimamanda Ngozi Adichie (2019), há muitos esforços de se entender a história desta linguagem nas terras das Américas central e sul, partindo de outras epistemologias, que propõem inclusive outros nomes, como *Arte-ação*, e buscam outras origens e definições para esta prática, como a própria pesquisadora Josefina Alcázar, com tradução de Luana Marchiori Veiga:

[...] A performance é uma forma híbrida que se nutre da arte tradicional (como o teatro, as artes plásticas, a música, a poesia e a dança), da arte popular (como o teatro mambembe, o cabaré, o circo) e de novas formas de arte (como o cinema experimental, a videoarte, a instalação e a arte digital). Mas também se nutre de fontes extra artísticas, como a antropologia, o jornalismo, a sociologia, a semiótica e a linguística, assim como das tradições populares vernaculares (os pregões dos vendedores ambulantes, festas populares, procissões). A performance é, portanto, uma arte limítrofe, uma arte dos interstícios, é a arte transdisciplinar por excelência (Alcázar, 2014, p. 75).

Seguindo então os rastros de outros pesquisadores desta prática interessados em expandir ou subverter as compreensões sobre essa linguagem artística, ainda na graduação cheguei até o professor estadunidense Richard Schechner e ao texto *O que é performance?* (2003) que propõe um olhar ritual sobre este fazer que bastante me interessa. Ao partir de um exemplo de um rito cotidiano familiar para pensar performance, me atraiu a possibilidade de compreender este fazer artístico para além de suas origens ou de suas definições, me atraiu pensar a performance ou a performatividade como uma prática de ler a ou de ser na vida, como um rito do cotidiano:

Onde ocorre a performance? Uma pintura ocorre num objeto físico, uma novela ocorre em palavras. Mas uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está em nada, mas entre. Deixe-me explicar: um performer do dia-a-dia, num ritual, num jogo ou nas artes performáticas propriamente ditas, faz/mostra algo, performa uma ação. Por exemplo: uma mãe leva a colher até sua própria boca e então à do bebê, para ensiná-lo a comer mingau. Aí, a performance é o ato de levar a colher à própria boca, e depois à boca do bebê. O bebê é, de início, espectador da performance da mãe. Num dado momento ele se torna um coperformer, à medida em que pega a colher e repete a ação, de início errando a direção da boca e besuntando o rosto com o alimento. Papai filma todo o evento. Mais tarde, talvez anos depois, o bebê seja uma mulher adulta, mostrando à sua filha um vídeo do dia em que sua mamãe aprendeu a usar a colher. Assistir a esse vídeo é uma outra performance, existindo na complexa relação entre o evento original, a memória dos avós (velhos ou até mortos), e a fruição do momento presente, em que a mãe aponta para a tela dizendo: "Aquela é a mamãe quando tinha sua idade!" A primeira performance ocorre entre a ação de mostrar à criança como usar a colher e a reação desta à ação da mãe. A segunda performance ocorre entre o vídeo da primeira e a recepção desta por ambas -, a mãe (então bebê) e sua própria filha. O que é verdadeiro, para esta performance de homevídeo, vale para todas as outras performances. Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance - uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos. (Schechner, 2003, p. 28)

Schechner pesquisa as ações sociais a partir de seus ritos, codificações e simbolismos, levando em consideração o contexto cultural e político em que estão inseridas. Desta forma, a noção de performance está presente no campo pessoal, profissional e artístico, possibilitando que a vida também seja passível de ser lida através da lente da performatividade. Essa relação entre *arte-vida* abriu um portal de possibilidades que o teatro não havia me permitido experimentar tão radicalmente.

No entanto, antes mesmo de saber de Schechner e seus estudos, compreendi na prática, ao vivenciar os dois *arrebatamentos* performativos narrados anteriormente, que esta linguagem se apresentava para além de uma possibilidade de expressão artística ou de uma profissão tal qual eu havia experimentado anteriormente com o teatro e estudos das artes cênicas, mas que esta linguagem era uma possibilidade ativista de existência, de prática ritual de vida e de cura, uma experiência energética e espiritual, uma forma de compreender processos pedagógicos com horizontalidade entre as pessoas participantes, um modo de *ser-estar* em relação no mundo.

A performance apresentou-se como ferramenta criativa eficiente para acolher necessidades expressivas das quais o teatro não dava conta devido a efemeridade de certos sentimentos e acontecimentos, ela viabilizou a formalização de certas urgências expressivas.

No caso de Ausência, esse rito performativo de luto e homenagem que ofereci ao falecido Jamil, era preciso que a ação ocorresse naquele momento ou a mesma se perderia na automatização da vida. Se desejasse me expressar sobre sua partida através do teatro, tal qual eu estava acostumado a fazer, precisaria dar tempo aos processos de conceituação, escrita, captação, produção, realização e assim por diante. E a necessidade expressiva daquele momento não poderia aguardar tanto tempo.

Não quero dizer com isso que o teatro não responda a urgências expressivas, ou que uma performance só possa ser produzida desta maneira. O que quero dizer é que, em minha experiência artística, a versatilidade dos processos produtivos e de realização das ações desta linguagem se configurou como uma possibilidade de autonomia criativa e abriu espaço para abordar artisticamente temas sócio emocionais de uma maneira íntima e delicada.

Certas temáticas e afetos, considerando a pessoalidade ou trivialidade, talvez não valham uma peça de teatro, mas sim um encontro efêmero com pessoas desconhecidas na rua, uma suspensão rápida da rotina do dia a dia e foi. Me interessou também essa efemeridade criativa que não era costumeira para mim em relação ao tempo de criação exigido pelos meios de produção do mercado das artes cênicas no qual estava inserido.

A subversão temporal nos processos de produção e realização e a efemeridade da performance possibilitou então o surgimento de uma *Zona Autônoma Temporária*, que como explica Hakim Bey, no livro TAZ (2004, p. 04), "(...) deliberadamente procurei não definir o que é a TAZ - circundo o assunto, lançando alguns fochos exploratórios. No final, a TAZ é quase autoexplicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades... compreendido em ação".

Para mim, essa zona difícil de explicar como a própria performance, se configura como uma ação de *confluência* comunitária interseccional, afetiva e íntima, com fins de subverter

*relações-espaço-tempo, hackeando* como o pirata Hakim Bey, a estrutura colonial dos processos artísticos e educacionais.

Por se pretenderem híbridas e transversais em sua estrutura, difíceis de definir, a performance e as zonas temporárias que criam, pluralizam as possibilidades de percepção e recepção da arte, democratizando o relacionamento com arte pela via de sua estranheza e inadaptabilidade em relação às outras linguagens artísticas. É uma dissidente das outras linguagens mais facilmente assimiladas pelo senso comum da sociedade. Por isso, uma potência.

Por essas e outras características, a performance se fez fundamento em meu fazer. Porque ela possibilita a criação de espaços onde cabem todas as pessoas, do jeito que são, em segurança, para criarem e aprenderem sem medo do erro ou do cancelamento, onde há fé, esperança, desejo e guiança.

Essas zonas autônomas temporárias que se criam e desfazem de forma espiralar e ritual em minha trajetória remetem - em poder, força e energia -, à percepção e vivência espiritual mestiça de mundo em que fui forjado, em práticas religiosas de Umbanda e Candomblé.

Por isso, por que em minha vida a prática da performance se encruzilha com minhas práticas religiosas, compreendo essas ações performativas como ritos de passagem, momentos espirituais em que ritualizamos com arte os aprendizados, as etapas e momentos da vida, registrando em nossos espíritos, estas experiências de criação e aprendizado.

Após a etapa de qualificação desta dissertação, a banca me ofereceu generosamente indicação de muitos autores que abordam a história da performance ou mesmo, como eu, relacionam performance e rito em suas pesquisas.

Optei por manter a ideia de um relato que busca ser fiel às memórias pessoais, evocando pensadoras e pensadores que de fato estiveram comigo na caminhada desta pesquisa. Mas demarco aqui, em reverência à banca e as pessoas artistas e pesquisadoras que têm refletido há algumas décadas sobre esta linguagem artística, o pesquisador e performer Renato Cohen e seu livro *Performance como Linguagem: Criação De Um Tempo-Espaço de Experimentação* (1989), que não me chegou antes, mas chega agora, para contribuir na compreensão desta arte como fundamento.

Feita essa ressalva, sigamos!

**Figura 7** Saravá Formoso



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

#### 4 RITOS PERFORMATIVOS

No início de 2011, já mais apropriado da linguagem performativa, eu entraria como integrante do coletivo de performance Heróis do Cotidiano, coordenado por Tania Alice e me tornaria bolsista de iniciação científica de seu grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas na UNIRIO. Em texto publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença, em 2014, intitulado PARC (Performances de Arte Relacional como Cura): performance e *somatic experiencing*, Tania relatou os focos de nossas investigações na ocasião:

Este artigo diz respeito ao projeto de pesquisa Performance Socialmente Engajada, que desenvolvo na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) desde março de 2013 e cujo objetivo é estudar maneiras de desenhar estratégias de liberdade e solidariedade pela prática performática. A abordagem crítica do conceito de Estética Relacional de Bourriaud já havia sido realizada em meu projeto de pesquisa trienal precedente, no qual o coletivo de performance Heróis do Cotidiano, que realiza microutopias no espaço urbano, dialogou com o conceito de estética relacional nas ruas do Brasil, de forma a alargar o conceito de uma Estética Relacional de galeria de Bourriaud para uma arte relacional nas ruas. No projeto atual, que dá continuidade ao primeiro, a ideia é investigar, de forma crítica, as modalidades da Estética Relacional não somente em um trabalho de intervenção urbana/rural, mas especificamente em projetos qualificados de socially engaged art (SEA), conceito proposto pelo artista-pesquisador Pablo Helguera para qualificar projetos que exploram a dimensão a(r)tivista de forma comunitária, borrando fronteiras entre projeto social e artístico, investigando como podem ser otimizadas as relações entre uma comunidade específica e um artista/coletivo de artistas. Nesse sentido, são criados espaços utópicos, regidos pelos valores da cooperação, da solidariedade, do encontro e da potencialização dos afetos, longe das utopias totalizantes da modernidade, que atuam no cotidiano de forma efêmera, transformando o cotidiano em um ritual, religando os participantes consigo mesmo, com o outro, a sociedade e o planeta (Alice, 2014, p. 397).

Por conta destes estudos teórico-práticos desenvolvidos em parceria com Tânia e os Heróis em 2011, e de uma série de ações e intervenções artísticas que vínhamos experienciando nos espaços públicos, fui convidado a assumir como monitor sob a orientação das professoras Sylvia Heller e Tania Alice, responsáveis pela cadeira de Performance, a docência desta disciplina no curso de artes da universidade durante um semestre, trabalhando na construção e condução do curso de experimentação em "performance como revolução dos afetos".

O curso foi iniciado com uma contextualização histórica da performance como linguagem artística, seguindo a via histórica proposta por Roselee Goldberg (2006). Em seguida, foram apresentadas à turma uma série de artistas e ações dos mais variados estilos performativos - relacional, de galeria, happening, instalação, intervenção, longa duração, antropológica, *flash mob*, ativista. Depois desta contextualização, foram desenvolvidos com os estudantes exercícios de escuta ativa e produção de presença como forma de treinamento. Esses exercícios se desdobravam em rodas de conversa que refletiam sobre a diversidade de relações interpessoais presentes e sobre a multiplicidade de percepções afetivas, considerando como essas percepções

e relações poderiam ser experimentadas como arte em ações performativas. Assim, chegamos ao mote criativo para as ações elaboradas pela turma, decidimos por propor ações que experimentassem como transformar inquietações pessoais em arte. Os processos criativos individuais foram orientados criativamente por mim, com supervisão das professoras, e o resultado das ações foi compartilhado em intervenções pelo campus e seu entorno, como exercício de conclusão da disciplina.

Como aluno monitor, além de conduzir a disciplina, era necessário que assim como a turma eu desenvolvesse um trabalho prático na conclusão da jornada. Como havia recém terminado um relacionamento de 05 anos, entendi que seria essa inquietação sobre a qual iria me debruçar criativamente.

O relacionamento em questão cruzou familiares de ambos os lados, o que numa experiência de relacionamentos LGBTQIAPN+ é raro, já que muitas de nós somos negadas pelas famílias. Mas também por isso, cruzou sonhos e desejos de um futuro bastante hetero, cisnormativo e monogâmico, fruto de uma ideia de amor romântico suburbano carioca, *Alciônico* e apaixonal que aprendi e que naquele momento descobria que não era exatamente o que eu desejava. Além disso, o luto clichê deste término representava também o medo do novo, já que estive nesta relação dos 22 aos 27 anos. Esse sofrimento de término de um primeiro grande amor me tomava os pensamentos, me acompanhava noite e dia. Não queria mais falar sobre isso com as pessoas próximas, por me entender repetitivo, *sapadrão*, *GLS*. Ao mesmo tempo, ainda precisava elaborar com outras pessoas sobre o que este término significava e sobre o que eu poderia aprender à partir daí.

Assim surgiu a série de ações performativas intitulada "Para matar um grande amor", composta de 04 ações. As três primeiras ações de "Para matar um grande amor" tinham em comum a manipulação de corações de boi e de galinha, órgãos evocados como signo do amor romântico e visceral que estava sendo abordado como temática e também eram um desdobramento simbólico inspirado na ação performativa que relatei no capítulo anterior e que havia me impactado anos antes. Na ação 01, um coração de boi era levado para passear pelas ruas em um carrinho de brinquedo, puxado por uma corda. Ao longo do passeio, ao ser interpelado pelas pessoas passantes, propunha conversas sobre relacionamento e separações. Na ocasião, não tinha a menor ideia de que esta ação se desdobraria em uma série de performances. Mas como o objetivo era elaborar o luto, a primeira ação parecia dar conta apenas da primeira etapa desse processo, a negação, pois ainda que desejasse o término, não conseguia aceitá-lo de fato.

Assim veio a ação 02, onde corações de galinha eram bordados em um grande manto/armadura, enquanto conversas sobre autodefesa, autocuidado e inteligência emocional eram desenvolvidas com passantes. Esta ação ocorreu na praça XV no RJ, com duração de duas horas e meia, e assim como a primeira não teve registro. Dada a impulsividade e urgência que regeram essas duas primeiras ações, não foi algo passível de registros, fui sozinho para rua, não era algo para se registrar até para não expor outras pessoas. Mas sim era algo para se vivenciar com uma escuta ávida de saber como outras pessoas lidavam com situação semelhante a minha, que naquele momento de luto, já compreendia através das elaborações promovidas pelos encontros que era possível transmutar a raiva, avançando de etapa.

Na ação 03, realizada durante a temporada do espetáculo "Por que você é pobre?" do coletivo Heróis do Cotidiano, um coração de boi era banhado, adereçado e embrulhado para presente, sendo entregue a uma das pessoas espectadoras junto a uma carta que pedia para cuidar daquele coração e mandar notícias sobre o mesmo. Ali, a elaboração era sobre o cuidado da dor do término que precede a aceitação. Esta ação 03 foi repetida ao longo de toda a temporada e foi desdobrada de muitas formas pelas pessoas que recebiam o coração da noite como presente.

Ao ter a oportunidade de reativar esta terceira ação performativa em uma temporada, vivenciando na repetição a dinâmica do ritual teatral, a emoção que ali vinha sendo tratada em arte, parece que se esgarçou, se esgotou. Assim, aceito o fim do luto, era preciso dar um fim ao que já se configurava como uma série de ações performativas, um rito de passagem emocional, de autoconhecimento e cura.

Foi um ritual corporal do qual não consigo dizer a origem exata, mas que me foi ensinado em 2011 pela terapeuta psico-corporal e professora de artes marciais Clélie Dudon, que serviu de estrutura para a Ação 04. O ritual aprendido tinha função de simbolizar encerramentos de ciclos, e para mim cumpriu a função de encerrar a série performativa, marcando a conclusão de uma jornada emocional de aprendizado sobre relacionamentos e sobre amor.

Fui fiel aos detalhes ensinados e realizei o rito, riscando na terra um círculo ao meu redor, de joelhos dentro do círculo, escrevi em um papel tudo aquilo que precisava de um encerramento ou que já tinha se encerrado, mas que não teve um enterro digno. Cavei então na terra um buraco com as mãos e depusitei dentro o escrito que foi queimado e teve suas cinzas enterradas ali.

O ritual terminou com o círculo sendo desfeito e comigo partindo para um banho no mar, lavando as vestes e retirando o traje para encerrar.

Semelhante a muitos ritos fúnebres de enterro de diversos povos e regiões, este ritual serviu como dispositivo físico para compreensão do término afetivo pelo qual eu havia passado

e estava com dificuldades de compreender, serviu para firmar os aprendizados e para seguir adiante no fluxo espiralar da vida.

"Para matar um grande amor" teve duração de aproximadamente 1 ano e foi a partir desta série de performances que compreendi a natureza simbólica e o caráter de aprendizado socioemocional de ações desta natureza, que permitem a ritualização de afetos e momentos de vida, para promover uma experiência artística-espiritual de autoconhecimento, consciência, responsabilidade e transformação. Uma ação artística de desprivatização dos afetos.

O corpo em vulnerabilidade criativa, na rua, permitiu trocas profundas, tornou possível um aprendizado íntimo e mútuo. Ritualizar o sentir e os aprendizados através de ações performativas tornou-se então um modo de ser, uma forma de seguir borrando fronteiras entre vida e arte, promovendo através do encontro com as pessoas outras perspectivas de ensinar e aprender, outras formas de socializar, onde a horizontalidade criativa e relacional da performance (re)conecta e fortalece o coletivo.

Sobre estes momentos, cito um trecho do livro *Do desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente*, de Byung-Chul Han (2020) que minha orientadora me apresentou:

Rituais são processos de incorporação e encenação corporal. As ordens e valores em vigor em uma comunidade são vivenciados e consolidados no corpo. São consignados no corpo, são incorporados, isto é, são assimilados corporalmente. Desse modo, os rituais geram um conhecimento corporificado e uma memória corporal, uma identidade corporificada, uma compreensão corporal. A comunidade ritual é uma corporação. A comunidade como tal tem uma dimensão corporal inerente. A digitalização enfraquece o vínculo da comunidade, pois tem um efeito desencarnado. A comunicação digital é uma comunicação desincorporada. Os sentimentos também participam de atos rituais. Mas seu sujeito não é o indivíduo isolado em si mesmo. Por exemplo, no rito fúnebre, o luto representa um sentimento objetivo, um sentimento coletivo. É impessoal. Os sentimentos coletivos nada têm a ver com a psicologia individual. No rito fúnebre, o verdadeiro sujeito do luto é a comunidade. A comunidade lamenta a experiência da perda. Esses sentimentos coletivos fortalecem a comunidade. A crescente atomização da sociedade também afeta a gestão de seus sentimentos. Cada vez menos sentimentos comunitários são gerados. Em troca, sentimentos passageiros e paixões transitórias predominam como estados de um indivíduo isolado em si mesmo (Han, 2020, p. 14)

Entendendo que nesta série de performances o caráter terapêutico pode acabar saltando mais do que o caráter artístico, faço uma ressalva. Reconheço a importância de um olhar psicoterapêutico para trabalhos desta natureza, que lidam com material autobiográfico como matéria criativa. Mas na ocasião e até hoje, proponho estas ações rituais como artista e educador, interessado em estudar através da arte meios de promover cuidado emocional e afetivo, autoconhecimento, consciência político-social e cura através do empoderamento de si.

Para que este processo ritual se faça de maneira segura, e sem danos à saúde mental e emocional das pessoas envolvidas, é fundamental que haja transparência sobre o que se propõe

como ação, para que se decida se é ou não um material possível de ser trabalhado artisticamente pelas pessoas envolvidas. No caso desta série relatada, era um material psicoemocional possível de ser tocado, por isso, foi desdobrado em arte.

Essa sequência de ações foi construída a partir de afetos que precisavam ser elaborados no âmbito individual, mas eram passíveis de serem mobilizados simbolicamente para abrir discussões que iam para além do campo pessoal. A temática da série visava coletivizar e ampliar reflexões acerca das concepções culturais sobre amor, monogamia, não monogamia, poligamia, casamento, inteligência emocional. E era esse o principal foco destas ações performativas rituais, partir de um tema corriqueiro e universal, separação ou morte de um amor, para convidar à discussões mais profundas sobre o que aprendemos sobre o amor e que agência e responsabilidade temos sobre este sentir fundamental à nossa existência.

**Figura 8** Òrum-Ayié



Fonte: Elaborada pelo autor, 2020.

#### 4.1 Oferendas para Iemanjá

Na quarta e última ação da série ritual "Para matar um grande amor", que foi concluída em 02 de fevereiro de 2013, a demanda principal era encerrar o ciclo performativo onde refleti com pessoas desconhecidas sobre o término de um relacionamento e sobre minhas crenças sobre amor.

Como o dia de Iemanjá se aproximava, por ser essa Senhora bastante importante em minha jornada espiritual, escolhi encerrar a ação neste mesmo dia. Nesta encruza nasceu a primeira Performance Oferenda.

Uma outra forma de vivenciar os ritos performativos se apresentava, uma forma que não partia de demandas individuais elaboradas relacional e afetivamente com o coletivo, mas partia de demandas espirituais ritualizadas em ações meditativas de evocação de minha fé, em público. A fé que falo aqui, não é apenas religiosa, mas é também a fé na natureza, na transformação, na vida, na cura!

Iemanjá, a orixá homenageada no Brasil em 02 de fevereiro, tem a origem de seu nome no povo Iorubá. São muitas as grafias possíveis para evocar esta que aqui é conhecida como rainha das águas salgadas. Escrevo seu nome Iemanjá, da forma abasileirada, como aprendi com minha família, mas outras pessoas de santo utilizam grafias mais próximas da expressão Yéyé omo ejá ("Mãe cujos filhos são peixes"), de onde deriva seu nome.

Iemanjá é também a mãe de todas as cabeças e a respeito de nossa relação, compartilho este escrito poético produzido por mim em 2022 durante as aulas de Seminário de Pesquisa do mestrado conduzidas por minha mestra Carminda:

*“A imagem no altar me disse: Antes de me saber você já me sentia. Quando as águas do teu corpo em lágrimas salgadas escorriam incompreensão, você já me sabia. Evocada, mas não desvelada, eu fluía em teus fluxos e pulsações, na tua temperatura, na tua corrente sanguínea, adocicada água, salgada pela maresia do teu lugar, fui soro para alimentar tua cabeça erguida. Enquanto isso, você achava que a caminhada se faria sozinha. Coitadinha desta criatura, ostra fechadinha. Foi em sonho que você me simbolizou pela primeira vez, revelação de imensa força fui engessada em matéria tua, coisa humana, estátua quase viva, com cores azul e prata, espelhando você em brilhos e gotas de água metalizada que das minhas mãos de gesso escorriam sem cessar. Parecia água, mas a água que via era tua, maré cheia, pronta para desaguar. Descoberta, observei teus passos até vir me encontrar. Como caranguejo, você rumou torto, meio de lado, fechado em casco, frágil casca. Você veio até a*

*beira de mim me saudar. Chorou. Ali nossas águas matérias se misturaram pela primeira vez na tua história. Estava eu ali, em você, reconhecida. Acordamos então pactos por uma longa vida, vida nossa, sagrada vida. Você agora, peixe marujo do meu mar, alimentaria cardumes de vidas nascidas como a tua, remédio nas águas da barriga que gesta humaninhos pequeninos, como você, tantos peixinhos aprendendo a nadar nas profundezas da placenta oceânica que lhes ofereço sem cobrar. Quantas vezes você em devoção me pediu auxílio, ajuda. E eu, mãe da tua vida, me fiz intuição como mão dada que ensina nenê a caminhar sem se machucar. De tanto medo das quedas, meu filho, passei a caminhar com você tuas estradas, fui/sou mãe tua, regente do teu desejo de mudança, guia da tua trajetória. Você marujo peixinho, mergulhado, falta ainda aprender a respirar embaixo d'água. Aprender a retornar para a superfície das coisas como criança mais madura, que sabe transformar brisa em maresia, onda de mar em maremoto de poesia. A poesia simbolizada nos altares que você me oferta, jorra também pelas tuas mãos feito água minha. Vai e aprende a ensinar teus irmãos a marejarem por águas menos turvas, a repararem seus corpos barcos, a flutuarem sem medo de afundar. Ensina e aprende, porque, o leite que te amamenta a existência, jorra da minha boca, matando a sede de justiça, de respeito, de equidade, de vida dessa gente tua, gente minha, nossa gente aquática. Hoje eu pulso em você vida abundante, ondulando em tuas roupas esvoaçantes a memória de minhas espumas, que lembram as rendas que vocês aprenderam a trançar. Oceânica beleza a natureza humana. Eu sei! Falta muito, mas vai meu filho, vai, que vai dar. Acredita, tenha fé, estou aqui a te guiar. Toca teu barco marujo, eu sigo na frente de guia, te marejando o navegar. Acolhe meus filhos com arte que cura feridas, cuida de meus filhos enquanto aprende comigo a ensinar. Eu sou contigo, água salgada, espelho, perfume, estrela do mar. Segue sem medo, jorrando a vida que pulsa nas águas da tua existência. Ritualiza tuas jornadas, aprenda a temperança das águas minhas, jorre vida intensa e crua sem cessar. E quando cansar, volta para minha beira, olha para mim criança de cabeça erguida, que te acolho e cuido e ensino mais uma vez a se levantar. Agora vá, mas antes de sair, me saúda, sou mãe tua.*

*E eu respondo a ela: Odoyá Janaina, Princesa das águas, Rainha da minha história, Iemanjá mãe de todas as cabeças que há. Odoyá, minha mãe, Odoyá!"<sup>1</sup>*

Assim, de forma espiralar, a ação ritual nº 4 de Para Matar um Grande Amor transicionou para a ação *Orùm-Ayié*, primeira de uma série anual de 6 performances oferenda para Iemanjá.

---

<sup>1</sup> Informação fornecida por mim em 2022, durante as aulas de Seminário de Pesquisa do mestrado.

*Orùm* e *Ayié* são dois conceitos fundamentais e interdependentes iorubanos que simbolizam respectivamente; *Orùm* a morada dos orixás e dos espíritos desencarnados, de onde viemos e para onde retornaremos; e *Ayié*, a Terra, o campo do espírito encarnado, a natureza e suas manifestações físicas; ambos separados por *Olorum*, o criador, segundo a religião tradicional dos povos Iorubá da África Ocidental, praticada principalmente na Nigéria, Benin e Togo.

Já estava incorporado o fato de que minha demanda criativa na ação de nº4 se realizaria conforme o rito aprendido com Clélie Dudon, e que o mesmo seria realizado em frente ao mar. Fui então descobrir como fim e recomeço iram morar juntos na mesma ação simbólica *Orum-Ayié*.

Alguns dias antes da oferenda, tinha considerado vestir no dia da ação um traje cotidiano que me vestisse bem e servisse para realizá-la, assim como nas ações anteriores. No desejo de deixar que a ação fosse mais importante que eu, um performer, vestido, portanto, com meus trajes do dia a dia. Sem grandes distinções estéticas entre a arte e a vida.

Foi então que conheci a artista nascida na Islândia Karolina Daria e nos conectamos de forma bastante imprevisível e bem poderosa, uma virada estética nesta jornada. Estava trabalhando com o coletivo dos Heróis em São Paulo, e era primeira vez de Karol na cidade e no Brasil. Ela veio para encontrar pessoalmente um outro artista que conheceu pela internet, com quem se relacionava afetivamente de forma remota fazia alguns anos. Ocorre que presencialmente *o date não deu bom* e ela estava abalada com essa frustração, em um território desconhecido.

Nos encontramos no café da manhã na casa onde estava hospedado e de onde iria embora no mesmo dia. Ela estava chegando, por indicação de outra pessoa, sem conhecer ninguém lá.

Karol estava estudando português há alguns meses e eu fui dando *truque* no meu inglês pra gente conseguir se comunicar para além da barreira das línguas. Deste jeito, contei para ela sobre a ação que estava desenvolvendo e ela se propôs a vir para o Rio comigo para colaborar com a feitura de um traje para a ação. E assim enterraríamos juntas os amores já falecidos.

Karol produz imagens lindas, e também figurinos e adereços, fotografa e edita todas as suas produções. O trabalho dela pode ser conferido em seu *site*: <https://karolinadariaflora.com/>. Encontrar com ela me relembrou da importância de um bom traje para vestir os guias e orixás, para embelezar os terreiros.

Quando nos conhecemos, nossas pesquisas se cruzaram na evocação de nossas espiritualidades na realização de nossos trabalhos artísticos. A relação com a terra onde se nasceu, com as águas, com a natureza. Karol não conhecia Iemanjá e eu contei sobre ela e sobre

minha relação com essa divindade, para que pudesse compreender a importância de realizar a ação naquela data. Inspirada pelas divindades das suas águas geladas e por nossas histórias de amor recém-encerradas, colaboramos na InCorpo(R)Ação da primeira performance oferenda, a ação Òrum-Ayié.

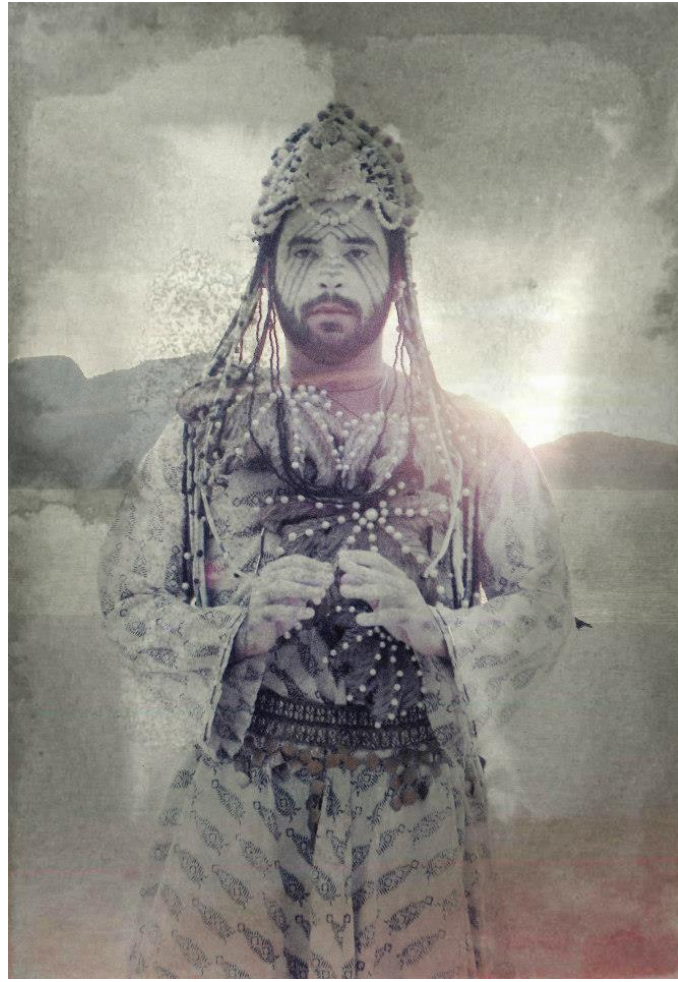
Desde o encontro com Karol, sempre existiram colaborações artísticas e técnicas para a realização das performances oferenda. No caso da colaboração com Karol, ela se deu no sentido de conceber e realizar o traje para essa ação ritual.

O objetivo era gastarmos o mínimo possível e focarmos em realizar todo o trabalho manualmente. Mas tínhamos poucos dias até a realização da ação.

Como base para o traje usamos um vestido que Karol havia trazido para usar em uma ocasião especial com o *boy* e não rolou. Para o acessório de cabeça que construímos, utilizamos algumas peças de roupas minhas impregnadas de velhas memórias que foram transformadas em tiras que revestiram todas as estruturas de arame que forraram todos os detalhes desta vestimenta.

Construímos nosso traje ritual, somando nesta adereçagem folhas secas e outros itens que localizamos pelas ruas em nossas rápidas saídas. A construção do traje se deu em uma imersão de três dias e uma madrugada. A maquiagem utilizada foi proposta por Karol e remetia a sua ancestralidade. E assim, de rosto, mão e pés pintados, trajei o manto que realizamos juntas.

**Figura 9** Orùm-Ayié



Fonte: Karolina Daria, 2013.

Orùm-Ayié foi incorporada como uma caminhada meditativa de pés descalços, com duração de aproximadamente 40 minutos até o local escolhido para o Rito. A oferenda foi realizada no nascer do sol, com a presença de alguns observadores, pessoas que se exercitavam, alguns motoristas que pararam o trânsito para que a caminhada não fosse interrompida e um cachorro sonolento na areia. Entre preparação e oferenda, o Rito durou 4 dias.

Se somaram a Orùm-Ayiè (2013/RJ) na série de performances oferenda para Iemanjá as ações: Camilla, Letícia, Marianna, Iemanjá (2014/Squarema-RJ); Rede (2015/RJ); Beira (2016/RJ); Profundeza (2017/SP); Gira de Escafandrista (2018/SP).

Estas ações, de natureza mais contemplativa e meditativa, foram oferendadas de forma mais silenciosa, diferente das ações relacionais interativas, nestas eu investigava o que um corpo em estado de oração, um corpo-instalação artística, pode promover de impacto no espaço e nas pessoas.

A todo momento o silêncio e o estado meditativo eram profanados, as pessoas tinham necessidade de compreender o que estava acontecendo. Quando eu sentia que de fato era necessária uma resposta, compartilhava a demanda criativa que me levou a criar a ação e o que estava fazendo ali, não de forma a encerrar o assunto, mas de forma a plantar uma semente de desejo. Ao invés de responder que estava em performance, que sou artista e contar da pesquisa, respondia que estava rezando, ou aprendendo sobre o tempo das águas, ou buscando uma cura para alguma dor específica.

Essa sinceridade vulnerável, ao mesmo tempo poética e metafórica, promoveu entre mim e as pessoas desconhecidas momentos de intimidade profunda. No entanto, na maioria das vezes, nestas ações mais silenciosas, a vestimenta e meu estado de presença já pareciam oferecer elementos de compreensão, muitas só observavam. Outras compartilhavam conclusões que, de boca em boca, viravam certeza sobre o que se propunha na performance. Em todas as oferendas performativas que experimentei, sempre está presente uma curiosidade que costuma produzir sentidos e significados dos mais variados, promovendo uma experiência relacional plural na percepção de uma ação artística.

No caso dessas oferendas para Iemanjá, por ocorrerem na data em que se celebra a Orixá, muito celebrada nos territórios praianos do Brasil, as conexões de sentido entre arte e espiritualidade já se faziam, ora se borrando para uns que me tratavam como uma entidade, ora um estranhamento de outras que achavam tudo aquilo um absurdo com a religião.

Em muitas das ações, algumas observadoras se punham em uma ação de longa duração e, às vezes, de resistência física junto a mim, movidas por uma curiosidade ou pelo sagrado da presença, e permaneciam comigo até a oferenda se encerrar para conseguir conversar comigo e entender de forma mais profunda do que se tratava. As que entravam em negação com a ação, que resistiam a ela por questões religiosas ou políticas, quando também permaneciam, ressignificavam sua presença e relação comigo, pois se relacionavam com o corpo em resistência ou com o tempo estendido da ação e não apenas com a simbologia proposta.

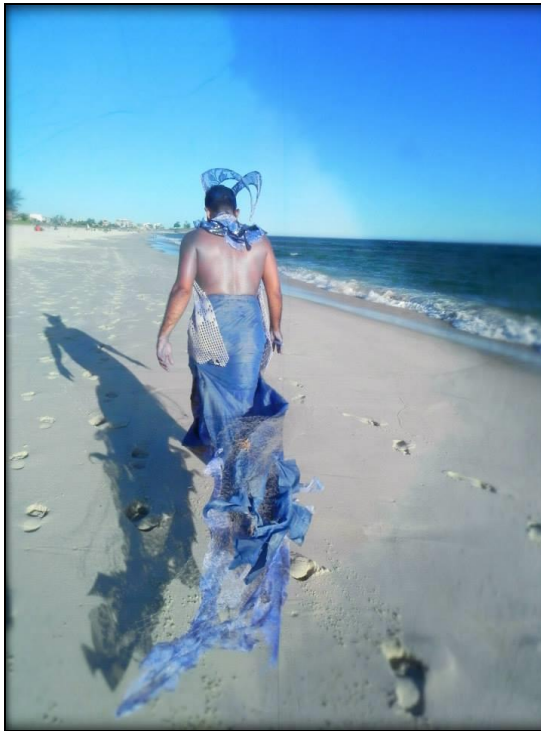
Nas 06 performances oferenda para Iemanjá pude investigar mais a fundo os limites *físico-mentais-emocionais-espirituais*, buscando cumprir os desafios que me propunha e para os quais me preparava, mas sabendo que a qualquer momento caberia a mim encerrar a ação, pelo meu bem-estar e das pessoas.

No caso de Orùm-Ayié, não havia ainda a presença do corpo em estado de resistência tão intensa, como nas ações seguintes. Mas considerando o processo de incorporação como parte importante do ritual, passamos três dias e a madrugada da ação em atividade continuada de

construção do traje, com pausas apenas para dormir, comer e comprar materiais necessários para a realização das peças.

Como exemplo de um engajamento físico mais intenso, a performance oferecida para Iemanjá de 2014, intitulada Camilla, Letícia, Marianna, Iemanjá, por conta do nome das jovens que me ajudaram na construção do traje com uma calda de 3 metros, e que me acompanharam em cortejo, em uma caminhada de 7,5 km realizada nas areias de Saquarema-RJ com duração de 3 horas.

**Figura 10** Camilla, Letícia, Marianna, Iemanjá



Fonte: Letícia Dias, 2014.

Essas oferendas artísticas para Iemanjá me ensinaram resiliência, resistência e calma. Fortaleceram minha fé na vida e nas pessoas. É um desejo elaborar em detalhes sobre essa sequência de performances, mas por ora coloco aqui imagens e um breve resumo das outras quatro ações realizadas.

**Figura 11** Rede



Foto: Rui Cortez, 2015.

Após uma chamada pública no Facebook para somar em um cortejo para Iemanjá, um grupo de pessoas se dispôs a realizar uma caminhada silenciosa, com duração de 2 horas pela orla de Copacabana, da Pedra do Leme até a Pedra do Arpoador. Foi indicado no convite para que as pessoas vestissem branco e nos encontrassem em um endereço de ponto de encontro, no Ateliê da *bixa* Rui Cortez. Onde foram maquiadas e adornadas com folhas e plantas de axé. Além das pessoas da foto, outras tantas foram chegando ao longo da caminhada, além das participações espontâneas que também somaram nosso coro que ao final, chegou a ter aproximadamente 30 pessoas.

**Figura 12** Beira



Fonte: Sammara Niemeyer, 2016.

Nesta oferenda, durante 06 horas, ao lado da pedra do Leme - RJ, me pus a contemplar em silêncio o mar, em oração. Trajando um manto feitos por 7 mãos, que a cada nó, reforçavam seus pedidos que estavam representados ali comigo, durante o ritual.

**Figura 13** Profundeza

Fonte: Gustavo Bonfiglioli, 2017.

Nesta ação, recém-chegado para residir por 7 anos em São Paulo, refiz o manto usando no ano anterior, firmando desta vez, a cada nó, os pedidos que foram remetidos pelos rios suspensos da capital até às águas salgadas dos litorais. A ação foi realizada no heliporto do prédio em formato de onda, o Copan, construído nos anos 60 por Oscar Niemeyer, e que corta o centro de São Paulo. Essa oferenda teve duração de 2h e foi composta de caminhadas meditativas na chegada e saída, e por 30 minutos de meditação no topo do edifício.

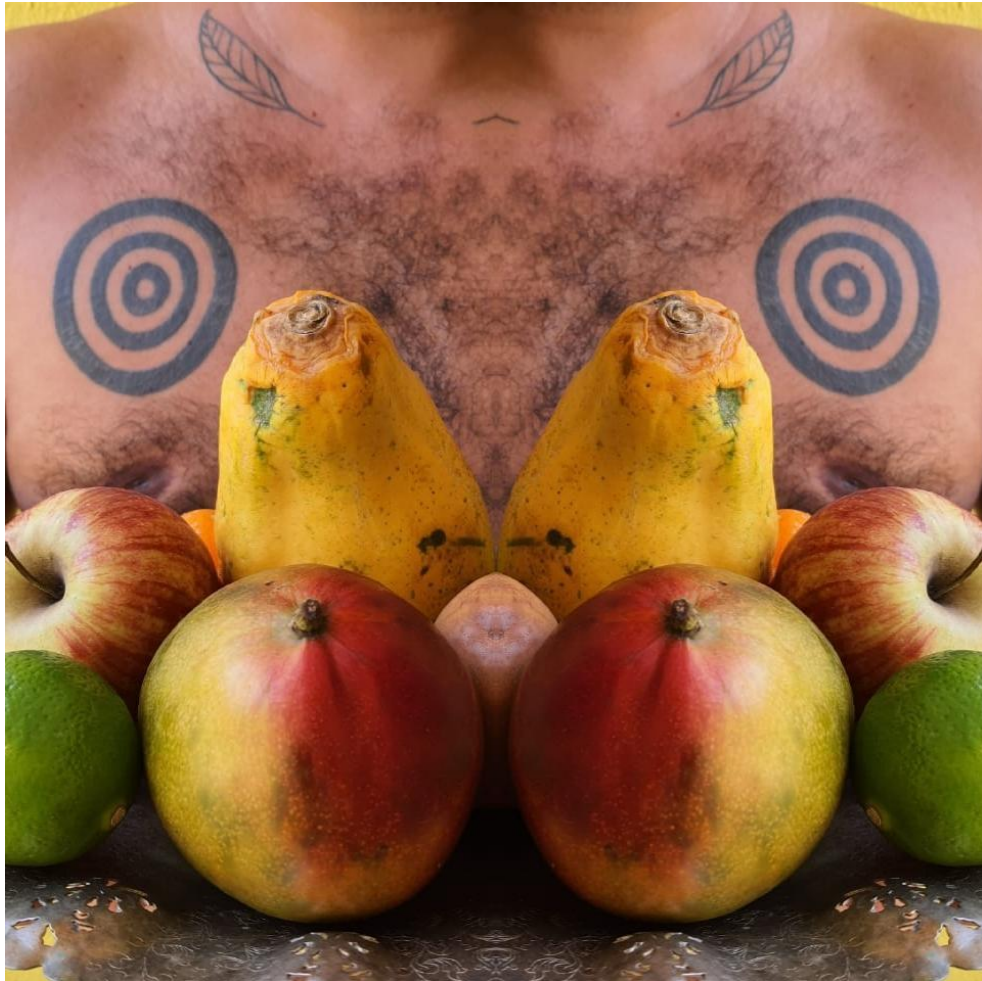
**Figura 14** Gira de Escafandrista



Fonte: Dig Ferreira, 2018.

Durante todo o dia, a ação de lava-pés ocupou a CASA VIVA - SP, espaço de arte promovido pela artista Dig Ferreira. Foi oferecido almoço e alimentação ao longo do dia, tudo feito pelas mãos da artista Priscilla Balio e oferecido para as pessoas que participaram. As portas ficaram abertas a pessoas que chegaram por conta do convite nas redes sociais e também, passantes espontâneos. A ação durou de 10h às 20h.

**Figura 15** Alimentar o Orí



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

## 5 PERFORMANCES OFERENDA

Cresci com orientação católica por parte da família materna, de imigrantes portugueses vindos para o Brasil no início do século XX, e com vivência de umbanda e candomblé por parte da família paterna, formada por uma miscigenação eugênica de pessoas indígenas, negras, italianas e portuguesas. Estudei no fundamental I em escola de freiras sem cumprir os ritos desta religião cristã, pois cresci frequentando giras de umbanda e praticando esta fé nas giras na casa de minha avó paterna, Dona Esther, em Vicente de Carvalho, no Rio de Janeiro. Mais tarde, já pré-adolescente, com a feitura de minhas primas no candomblé, me aproximei também dessa religião. Tanto na umbanda como no candomblé, oferecemos alimentos, bebidas e presentes para nossos guias e divindades espirituais, no intuito de agradecer, pedir, louvar, saudar.

Essa prática religiosa foi encontrando meu fazer artístico quando passei a compreender a ritualidade das ações performativas e observar os impactos que tinham em minha vida e na vida das pessoas que se relacionam comigo ao longo do caminho, em mais de 14 performances oferenda realizadas.

O interesse por ações desta natureza mora em memórias de fé de minha vida suburbana da zona norte carioca. Filas para pegar o pão de Santo Antônio, fogos para São Jorge no nascer do dia, simpatias religiosas que duravam anos, promessas que eram pagas subindo de joelhos a escadaria de 382 degraus da igreja da Penha, as peregrinações para Aparecida, os jejuns, os *preceitos* de terreiro.

Esses e tantos outros *sacro ofícios* em agradecimento ou em clamor me impressionam. Esses sacrifícios físicos me intrigam. E ambas as motivações me ensinaram a ter fé e a engajar a experiência encarnada do meu corpo com o imaterial, o intangível, o espiritual.

Resistência física, longas durações, meditações, atravessaram quase todas as Performances Oferenda realizadas. Essas ações físicas estiveram presentes em todas as oferendas para iemanjá, tiveram presentes em quase todas as ações. Esses *sacro ofícios* de colocar meu corpo e minha resistência em prova, de enfrentar os limites corporais e psicológicos, tinham sempre o compromisso de não me violentar ou machucar. Eram um exercício atento de alongamento das fronteiras *psicológicas-emocionais-físicas-espirituais*, um exercício de fortalecimento dessas áreas. Um cuidado testado no limite, nas bordas, na fronteira, para dar noção do tamanho das demandas trabalhadas em trabalhos rituais dessa natureza.

Desejo aqui apresentar uma decupagem metodológica das etapas de processo criativo destas oferendas performativas, pois neste método mora a estrutura formal e musculatura afetiva dos trabalhos que desenvolvo como performer, artista, educador e ativista.

Dentre muitas outras inspirações artísticas que estiveram presentes no início desta jornada de pesquisa artística espiritual, destaco alguns nomes e suas pesquisas abaixo.

Permanecer de pé durante muitas horas, fazer longas caminhadas, ficar em oração contínua como quem entoava um mantra. Muitos destes experimentos foram inspirados pelo livro *Meditação Andando - Guia para a paz*, de Thich Nhat Hanh (2014) e por práticas meditativas que tive acesso durante os treinamentos do coletivo Heróis do Cotidiano.

Há na memória dessas oferendas também os trabalhos de natureza física, artística, política e espiritual desenvolvidos pela performer sérvia Marina Abramovic, quando da experimentação corporal através de práticas rituais e contemplativas, das fricções entre as noções de sagrado e profano na arte e do desejo de proporcionar experiências de transformação e transcendência em ações de longa duração ou que colocavam seu corpo no limite do risco, como "Rhythm 0" (1974) e "Rest Energy" (1980), com seu companheiro na época Ulay.

Os estudos em Arte como Veículo desenvolvidos por Jerzy Grotowski também inspiram esta jornada do corpo, pois propõe uma abordagem diferenciada à respeito do papel ritual e sagrado da atuação, reposiciona o papel do ator, evoca sua performatividade, seu corpo como veículo e canal, em um nível mais profundo de experiência humana, buscando através de processos físicos de longa duração e resistência física, algo de transcendência e de cura.

Quando a linguagem da performance se tornou um modo de existência, entrecruzando vida e arte, ela encontrou a religiosidade de matriz africana que já era meu modo de existência. Ambas as práticas se confluíram em um mesmo espírito, integrando-se em meu axé como uma forma artística e ritualística de ser e perceber o mundo e as forças da natureza de fora e de dentro de nós.

Ao entender a performance como um rito, desejei que a arte fosse como um sagrado "ebó", que em iorubá significa oferenda, sacrifício ou troca. Sigo experienciando a arte neste lugar em que apresento esta pesquisa, não com um enfoque temático e teórico, que olha como objeto de estudo para as religiões de matriz africana, relacionando-a com a arte, mas com a percepção afetiva e respeitosa de uma pessoa praticante da religião e com o imaginário forjado nestas cosmologias.

Em minha história, o encontro com a arte possibilitou consciência e letramento político-social, autoconhecimento e empoderamento pessoal. Esse encontro espiritual com a arte me ofertou grande parte daquilo que tenho de precioso; a possibilidade de transformação que busco promover como artista, arte educador e ativista; a prosperidade ao me possibilitar sustento financeiramente; um *orí odara* e comprometido com o mundo, saudável por isso.

Vem daí o desejo de compartilhar arte com o mundo em forma de oferenda. Essa prática de performance que apresento aqui, é também uma prática de *bem viver*, de "*teko porã*", de vida inteira, de vida boa e integrada com o meio ambiente, é uma louvação às minhas ancestrais, uma forma de seguir oferendendo aquilo que me sustenta de pé para que outras pessoas também possam manter-se assim, vivas. É poder ser e existir em rede, em comunidade, em familiaridades afetivas e não apenas sanguíneas, como também me ensinam as práticas de terreiro.

Firmo então o caráter político, social e antropológico desta pesquisa em tempos de guerras religiosas mundiais, de bancadas político-religiosas nas instituições públicas nacionais e de levante de um conservadorismo de extrema direita de modo generalizado.

Neste sentido, percebo um levante de orgulho e de resistência em diversos outros trabalhos produzidos nos últimos anos, que no meu perceber, contribuem com a diluição de um imaginário de identidade nacional ainda embasado na narrativa colonial unificada. Na contramão dos genocídios epistemológicos, saúdo esses trabalhos que propõe outras formas de compreender, ensinar, produzir e pensar arte.

Destaco alguns trabalhos que vejo transitar pelas pontes entre arte e sagrado, de uma forma que me faz compreendê-las também como oferendas, ainda que não tenha certeza de que partiram mesmo daí, assim eu recebo essas obras artísticas. Um salve a ação Borí, realizada entre 2008-2022, e a todo o trabalho realizado pelo performer Ayrson Heráclito, um salve ao álbum visual Renascente da cantora MC Tha de 2021, salve o show Ojunifé da cantora Majur de 2022, e salve o lindo espetáculo solo Azira-I, um rito em homenagem à uma liderança religiosa indígena, mãe da atriz Zahi Tentehar, de 2023.

Para aprofundar a compreensão destas Performances Oferenda, proponho uma decupagem metodológica de seu processo de criação e realização: 6.1 - Demanda: a necessidade, o desejo, o desafio, aquilo que precisa ser vencido, superado, resolvido, elaborado. A partir deste processo de conceituação da ação é que serão entendidos os próximos passos de criação; 6.2 - A InCorpo(R)Ação: que é o momento de materializar a Demanda, é o momento de fazer as escolhas, lapidar o desejo, pensar na comunicação, na forma que se deseja oferendar, receber e doar. Aqui se considera a confluência entre as demandas da ação, do corpo e de suas vestimentas simbólicas e estéticas; 6.3 A Oferenda: a ação em si, o rito, a transformação, a cura. E seus desdobramentos.

Ainda que as etapas apareçam separadas para fins pedagógicos, é importante dizer que elas se entremeiam e reinventam-se a cada novo Rito. Por isso mesmo vou exemplificar nos próximos capítulos algumas formas como elas foram aplicadas em ações performativas, criativas e/ou formativas distintas.

Antes de seguirmos, vale lembrar que esta é uma pedagogia transversal de linguagem e de áreas do conhecimento, que é viva e está em movimento. E que, portanto, o exercício de decupar didaticamente não é um desejo de inscrever essa pedagogia na pedra, mas sim de possibilitar que outras pessoas a percebam na carne. Assim, "se seu corpo se arrepiar", como canta Martinho da Vila em seu Samba dos Ancestrais, vamos juntas. Se não, não precisa *bolar* seu santo nessas bandas de pesquisa. Mas que sirva essa tentativa de formalização teórica e didática para inspirar outras práticas, além desta aqui apresentada.

**Figura 16** Calada Noite



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

### **5.1 Demanda – conceituação**

Neste momento nasce o rito performativo, do surgimento de um desejo expressivo que tem necessidade de ser comunicado. Uma imagem, uma emoção, uma ideia, alguma situação

com a qual se precisa lidar, algo que pede, solicita, exige ser trabalhado. É o lampejo que ilumina as sementes criativas que tem força para germinar. Nesta etapa, as energias se concentram em compreender como simbolizar esta necessidade criativa. Do que afinal se quer falar? Para quem? Por quê? De que forma? Com que objetivo?

É preciso alimentar o *Orí*, nossa *mente-corpo-espírito* de ideias, deixar que a escuta ativa se si mesmo e de suas intuições e sentimentos te ajudem a achar os caminhos para incorporar suas demandas. É uma pedagogia das perguntas, do questionamento e é preciso aprender a sentir para responder, aprender a observar os afetos como um material capaz de ser trabalhado. Estar aberta a criatividade que se apresenta e aprender a fazer escolhas. São estas perguntas curiosas do processo que orientam a caminhada nebulosa desta etapa.

Quais referências vêm à cabeça? Alguma imagem? Uma música? Uma memória? Um som? Um cheiro? Uma sensação? Um filme? Artistas? Farejando, intuindo e evocando o que virá a se oferecer. Nas respostas vamos descobrindo as sutilezas e detalhes do desejo criativo, aprofundando assim na conceituação dos ritos performativos.

Essa etapa da demanda criativa se assemelha aos momentos em que nos terreiros de axé pedimos para as lideranças abrirem um oráculo de búzios ou *ifá* na busca de saber o que está havendo e, de saber para quem, como, o quê e quando devo oferecer para vencer demanda; dando forma para trazer consciência do desejo criativo e construindo forma para encaminhar.

No caso desta pedagogia, a consulta artístico espiritual é feita para a divindade que somos nós mesmas, para as divindades que vivem em nós, além da religião. Ao abrirmos essa escuta, vamos conhecendo nossas demandas criativas, emocionais e psicológicas e nos relacionamos com elas no processo ritual.

**Figura 17** Trama



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

## 5.2 InCorpo(R)Ação

A incorporação é um dos momentos fundamentais nos ritos de religiões de matriz africana e afro-brasileiras. É neste momento, com a presença cerimonial encarnada de forças da natureza de orixás, inquices, voduns e encantados, de guias e entidades, que a gira acontece. Neste momento, o trabalho de cura de quem incorpora e de quem participa se faz possível. É quando a comunidade se reúne ao ritmo do coração dos tambores, para louvar suas coroas e ancestralidades espirituais. É um momento de transe do corpo, do espaço, do tempo e da comunidade.

Aqui nesta pedagogia performativa, a etapa de InCorpo(R)Ação marca o momento em que a demanda criativa se faz ação incorporada no performer, em que o aprendizado se faz prática encarnada. O jogo performativo com a palavra "incorporação", ao desconstruí-la em uma encruzilhada de palavras - (In) Corpo (R) Ação -, visa evocar uma compreensão poética desta etapa de criação das Performances Oferenda.

a) Terreiro das Ações - o processo de materialização criativa, a produção da ação, as necessidades técnicas;

Se no momento da Demanda, se investiga a subjetividade, evocando o que de material criativo pode ser trabalhado. No momento de incorporar essa demanda, começamos a moldar um corpo para ela, a transformá-la em uma Ação performativa. Seguimos então na lapidação das ideias, com mais perguntas que ajudem a contorná-las: Tem cor essa demanda? Tem textura? Em qual local ela quer incorporar? Para quem será a oferenda? De dia ou de noite ela será realizada?

Neste momento o *performer-artista-professor-estudante-cavalo* vai assumindo a guiança de sua própria criatividade, conduzindo em segurança e cuidadosamente sua subjetividade e seus desejos de forma ritual e encantada.

Neste momento de incorporação, consideramos o contexto territorial e social que estará em diálogo artístico com a demanda que está sendo incorporada: Como essa ação se relaciona com o tempo histórico, político e social do território onde ela acontecerá? Que informações você quer e quais não quer comunicar? Que escolhas conceituais e estéticas são necessárias para se comunicar com quem e o que você deseja? Essa ação considera a segurança de todas as pessoas envolvidas? Você se responsabiliza pelas consequências de suas ações? Isso faz sentido para você?

Avançamos então para a parte mais objetiva do processo, mas não menos importante. Colocar a mão na massa, tirar as ideias da cabeça, colocá-las em prática.

No terreiro, seria o momento em que se coloca a mão no *ebó* que está preparando, para que a energia do corpo entre em contato com a energia da oferenda. É quando se firma o feitiço do desejo. Colocar a mão na farinha de mandioca com o azeite de dendê para misturar os pedidos e desejos no alimento de Exú, no alimento de *Orixá!*

Na performance, colocar as mãos, o corpo, na simbologia da performance ritual para garantir em detalhes as necessidades da Ação que se pretende oferecer. É o momento de produção da Ação, de entender se precisa de tomada, de autorização, de água, de carro, onde buscar, como desproduzir, como limpar, se precisa de suporte de pessoas, se precisa comprar ou se pode utilizar as coisas que estão disponíveis considerando uma arte sustentável.

b) Corpo-Cavalo - o preparo do *corpo-mente-espírito-emoção*;

Em alguns terreiros de umbanda, especialmente os mais antigos, *cavalo* é a forma como a pessoa que incorpora as entidades espirituais é chamada. Assim aprendi nas giras na casa da minha avó. Cavalo porque sustenta em si a entidade, deixa que ela guie seu corpo-canal, deixa

ela trabalhar em/com você enquanto conduz a *gira* fazendo o atendimento espiritual das outras pessoas.

Cavalo aqui é o Corpo que recebe e conduz a demanda criativa, é canal físico de incorporação das ideias, que as materializa no plano terreno, inCorporando-as à Ação. Assim como o cavalo do terreiro, o cavalo da performance trabalha simultaneamente sobre si mesmo e para/com a comunidade.

O cavalo - que pode ser também o performer, o artista, o professor, o estudante - redireciona a percepção para a *cuidadoria* de seu próprio corpo que vai guiar o rito desde a demanda até o *padê* performativo se oferecer.

Este é um momento de *preceito* - que são as normas e restrições relacionais, de vestimenta e alimentares a serem cumpridas com parte do rito de preparar e entregar oferendas para cada Orixá ou divindades espirituais.

Pensando na inCorporação: Há alguma demanda de preparo técnico, físico, espiritual, emocional, psicológico - alongamento, alimentação, hidratação, necessidades básicas e fisiológicas? Precisa de algum cuidado específico antes ou depois da ação? Como ativar a escuta para realizar a ação? Que qualidade de presença considera necessária para realizar?

c) Vestimenta Ritual - o vestir do rito, vestir o corpo e o terreiro, comunicação, relação, o embelezar da *gira*;

Com o Corpo-Cavalo cuidado, chega o momento de vestir Corpo e Ação para a INcorpo(R)ação.

Que vestimenta você precisa tecnicamente utilizar para trajar o Corpo e a Ação? Roupas largas, leves, pesadas, quentes, que possibilitam movimento ou que dificultam? Como a vestimenta pode auxiliar na qualidade da tua presença? O que você deseja comunicar ao se trajar para a ação? É um jeans ou um manto adereçado? Que relação pretende propor com a imagem de seu corpo com uma vestimenta no espaço? É preciso criar um espaço simbólico? É preciso intervir esteticamente no espaço? Precisa adereçar o terreiro, pondo um banco ou um sofá na rua, ou usando uma placa que ajuda a comunicar mais precisamente o que a sua imagem no espaço propõe? Como organizar o espaço onde acontecerá o ritual? A ação será registrada? Que quadro vai vestir a tua ação em uma tela? O que você deseja comunicar?

É como quem constrói com calma e cuidado um oxó para sua INcorpo(R)ação.

Os axós, ou seja, as roupas que os devotos utilizam nos rituais privados e festas públicas das religiões afro-brasileiras são uma das formas de expressão empregadas para agradar os orixás. É na ocasião das festas públicas dedicadas a um orixá específico que o axó torna-se peça importante do processo. Muitos autores já discorreram sobre essas indumentárias litúrgicas. Silva (2008) afirma constituir-se em uma das imagens

mais importantes do terreiro. Nos dias de festa pública, um dos momentos de grande expectativa é a “saída do santo”, para que todos possam apreciar a beleza da indumentária. Assim, as roupas utilizadas para representar o orixá é um fator de grande visibilidade na religião. Normalmente, nos dias de festas nos terreiros, as roupas litúrgicas que são usadas pelos filhos de santo durante o xirê,<sup>1</sup> e as usadas pelos orixás durante a sua apresentação pública, são bastante diversificadas. Além de sua importância estética, as indumentárias representam grande valor simbólico para essas religiões, pois marcam a passagem ritualística dos orixás ao mundo dos humanos, onde os fiéis se aproximam de seus deuses e têm a oportunidade de construir sua imagem. Elas – as roupas e insígnias rituais – são, então, consideradas sagradas pelo povo de santo, e dada sua importância, segundo Silva (2008, p. 101), devem ser exclusivas dos trabalhos e eventos no terreiro (Campos, 2015, p. 223)

Como bem nos explica a antropóloga Zuleica Dantas Pereira Campos no artigo "Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana (2015)", a importância de Axós para as religiões afro-brasileiras se assemelha ao cuidado de escolha, elaboração e produção das vestimentas em ritos performativos para bem comunicar o que se deseja e para INcorpo(R)ar o Cavalo e Terreiro com as vestimentas que a oferta demanda.

**Figura 18** Reintegração



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

### 5.3 - A Oferenda - ação performativa

Compreendo que toda performance oferenda é um ritual performativo, desde o surgimento da demanda, passando pelo processo de InCorpo(R)ação até o rito de ofertar a ação. Em alguns casos, até mesmo depois de ofertar a ação, o rito ainda segue em movimento, ecoando em elaborações, restabelecimento físico e emocional, em devolutivas das pessoas, em desdobramentos previstos e imprevistos da oferenda artística.

Para que a oferenda aconteça *odara*, poderosa, para quem oferta e para quem recebe a oferenda, é importante garantir atenção e cuidado nas etapas anteriores, para preparar o terreiro para a gira girar em rito de forma poderosa e empoderadora.

E como se trata de performance, que lida com a temporalidade e seus acasos e percalços, é ainda aqui, no ato da oferenda, que as escolhas se confirmam de acordo com o que se apresenta no momento presente.

A escolha prévia do local de realização da ação, geralmente realizada ainda no momento de InCorpo(R)Ação, muitas vezes precisa ser revista no dia, seja por condições climáticas, ou por alterações no fluxo da cidade, com pessoas ocupando o espaço escolhido, por exemplo.

Depois de revisar as vestimentas e todo o processo de incorporar planejado, é o momento de dar o okay para iniciar a oferenda. Pois o rito, já se iniciou lá na demanda. Aqui é uma nova etapa, a mais esperada, e é também a última, a que encerra a jornada ritual da oferenda performativa.

Quando a oferenda se inicia é fundamental estar atenta às pessoas que observam, perguntam, participam. Eu gosto sempre de respondê-las quando buscam entender o que está acontecendo. Nunca respondo que é uma performance, uma arte, um teatro ou algo do tipo. Sempre compartilho a demanda criativa, por exemplo, estou rezando para minha avó, estou querendo conversar sobre o término de uma relação, estou rezando para iemanjá. E mesmo quando não cabe responder, fico atento e considero todas as presenças. Na oferenda se busca momentos de presença plena em meio ao fluxo da vida. Presente com as pessoas. Presente com o espaço. Presente consigo. Presente em ação performativa.

Para garantir a segurança minha e das pessoas presentes, no momento da oferenda costumo ter pessoas que estão informadas sobre a ação e preparadas para intervir para garantir a continuidade da mesma. Seja trazendo uma água, seja explicando para as pessoas que precisam de uma resposta, seja conversando com a polícia. Um alguém que cuida da bolsa, da câmera, da realidade da vida, para que a oferenda possa seguir tentando suspendê-la sem ser interrompida. Aprendi a chamar essas pessoas que acompanham as ações de Anjo, mas hoje prefiro chamá-

las de cambono, assim como ajudantes de lideranças dos terreiros, que orientam as pessoas durante as giras, que organizam o terreiro, que servem as entidades que estão em Terra, incorporadas.

Por sua natureza subversiva das lógicas de funcionamento do real, o tempo cronológico, os trajes sociais, as relações pré-estabelecidas, oferecer uma performance pode impactar o corpo físico e emocional em seu pós. E acredito, que esse momento é importante para a assimilação e reflexão sobre a ação e que também deve ser cuidado como um eco da InCorpo(R)Ação. O momento no terreiro em que, depois de desincorporar, o cambono traz um copo d'água para a médium ou pessoa que trabalhava com a entidade.

Às vezes, esse eco da ação se desdobra em outras ações imprevistas, continuadas por participantes, ou em fotos e registros de outras pessoas, em comentários, textos e mensagens, em uma dissertação. Nestes casos, entendo que a oferenda foi recebida e que ainda continua alimentando a gira aberta no ato de oferecer.

**Figura 19** Lava-Pés



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

## 6 OFERENDA PARA BRUNA (abril, 2013)

Em 2013 a atriz Bruna Felix, amiga e companheira de trabalho, havia descoberto um tumor na cabeça que precisaria ser retirado com urgência, em uma cirurgia bastante invasiva, que lhe demandaria um repouso mínimo de 4 meses. Era um momento de insegurança em relação aos riscos do procedimento médico necessário e aos impactos posteriores deste em sua vida. E neste contexto, sabendo que eu estava pesquisando performances ofrenda e curiosa pela linguagem, principalmente pelos ritos performativos nos quais eu estava me experimentando, Bruna me propôs que a orientasse em um processo criativo.

Receber esse convite me assustou e acabou por revelar algo crucial sobre a pesquisa que estava desenvolvendo de forma embrionária, íntima e experimental enquanto performer.

O interesse de Bruna me fez ter consciência de que havia naquelas ações autorais algo que poderia ser compartilhado, a potência da arte da performance como meio pedagógico de promover uma jornada formativa autônoma, consciente, empoderada e por isso responsável socialmente. E também o poder desta arte de ritualização das jornadas afetivas pessoais em ações performativas que materializam aprendizados. Como ritos de cura, de passagem, de formação, de agradecimento, de oferenda.

Mas, a questão que se apresentava como disparadora para o convite de Bruna era uma situação de doença, a cura tal qual estava pesquisando não tinha lugar diante da necessidade pragmática que se apresentava. Quais os impactos de transformação que a arte poderia promover diante de um processo de cura física tão delicado?

Hoje sei que a arte é uma ferramenta efetiva em processos de cura através da arte terapia, dos processos de estimulação cognitiva e mental, dos tratamentos de reabilitação física e emocional, mas na ocasião a cura que estava pesquisando não era do campo físico, psicológico, tampouco do campo medicinal.

Neguei o pedido pois conduzir processos de natureza íntima, evocando ritos e símbolos pessoais, precisa ser feito de forma responsável e segura, com atenção às fronteiras com processos psicoterapêuticos e holísticos/religiosos. Pois se não for demarcado um território artístico e educacional para que o processo se desenvolva, as fronteiras podem se borrar de forma nociva.

A cura que me interessava naquela ocasião era uma cura socioemocional, que não vem apenas da necessidade, mas do desejo de se curar, da escolha pela cura. Uma cura de candomblé e umbanda, cura como um corte na pele que abre vincos na carne para o axé entrar alimentando o corpo encarnado, uma ferida aberta por onde se dá de comer à carne onde mora o espírito, dar

de comer para alimentar a cabeça, o orí onde mora orixá, alimentar o corpo que vindo da terra como alimento para ela retornará, uma cura que é renascimento.

Também uma cura que é busca pelo equilíbrio entre tudo o que há, cosmologia indígena de *Bem viver*, "que em guarani se fala: Teko Porã, um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia; é a representação da boa maneira de Ser e de Viver" (Takua, 2018, p. 6).

Se tudo não estiver em equilíbrio, nada estará. A cura como um processo constante, vivo, plural e em movimento, distinto da lógica renascentista de oposição binária entre doença e cura.

Porém, entendendo que havia no chamado de Bruna um desejo de ritualizar artisticamente aquela ocasião como um marco histórico em sua vida, lhe ofereci em parceria com Tania Alice uma Performance Oferenda, um dia antes de sua cirurgia, em 31 de março de 2013.

Tania foi orientadora da iniciação científica da qual era bolsista no bacharelado em artes cênicas da Unirio e parceira de trabalho no coletivo de performance Heróis do Cotidiano, no qual, ela era coordenadora e eu integrante e produtor. Tania não tinha relação ou intimidade com Bruna, mas convidá-la para oferecer essa performance comigo foi uma forma de me sentir mais seguro neste momento em que temia pelo bem-estar físico de minha amiga e também mais uma forma de praticarmos as curas que estávamos pesquisando. Ela pelas bandas da performance relacional, budismo e terapia somática e eu também pelas bandas relacionais, e pelos estudos de ritual, arte e espiritualidade. Ambas com foco em curas afetivas individuais e coletivas.

Eu tinha o desejo de oferecer uma ação estética que impactasse Bruna pela beleza, por isso convidei para nos auxiliar nessa elaboração o amigo e diretor de arte Rui Cortez, com quem passamos o dia anterior à ação construindo nossas vestimentas com os muitos elementos cedidos por ele em seu ateliê.

Simultaneamente aos estudos de performance, nos primórdios dessa pesquisa, trabalhei como assistente de direção de arte do artista Rui Cortez, desenvolvendo cenografias e indumentárias para espetáculos teatrais, ensaios de moda e eventos culturais, entre os anos de 2008 e 2015. Rui foi o mestre que me ensinou o ofício de diretor de arte e me conduziu generosamente em muitos trabalhos no mercado artístico do Rio de Janeiro.

Durante o período da universidade era esse fazer um dos principais subsídios financeiros para seguir cursando arte cênicas em uma formação integral.

Nos intervalos do trabalho, era comum que Rui convidasse pessoas de seu cotidiano, amigos, conhecidos, moradores e trabalhadores do bairro, até mesmo minha mãe, para serem

fotografadas em seu ateliê. Quase todas, a maioria, eram pessoas distanciadas do universo da arte. Mas ali, no ateliê mágico da *bixa Rui*, essas pessoas eram *montadas* - maquiadas, penteadas e vestidas -, para uma sessão de fotos gratuita, que tinha como objetivo principal estimular autoestima, oferecendo a elas uma experiência que era comum para nós, a de construir a beleza, cabelo e maquiagem, cenografia e indumentárias para celebrar seus corpos e territórios.

E assim fazíamos nestes ensaios promovidos junto a Rui. A cada pessoa, uma narrativa estética diferente era elaborada. Estes momentos no ateliê eram um espaço de treino criativo, um rito de cuidado para as pessoas. E, para mim, se configurou como parte deste método de performances oferenda. E foi nesse rito de cuidado que incorporamos a vestimenta ritual para Oferenda para Bruna.

No dia da ação, vestindo nossas oníricas vestimentas, encontramos com Bruna na praia vermelha no Rio de Janeiro. De presente, lhe entreguei um vestido e a convidamos sem dizer nenhuma palavra, para uma caminhada meditativa. Tania na esquerda, usando um traje todo branco e esvoaçante, eu na direita, com um traje azul com rendas em degradê como espumas do mar e Bruna no meio. Durante nossa jornada silenciosa, Tania e eu estávamos em oração interna, rezando cada uma de seu jeito, pois ela é budista e eu *macumbeira*, pela saúde e proteção de nossa companheira de caminhada. Assim fomos até a praia do Leme, lugar que sabia ser afetivo para Bruna e onde encerramos a ação, lhe conduzindo a um banho de mar, um dia antes de sua cirurgia.

Por ser essa *bixa de Iemanjá*, encerrar esta oferenda artística em um banho de mar era também uma forma de pedir a *minha mãe* por esta proteção e cura. Esta ação durou aproximadamente 2 horas e não temos registro em imagem, só em memória, dada a natureza da ação e seu caráter íntimo e pessoal.

Ao longo de todo o percurso, as muitas pessoas que nos observaram durante a caminhada silenciosa, percebendo a solenidade das duas figuras paramentadas em contraponto à normalidade da vestimenta e a surpresa no olhar de Bruna, abriam caminho para nossa passagem, como em sinal de respeito, de forma bastante interessante.

Se olharmos pelo campo energético espiritual ou mesmo pelo campo simbólico da performance, talvez certas relações ainda que estranhas não sejam passíveis de explicações racionais, pois residem no campo do sentir.

Conto dessa reação das pessoas, porque ao longo de muitos anos performando nas ruas, a relação com passantes acaba sendo bem mais oral, vociferam ofensas, brincadeiras, perguntas curiosas. Mas diante de nosso silêncio de oração, as pessoas que nos observaram naquele

domingo de sol rumo a praia lotada do Rio de Janeiro, não nos questionaram nada, de alguma forma elas nos entendiam, e apenas abriam caminho para que pudéssemos avançar.

Bruna não estava trajada como nós, estava no meio, sendo conduzida, emocionada. As pessoas se reconheciam nela, respeitavam a caminhada.

Essa performance não tinha um nome, mas com o tempo passei a chamá-la de Oferenda para Bruna, pois a partir dela, depois da primeira performance para Iemanjá, percebi que as oferendas podiam ser também direcionadas também para pessoas. Podiam se realizar de outras formas, relacionais, artísticas e educacionais.

**Figura 20** Orí Odara



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

## 7 SÉRIE DE PERFORMANCES BANHO PÚBLICO (Dez, 2013 – Abr, 2014)

Passada esta primeira Oferenda, quatro meses depois da cirurgia de Bruna iniciamos o processo criativo da série de performances Banho Público, composta de 04 ações - Alma Lavada (Dez. 2013), Banho Público (Jan. 2014), Kitsch Banho (Fev. 2014) e Ritual de Encerramento (Abr. 2014).

Já recuperada e fora de riscos que a impedissem de se experimentar artisticamente era possível atender ao pedido de orientar criativamente seu rito de passagem. Seria um ritual pós cirúrgico, de fim e de renascimento. Ouroboros, a cobra que engole o próprio rabo. Passei a chamar Bruna Felix de Bruna Fênix e assim iniciamos os trabalhos.

Ao dar início a série de ritos performativos, nos dispomos a confluir nossas pesquisas artísticas e interesses pessoais para começar a abrir espaço para nossas demandas criativas.

Bruna, que já era formada como atriz, estava interessada em conhecer a linguagem da performance, e vinha praticando meditação, escrita poética, dança e estava iniciando formação em yoga, prática na qual hoje é instrutora.

Eu estava mergulhado nos estudos de ritos performativos e na elaboração das performances oferenda. E a partir do seu convite, me dispus a transpor a metodologia que aplicava em meus processos autorais para poder guiá-la em seus próprios. E assim esta metodologia de criação performativa foi aplicada para outra pessoa e apontou para a possibilidade de pensar em um rito de formação como uma pedagogia performativa.

Eu e Bruna abrimos um grupo privado no *Facebook* e fomos alimentando nossa Demanda com vídeos, fotos, artigos, poemas e postagens das redes sociais que pudessem despertar um ponto de partida conceitual. Propor a criação deste banco de referências comum entre nós tinha o objetivo de mapear os desejos e anseios afetivos de Bruna, para que fosse possível apontar caminhos artísticos, que ajudassem a expressar suas necessidades, sustentando aquilo que se desejava ritualizar.

Para garantir seu rito pessoal, fui como cambono, guiando sua jornada, ajudando a tocar na demanda, a poder senti-la, para incorporá-la em uma série de ações rituais, que demarcassem afetivamente o encerramento de um ciclo de sua vida pré-cirurgia, e a abertura de um novo ciclo pós cirurgia.

Ao observarmos as muitas referências do grupo do *Facebook*, a metáfora da água como símbolo de limpeza do corpo e da alma saltou aos olhos e se somou as palavras de Bruna que relatava com frequência a necessidade de se limpar do velho para abrir espaço para o novo.

Antes da cirurgia, Bruna vinha dividindo seu tempo e sua saúde entre o desejo de fazer/viver de arte e o trabalho como recepcionista em um salão de luxo. Esta série ritual era também um grito político de indignação social, um brado pela vontade de se viver de arte no país sem adoecer.

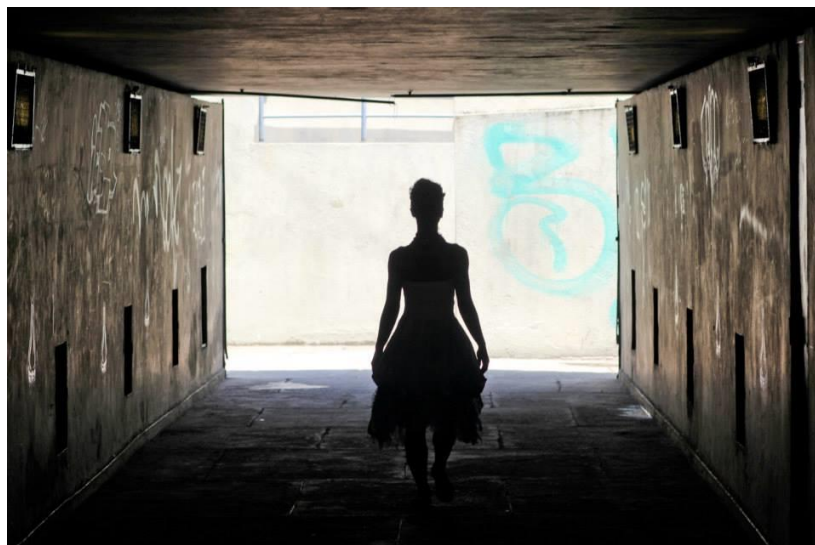
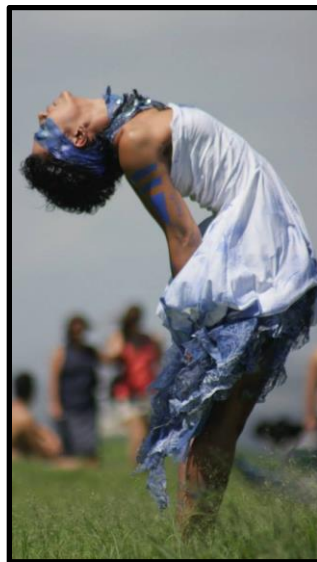
Bruna é uma mulher cisgênera parda, suburbana do Rio de Janeiro, de família nordestina. Eu, *bixa mestiça*, também suburbano do Rio, vindo de um segundo grau em escola pública, concluído com supletivo. Estas questões de gênero, sexualidade, raça e classe são trazidas aqui, pois sabemos hoje que nosso vínculo se deu também por reconhecermos nossas origens em meio ao contexto acadêmico elitista ao qual estávamos inseridos.

O Centro de Letras e Artes, campus da Unirio onde estudamos, se localiza na Urca que é um dos bairros mais caros do Rio de Janeiro, na época em que ingressamos não havia vagas afirmativas e ainda que fosse um campus bem mais diverso do que outros da universidade no quesito raça e classe, a grande maioria de estudantes vinha de realidades socioeconômicas muito distintas das nossas. Além disso, em muitas das disciplinas, a maior parte das referências bibliográficas e conceituais eram europeias e norte-americanas, que também pouco dialogavam com nossas realidades.

Por isso, a escolha de ofertarmos juntas esta série ritual em vias públicas era também um rito de empoderamento político, pois expandindo a lavagem desse corpo recém-operado e renascido para a cidade tínhamos o desejo de publicizar os conhecimentos apreendidos dentro dos muros da universidade, devolvendo-os às ruas. Dada a pluralidade de leituras e compreensões que ações performativas podem possibilitar, nosso rito de passagem tinha também esse fim, democratizar aprendizados, reflexões e afetos. Por isso todas as ações, ainda que íntimas, ocorreram em espaços públicos do Rio de Janeiro.

Nosso primeiro rito performativo foi Alma Lavada, realizado como intervenção no Aterro do Flamengo, RJ, em dezembro de 2013.

**Figura 21** Ação: *Alma Lavada* / Performer: Bruna Felix



Fonte: Clayton Leite, 2013.

A urgência desta primeira ação se precipitou ansiosa e para incorporarmos a vestimenta, nos inspiramos esteticamente na beleza e no perigo das águas-vivas que surgiam frequentemente em nossas referências no grupo do *Facebook*, propus que construíssemos juntas, em um dia, a vestimenta que Bruna usaria para realizar sua ação.

Como visto na foto acima, o traje era composto por um vestido branco trazido por Bruna, que lhe deixava confortável, segura e parecia apropriado às necessidades técnicas da ação. A importância do branco em ritos de iniciação em diversas religiões foi levada em consideração, tanto pela referência direta as religiões afrobrasileiras que praticava, como em referência as religiões cristãs protestantes, espiritualidade presente na formação de Bruna.

O traje foi customizado com os retalhos da vestimenta usada por mim na ação Oferenda para Bruna, pré-cirurgia, trazendo nos retalhos a memória da ação prévia, incorporando de desejos a vestimenta deste ritual de abertura. Na etapa de InCorpo(R)Ação, durante a feitura da vestimenta da performance, fui fazendo acordos com Bruna, que nunca havia se experienciado como performer, para que pudesse se sentir segura durante a ação. Para que pudesse, ao vestir seu manto, sentir-se protegida para enfrentar a rua maquiada e paramentada, mesmo sabendo que eu estaria na camponagem.

A rito Alma Lavada teve duração de 2 horas e cruzou os bairros de Botafogo, Flamengo, Largo do Machado, Catete e Glória - RJ. A etapa da oferenda teve início com uma caminhada meditativa, que preparou o terreiro emocional de Bruna em sua primeira vez na rua em performance. Esta caminhada viabilizou uma ação precisa a qual pôde se apegar durante seu percurso, era uma forma de lidar com o olhar dos outros, mas também criava um campo de atenção à sua volta; o objetivo era simples, andar de forma pacífica mantendo o ritmo dos passos alinhado à sua respiração.

Ao chegar no local escolhido, Bruna iniciou uma sequência de yoga preparada por ela. E segundo o texto escrito por ela para a divulgação da ação, a sequência tinha o intuito de buscar um "equilíbrio próprio do corpo e do espaço ao redor, um abandono da velha estrutura, um pedido de licença, uma entrada, um agradecimento, uma oração, uma entrega. Um ritual."

Depois deste primeiro rito, entendendo que o caminho artístico e espiritual estava aberto, começamos a compreender quais seriam os próximos passos. Se o ritual de abertura visava pedir licença para chegar, no segundo se apresentava a necessidade de fincar uma bandeira neste novo lugar que se pretendia ocupar, esta segunda ação ganhou de nome ao ciclo ritual, Banho Público, pois nela residia um momento importante de seu processo de cura.

Tudo estava aparentemente fluindo bem, mas após a primeira experiência, muitas reflexões sobre o fazer performativo foram despertadas em Bruna e a essa altura o grupo do

*Facebook* já era um caos de informações que poderia nos conduzir a qualquer lugar ou a lugar algum.

Pensando nas práticas de escrita que Bruna vinha desenvolvendo antes e durante o processo e entendendo que a escrita poderia nos ajudar a aterrar conceitual e emocionalmente os próximos passos, propus que ela elaborasse um manifesto, algo a ser compartilhado em público, em voz alta, para que aí sim a bandeira neste novo território pudesse ser fincada em alto e bom som.

A outra proposta foi de evocar as práticas de dança como um dispositivo de corporificar o excesso de informação. Bruna topou dar início às duas indicações, o manifesto escrito e a partitura corporal para a composição deste segundo ritual.

A partitura corporal proposta por Bruna reunia uma sequência de gestos simbólicos que evocavam referências de nossa pesquisa e que serviam também como lembretes físicos para este novo corpo, novo momento. Para além de estética, essa dança era misteriosamente codificada, pois assim como nas religiões de matriz afro-brasileira, certos segredos são revelados apenas para quem já está iniciado.

Essa construção da partitura fluiu de forma orgânica, assim como a escolha da vestimenta escolhida por Bruna para essa ação. Um traje de banho anos 20, preto e de bolinhas brancas, uma touquinha vazada, trazendo um certo tom de deboche e humor para este banho.

Esta escolha estética, bem diferente da primeira, promovia um deslocamento do olhar do profundo da ação para a superfície da mesma. Entendo que a escolha de uma vestimenta mais teatral protegia Bruna, possibilitando que as palavras de seu manifesto não tivessem um tom profético, mas sim oferecessem junto a indumentária uma sobreposição simbólica que possibilitasse mais leituras sobre a sua ação.

A ideia era personificar no traje alguém de tempos passados que volta para banhar-se nas águas de hoje trazendo consigo um manifesto de futuro. Como Sankofa, símbolo pictográfico do sistema Adinkra que representa conceitos e aforismos dos povos africanos Akan, esta ação afirmava que nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para atrás, para poder seguir mais sábia adiante.

**Figura 22** Ação: *Banho Público* / Performer: Bruna Felix



Fonte: Elaborado pelo autor, 2014.

Diferente da fluidez na composição de sua dança pessoal, a criação do manifesto foi uma parte bastante sofrida da incorporação desta ação, pois era difícil para Bruna materializar em palavras aquilo que desejava firmar neste novo território de seu corpo. Foram muitas as inspirações, inúmeras versões e ainda que tivesse proposto que abandonássemos essa proposição, Bruna não desistiu dela, finalizando o manifesto um dia antes da ação.

Assim, lavando-se em lágrimas públicas no círculo do Leme-RJ, uma arena pública de esportes, foi fincado em voz alta seu manifesto em janeiro de 2014:

*"Este é o manifesto de uma vida nova. Ética e prática da vida nova e verdadeira. O dia chegou: aquele dia em que meu movimento é ação, nascimento. Estou rompendo agora com todos os não que existem dentro de mim; Provando que nada existe a temer. Convido vocês a dizer: A vida é minha para ser ousada! Todos devemos ser livres, alegres e fortes. Não existirão forças capazes de diminuir nosso poder! Façamos todos um banho público. CONVIDO vocês agora para a dança da celebração da vida; NÃO há o que temer. Despertemos para a vida alegre! Nunca é tarde demais. Para despertar nunca é tarde! Existirá sempre alguma coisa a se fazer para garantir a autonomia que merecemos. Me lavo agora dos resíduos de tudo aquilo que não me serve mais. Pelo ralo agora se vai tudo aquilo que atrapalha, incomoda, paralisa, entristece. Lavo a alma para que o Novo venha forte como cavalo com fogo nas patas correndo em direção ao mar. Por isso estou aqui me limpando em público. Esse é um convite. Nunca é tarde demais. Façamos agora."*

Na primeira parte do rito Banho Público, Bruna bradou seu manifesto e na segunda, apresentou sua dança pessoal, parando skatistas e esportistas que por ali praticavam suas atividades e sendo aplaudida pelo povo presente na arena ocupada.

Esta performance, esteticamente mais teatral, foi a que teve menor duração, durando aproximadamente 10 minutos. Mas se estendeu por mais de uma hora em conversas sobre a ação, sobre a série ritual e sobre seu momento de vida e cura com as pessoas que foram convidadas para participar e com as muitas passantes que pararam para assisti-la.

Entendemos que esta confluência de ideias foi parte importante deste segundo rito e da série ritual como um todo, pois os diálogos com desconhecidos possibilitaram um avanço reflexivo e conceitual sobre o processo que estava sendo vivenciado. Ao democratizar seu sentir tornando-o público, Bruna pôde acessar saberes e pontos de vista múltiplos, tendo maior compreensão sobre os estímulos que lhe levaram a ritualizar artisticamente este momento tão crucial de sua vida. Depois deste mergulho coletivo nos objetivos deste ritual de passagem, seguimos então para a terceira performance da série, o carnavalesco rito Kitsch Banho.

A segunda ação havia demandado bastante em sua InCorpo(R)Ação, mas depois dela, O medo de performance destravou e a terceira ação surgiu do desejo de celebrar sua cura, sua coragem e o novo que se apresentava.

Seria um rito de celebração de Bruna em pleno carnaval, do qual a própria não é muito adepta. Consideramos esperar o carnaval passar, o que nos obrigaria a mudar a data já definida de encerramento da série, 01 de abril de 2014, dia em que a cirurgia completaria um ano.

Aceitamos o que se apresentava e colocamos o *bloco performativo na rua*, sem autorização prévia, na sexta feira de carnaval, em março de 2014.

Há no contexto histórico e político do carnaval do Rio de Janeiro uma longa briga em relação à autorização para ocupação das ruas por blocos e manifestações festivas e artísticas não autorizadas. Neste contexto, resolvemos colocar nossa caixa de som na rua para friccionar de leve o direito do corpo que dança de poder ocupar o lugar que deseja. Durante o período carnavalesco, como afronta, celebramos coletivamente a vida.

Para realizarmos esta ação, a técnica de meditação 5RHYTHMS também se somou como referência estrutural. Elaborada por Gabrielle Roth, essa técnica que pude experienciar durante alguns treinamentos propostos por Tania no coletivo Heróis do Cotidiano, propõe uma meditação onde a música conduz os participantes por 5 ritmos vitais - Flowing, Staccato, Chaos, Lyrical, Stillness. Essa vivência meditativa realizada em sessões longas e coletivas, conforme livremente traduzi do site de Gabrielle, visava "uma prática de movimento dinâmico – uma prática de estar em seu corpo –, que estimula a criatividade, a conexão e a comunidade".

Desta prática nos serviram de referência a dança praticada por longos períodos e seu caráter meditativo e ritual. A resistência física e as performances de longa duração que já

estavam presentes nas oferendas artísticas desenvolvidas por mim anteriormente também foram aqui convidadas à ação.

Por Bruna saber deste ponto de exploração pessoal em minha pesquisa e por entender que era uma forma de também se experimentar fisicamente neste campo performativo como parte de seu processo de cura, nos dispusemos na ação Kitsch Banho a realizar uma dança ininterrupta, com duração de 04 horas, onde Bruna desafiou os limites psicofísicos de seu corpo pós cirúrgico.

Ainda que não houvesse mais riscos de saúde para que Bruna realizasse essa ação, nosso acordo era de que a qualquer momento a ação deveria ser encerrada caso a mesma promovesse desconfortos além do previsto. O objetivo aqui e em ações desta natureza é de alargar as fronteiras limitantes e não de ultrapassar limites físicos para causar dores ou danos.

Com uma caixa de som sem fio e uma longa *playlist* preparada por Bruna com o intuito de manter sua energia em ascensão, realizamos esta ação propondo uma carnavalização "Kitsch":

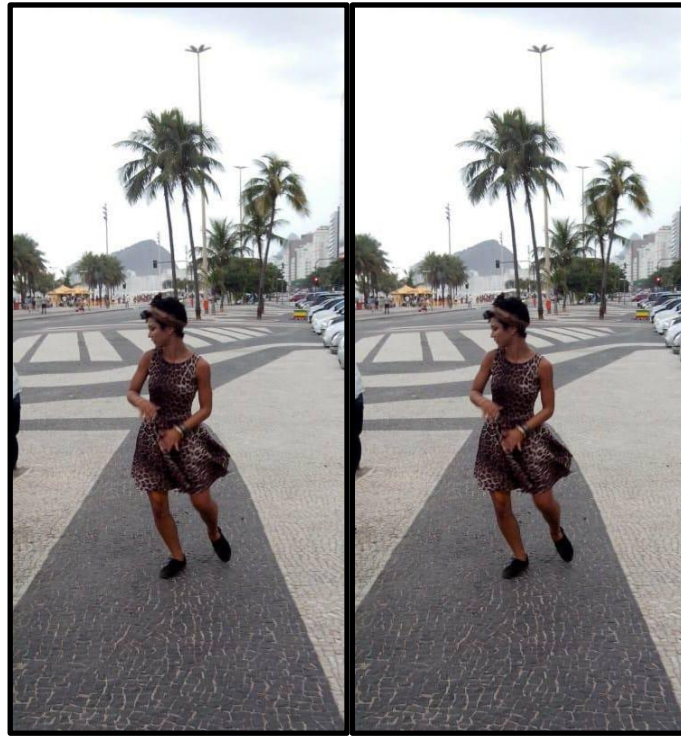
A palavra 'kitsch' se originou no vernáculo alemão e se refere àquilo que é barato, espalhafatoso e de mau gosto, mas que muitas vezes é popular ou amplamente aceito. Kitsch é uma forma de estética superficial que apela a emoções simplistas e sentimentais, muitas vezes sem qualquer profundidade ou originalidade artística. É uma imitação de arte genuína, uma cópia diluída e distorcida dos verdadeiros valores estéticos. O kitsch é caracterizado por sua artificialidade, sua falta de autenticidade e sua exploração de clichês e estereótipos culturais. Em última análise, o kitsch é uma negação da verdadeira arte e cultura, substituindo a substância pela aparência, a profundidade pela superficialidade (Broch, 1933).

Conceitualmente, Kitsch Banho alimentava um pouco mais o humor debochado, que foi evocado na segunda ação, e assim fomos à rua com o bloco de uma pessoa só, aberto a quem mais quisesse *colar*.

Para Bruna, que nesta terceira ação trajou um vestido de estampa de animal print de onça, a definição da ação Kitsh Banho na divulgação nas redes sociais ficou assim:

*“Uma pista aberta, gratuita. Dançar para se curar. Dançar para celebrar. Desafio aos limites. Resistência Física. Dança livre e misturada. Dançar sem barreiras, como se deseja. Convido vocês a ser Kitsch! O Kitsch faz feliz, o Kitsch emociona, o Kitsch excita, o Kitsch move. É o kitsch faz dançar. Aqui não importam as formas clichês da dança perfeita. A nossa técnica está a serviço da Alegria. A dança ideal: que te liberta, que te conecta ao momento presente em que se está dançando! Convido vocês a participarem do Kitsch Banho! Ser brega aqui é negar o clichê que julga, formata e impõe um modo de vida que não aumenta minha potência e por isso me entristece. O clichê envenena. Ser brega aqui é uma questão ética. Ser o kitsch é a prática dessa filosofia. Romper com o clichê da Beleza dançando como se deseja. Convido vocês a ser o Kitsch! O Kitsch faz feliz, o Kitsch emociona, o Kitsch excita, o Kitsch move. É o Kitsch(!) faz dançar. Façamos agora!”*

**Figura 23** Ação: *Kitsch Banho* / Performer: Bruna Felix



Fonte: Elaborado pelo autor, 2014.

Iniciada às duas da tarde, a ação teve os mais diversos tipos de interação, pessoas conhecidas, desconhecidas, andarilhos, cachorros, moradores do bairro, bêbados e foliões que pararam para observar, perguntar e dançar junto com Bruna sua dança carnavalesca de celebração da vida.

Concluídas as quatro horas de dança sem parar, encerramos a ação abrindo as portas para o carnaval daquele ano se desenrolar.

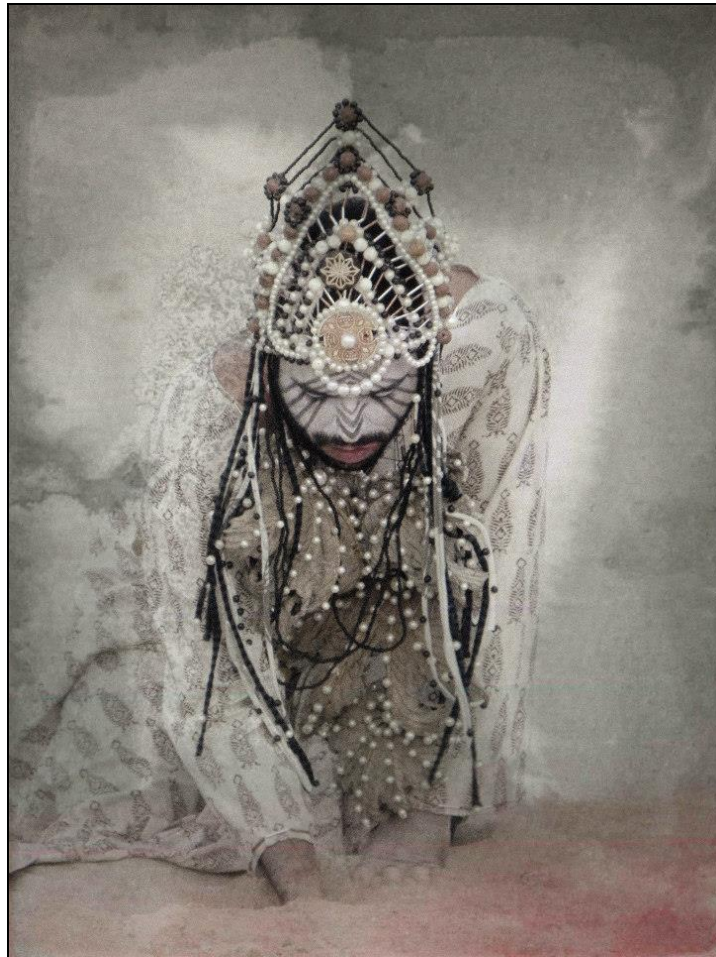
Faltava então o último rito para encerrar o Ritual de Bruna. Já tínhamos uma data previamente determinada por Bruna, exatamente 01 anos após a data da cirurgia e assim foi.

O Ritual de Encerramento se deu em um fim de tarde, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, de forma mais introspectiva, como no rito Alma Lavada, ação de abertura da série, onde também se propôs uma relação com o entorno mais contemplativa e menos interativa como ocorreu nas ações 2 - Banho Público e 3 - Kitsch Banho.

Ritual de Encerramento foi iniciado com uma caminhada meditativa em silêncio e se deu com Bruna trajada com vestido que recebeu de presente na ação Oferenda para Bruna, pré cirurgia, e portando o adereço de cabeça usado por mim e construído em parceria com a artista islandesa Karolina Daria para a Oferenda Orùm-Ayiè, que também encerrou a série de quatro ações “Para matar um grande amor”.

A vestimenta de Bruna convidava para o rito vestes de outras ações, simbolizando nosso encontro criativo e o encruzilhamento de nossos axés neste rito performativo. Abaixo uma imagem do traje usado por mim em Orùm-Ayié, em 2011, e duas imagens do mesmo adereço de cabeça sendo usado por Bruna em seu Ritual de Encerramento, tiradas por Clayton Leite, em 2014.

**Figura 24** Ação: Orùm-Ayié / Performer: Rodrigo Abreu



Fonte: Karolina Daria, 2011.

**Figura 25** Ação: Ritual de Encerramento / Performer: Bruna Felix



Fonte: Ítala Isis, 2014.

Fazendo um rápido resumo da jornada ritual de Banho Público, na primeira ação Alma Lavada os trabalhos foram abertos com um rito performativo mais introspectivo, meditativo, onde Bruna despediu-se do passado para chegar com calma no presente, respirando, ofertando uma partitura de yoga pensada para abrir os chakras do corpo para novos futuros.

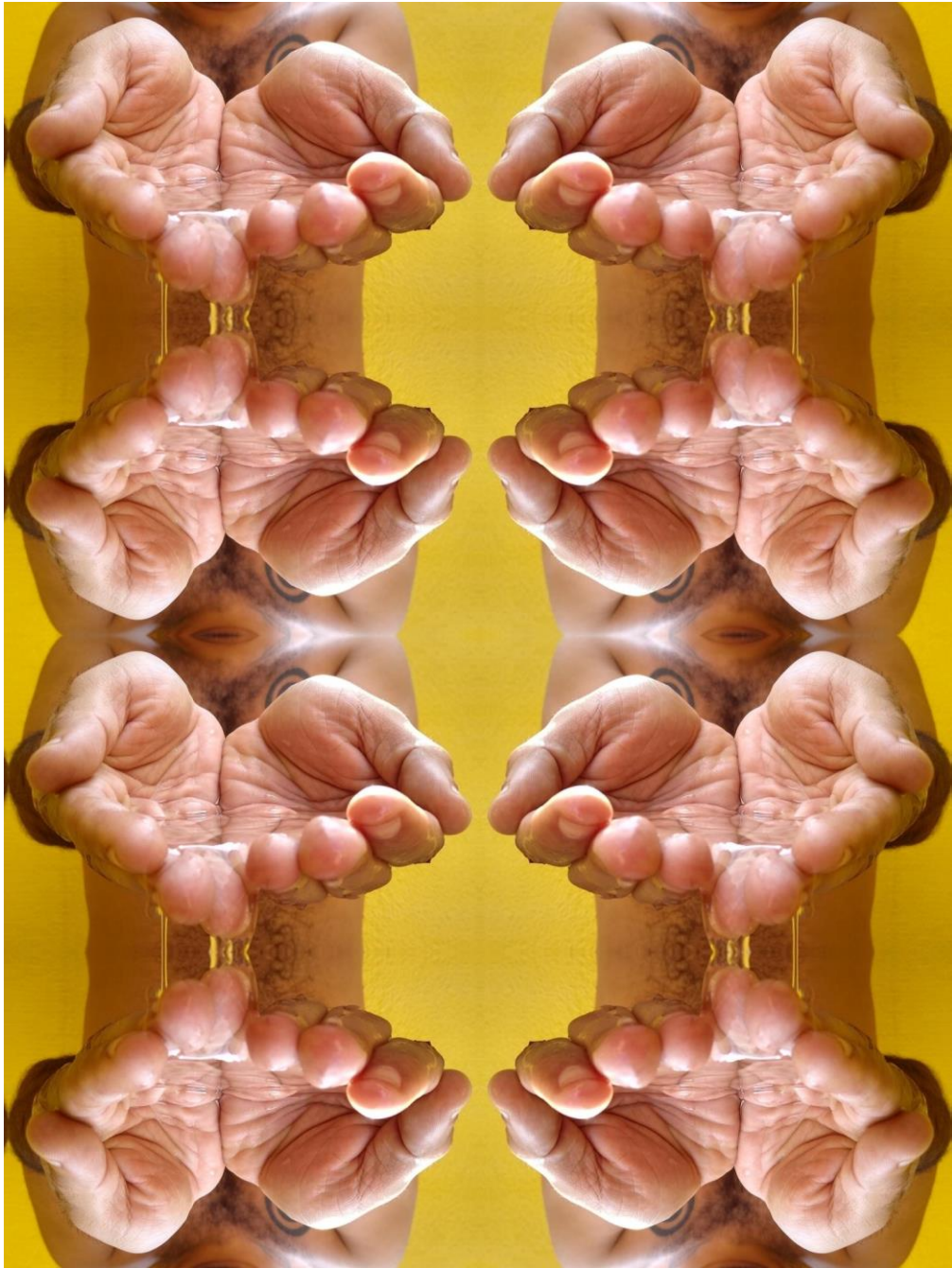
No segundo rito Banho Público, a performance se apresentou mais extrovertida, mais teatralizada, com o bradar de um manifesto, o fincar de uma bandeira corporal e a ocupação pública de uma arena de esportes na rua como um palco, onde os sentimentos compartilhados se desdobraram junto com as pessoas participantes.

No terceiro rito, Kitsch Banho firmou-se a chegada no presente desejado com uma celebração coletiva, o festejo das conquistas, as mudanças, a recuperação do corpo físico, o alargar das fronteiras limitantes, dançar e cantar para subir o que não dava mais para ficar.

E na quarta e última performance Ritual de Encerramento, Bruna concluiu seu rito de cura materializando o enterro daquilo que já não lhe servia mais, fazendo sua despedida final para poder seguir adiante, simbolizando com arte o seu processo de amadurecimento, empoderamento e autoconhecimento promovido após a experiência de uma cirurgia que, literalmente, precisou lhe abrir a cabeça, sem saber o que estaria por vir depois.

Trago esse relato da experiência vivida com Bruna, pois foi durante este processo ritual que pude transpor o que estava pesquisando em minhas oferendas rituais para outra pessoa. Enquanto relato, percebo como nossos ritos se cruzam em formato e, em alguns momentos, em estética. É interessante perceber como a transposição metodológica se deu também de forma espelhada, o que me remete ao trabalho Pedra N'água que estou apresentando ao longo do texto. Por isso mesmo a imagem que abre esse capítulo, parte desta série que está sendo exposta aqui, foi produzida para este fim. Pois percebi que o procedimento de espelhamento, de eu faço assim, quer tentar? que é presente nos ritos formativos ainda hoje, agora é seguido da pergunta, e como é que você faz? Como é seu jeito? Sua forma de ritualizar. Assim, a pedra no espelho de água separa as imagens e os processos, abre espaços em ondas. Garantindo que os ritos de criação e formação não sejam uma reprodução de minha forma de criar, mas sim um método que possibilite um caldeirão repleto de possibilidades conceituais, formais, estéticas, artísticas, ideológicas.

**Figura 26** Fonte da Vida



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

## **8 RITO DE FORMAÇÃO - OCUPAÇÃO REMIX (2015)**

Em 2013 teve início uma das maiores greves unificadas da história de luta pela educação no país. Denunciando uma grave crise política e econômica, provocada em parte por embaraço político e por propostas conservadoras de uma oposição de direita alinhada à ideias radicais e extremistas, diversas manifestações de professores tomaram as ruas reivindicando reajuste de salários, melhorias de trabalho e direitos na aposentadoria, muitas destas sendo violentamente reprimidas pela polícia em diversos estados, na tentativa de abafar os gritos desta classe trabalhadora.

A greve que durou mais de 120 dias engajou estudantes e familiares que, indignados com o tratamento dado aos educadores pelas polícias dos Estados, foram aumentando o coro das reivindicações.

Na busca de compreender o que estava ocorrendo e de fortalecer a mobilização de educadores, participei de manifestações, reuniões e, em maio de 2014, realizei uma performance intitulada Inflamável, onde por 10 horas consecutivas caminhei pela cidade perguntando para as pessoas: O que te inflama?

As respostas inflamadas eram anotadas pelas pessoas participantes da ação em pequenos pedaços de papel que ficaram guardados comigo ao longo da caminhada. A ação que teve início às 14h, em uma das truculentas manifestações de professores em frente ao palácio do governador, se findou com a consagração ao fogo à meia noite desses papéis. A roda de fogo foi acesa nas ruínas do viaduto da perimetral, uma via suspensa de 5,5 km demolida como parte das obras de grandes dimensões superfaturadas que ocorreram no pré-Copa do Mundo (2014) e olimpíada (2016) no Rio de Janeiro. Ali, invadindo a área restrita da demolição, entreguei os papéis às chamas, tentando transmutar em fumaça os desconfortos escritos ao longo do dia, neste Rito que evocava a transmutação do fogo de Xangô, Orixá da justiça!

**Figura 27** Ação: *Inflamável*



Fonte: Elaborado pelo autor, 2014.

A justiça clamada não dava conta de amenizar toda a indignação daqueles tempos políticos. E em 2015, com o cenário de disputas político-sociais já aquecido, estudantes secundaristas iniciaram um movimento de ocupação das escolas públicas, que ficou conhecido com a Primavera Secundarista, tendo início em São Paulo e rapidamente tomando todas as regiões do território nacional. No site da União Brasileira dos Estudantes, sobre esse episódio, ficou o registro de que:

Estudantes encabeçaram uma nova forma de protestos para denunciar o sucateamento da educação: ocupando escolas, chamando atenção da opinião pública e enfrentando as medidas autoritárias do governo. Rodas de debate, cronograma de atividades diferenciado e disposição para participar das ações autogestionadas, assim se construiu a Primavera Secundarista com mais de mil escolas mobilizadas no Brasil. Depois de semanas dormindo nas escolas, comendo macarrão, enfrentando direções de colégio autoritárias, a pressão da polícia militar e a arbitrariedade da mídia, as ocupações construíram um novo capítulo de luta e resistência da juventude contra os ataques à democracia e à educação brasileira (Retrospectiva, 2016, *s.p.*).

Ainda em 2016, sofreríamos o golpe à democracia brasileira que resultou no impeachment da então presidenta Dilma Rousseff e na posse do vampirão golpista Michel Temer.

Ao assumir o cargo, dentre suas ações antidemocráticas, se deu a tentativa de fechamento do Ministério da Cultura, o que provocou o levante *#ocupaMinc* em diversas capitais brasileiras. Indignadas com o fechamento da pasta da cultura e com sua assimilação pelo Ministério da Educação igualmente precarizado, artistas e intelectuais ocuparam os prédios públicos da cultura fazendo com que o vampirão voltasse atrás. Ainda assim, todo um desenrolar de fatos profundamente nocivos para a classe artística e educadora do país se anunciava, como por exemplo a Emenda Constitucional (EC) 95, que congelou os investimentos em áreas como saúde e educação por 20 anos, e o fechamento oficial do Ministério da Cultura no primeiro dia de governo do inominável em 2019.

Para muitos dos profissionais da arte e da educação, o posicionamento ativista diante do cenário golpista resultou em forte retaliação - inviabilização de investimentos para produções artísticas que desejavam refletir sobre aquele momento histórico; demissões e afastamento de profissionais das escolas e áreas diversas da cultura; boicotes ideológicos e difamação destas classes trabalhadoras em redes sociais e na grande mídia. A instabilidade econômica e a desesperança diante dos retrocessos governamentais que se apresentavam precarizaram a saúde mental, emocional e financeira de muitas pessoas indignadas com o que se desenrolava na política do país.

Como forma de não sucumbir ao desencanto, fui em busca de realizar ações artísticas e educacionais que ajudassem a elaborar sobre o contexto caótico da política nacional e o seu impacto sobre nós artistas e educadores. Uma dessas ações foi ofertar uma série de formações em arte, em parceria com estudantes da escola pública Estadual de Teatro Martins Pena, em algumas das escolas municipais ocupadas no centro do Rio de Janeiro. Da potência coletiva desses encontros, vendo jovens de 13, 14 anos gerirem todo o funcionamento das ocupações, divididos em tarefas, guiando longas reuniões, negociando com familiares, policiais, funcionários e professores, surgiu o desejo de reativar o que havia experimentado recentemente com Bruna, arte como dispositivo de cura e empoderamento, só que de forma coletiva.

Neste contexto foi proposto o ritual formativo que me proponho a revisitar aqui. O desejo inicial era de que esse Rito reagisse ao momento histórico de opressão com a promoção de arte, cuidado, acolhimento, fortalecimento e resistência em grupo. Inspirado pelas ocupações de secundaristas e pela força da coletividade em tempos de luta, este ciclo de estudos de performance, esse Rito de Formação que não tinha um nome na ocasião, resultou na Ocupação Remix, realizada no Aterro do Flamengo em janeiro de 2016 no Rio de Janeiro. O nome da ocupação é oriundo do poema Manifesto pela Poesia Remixada, de minha autoria, escrito em 16/10/2008, sentado no fundo do ônibus 107 rumo a Unirio.

Essa poesia de cidade

Fedida, tremida, bagunçada

Essa que nasce estrangulada

Em garranchos barulhentos

De pensamentos em tormento

De ideias recortadas

Essa poesia assim sufocada

Moradora de Rua

Rabiscada nos muros

Nos rostos e vidraças

Essa poesia porta de banheiro,

De elevadores,

Banco de ônibus,

Placa de estrada

Essa poesia triste

Lumicolor, neon

Emergência anunciada

De grafiteiro, poeta, pichador e brasileiro

De sofredor, metropolitano, puta e maconheiro

Essa poesia que nasce do cinza

Que vê céu por grades prateadas

Pedra bruta, ácida, suja

Fumaça escura, embaçada

Filha do excesso e do terror

Filha da puta, grito de torcedor

Fruto da vida fria e oculta

Costela de trabalhador

Que sai rasgando o peito

Que não é rima, não é rap, não é funk, não é nada

Essa que faz da métrica, palavras remixadas

Que pulsa dentro da cabeça

Que calada vira bicho, bicha

Enxaqueca, TOC, pânico,

Doença de pele, cilada

Desta poesia assaltante, assaltada

Arte carne-moída

Que queima em guimbas, cheira à lixo

Vira cachaça e cerveja gelada

Que resiste descarada

Aos escombros

Esmagada

Pelos edifícios de hipocrisia afundada

Pelas favelas, pelas praias,

Pelo luxo, pelas vielas da Lapa

Essa metrópole gritando socorro

Desta que não fica calada

Que sai esganiçada

Que junta tudo n'uma salada

E que sobrevive criticada

De anomalia condensada,

Cocaína, vandalismo, arruaça

É desta poesia que ninguém vê,

De que ninguém fala

Que observa parada as pessoas apressadas

E que sozinha arde

Desentupindo essa respiração abafada

É para ela

É por ela

Que ainda paro e escrevo

De TV desligada

Internet Desplugada

É por ela que hoje choro

É por ela que hoje reajo

É por ela que hoje enlouqueço, sonho e faço.

No contexto da cidade do Rio em 2015, a maioria dos espaços municipais públicos destinados à arte estavam precarizados pela falta de manutenção, de contratação de profissionais e de investimento para os projetos artísticos e culturais, especialmente para aqueles que pretendiam desenvolver reflexões de natureza política.

Com a parceria de Antônio Gilberto, artista, pesquisador e diretor teatral, meu companheiro de vida e de trabalho na ocasião, fomos atrás da equipe responsável pelo Teatro Municipal Glauce Rocha, localizado no centro da cidade, e propus a utilização de uma das salas de ensaio do espaço, que estava com sua estrutura bastante abalada por infiltrações e falta de

manutenção, oferecendo em contrapartida a organização do espaço, que estava repleto de resíduos de cenários, cadeiras quebradas, caixas vazias, refugo de obras, além de doar mensalmente materiais de limpeza e de manutenção, para fortalecer a resistência deste espaço público e me somar na luta dos profissionais que bravamente geriam o espaço ante o desmonte do MINC na ocasião.

Assim, em 17 de setembro de 2015, firmado o acordo para a utilização do espaço, enviei um e-mail/convite para um grupo de 8 artistas que, assim como eu estavam impactados profissional e emocionalmente pelas retaliações que vínhamos sofrendo na arte e na educação, e com quem gostaria de compartilhar reflexões acerca do que estava se desenrolando no país. O convite enviado por e-mail dizia assim:

*"Esta imersão é um convite à diversidade de pessoas interessadas em performance arte e processos criativos autorais. Pessoas que acreditam na potência da arte e da criação como meio para promover uma revolução afetiva e, portanto, política.*

*Pensar a performance arte a partir do estudo de ações/artistas e dos conceitos de ativismo, performance ritual, performance socialmente engajada e performance relacional. Teoria e prática da linguagem performativa serão compartilhadas através de uma metodologia horizontal de ensino, ritualística e coletiva. Experimentaremos ocupações performativas no espaço público, em ações que promovam a desprivatização dos afetos, através do compartilhamento de vivências pessoais e íntimas com desconhecidos."*

Iniciamos uma pesquisa semanal imersiva, em encontros com duração de 4h, ocorridos entre setembro e dezembro de 2015. Essa experiência se fez possível graças ao comprometimento dos artistas que toparam embarcar comigo nesta empreitada sem remuneração, garantindo suas participações de forma ativista. Destaco aqui seus nomes: Bruno Henriquez, Clarisse Monteiro, Damiana Inês, Izabella Ribeiro, Letícia Almeida, Renato Barreto e Stefania Corteletti.

Das oito pessoas convidadas, sete toparam de pronto o convite, exceto a amiga e parceira de estrada artística Larissa Siqueira, que também havia sido integrante no coletivo Heróis do Cotidiano, mas que por questões de agenda não conseguiria estar conosco durante o processo, mas que se somaria ao Remix no momento da ocupação mais à frente.

A ementa deste rito formativo foi pensada em três etapas, assim como nos processos de criação das performances oferendas: 1. Mapeamento das Demandas criativas do coletivo; 2.

InCorpo(r)Ação dos desejos em ações práticas; 3. Uma Oferenda artística coletiva para concluir os estudos e fechar o rito formativo.

Na primeira etapa, para viabilizar um chão referencial comum para as pessoas participantes foi apresentado um contexto histórico da performance como linguagem artística a partir das referências teóricas apresentadas no capítulo sobre os fundamentos, e também foi apresentado o conceito de performatividade focado em estudo antropológico de ritos de natureza simbólica realizados por culturas ancestrais e pré-coloniais.

Neste momento de introdução da linguagem foram apresentadas ações performativas individuais, coletivas e instalativas, de artistas nacionais e internacionais, de épocas e temáticas variadas, no desejo de apresentar um panorama amplo de possibilidades de formatos, que considerasse a diversidade de vivências e interesses artístico das pessoas participantes deste Rito, que reunia profissionais da direção teatral, educação formal, da produção cultural, da atuação, do universo Drag.

Ainda na primeira etapa, na busca de encontrarmos uma Demanda coletiva inicial, conversamos bastante sobre o momento histórico que estávamos atravessando e a importância de considerarmos os afetos e relações afetivas como potência política de revolução e resistência em períodos assim. E também sobre como podíamos com a arte da performance encontrar uma forma de nos posicionarmos como artistas e como cidadãos.

Fomos para a segunda etapa do rito buscando incorporar coletivamente uma motivação bastante ambiciosa e romântica, que era tramar uma ação performativa para possibilitar um mundo melhor, em termos de promoção de cuidado e de aprendizado em relação à diferença do outro. Partindo desse macro e utópico tema, iniciamos os exercícios práticos dentro da sala de trabalho para preservar a delicadeza das primeiras experimentações performativas, que tinham como foco o estudo dos afetos individuais e suas relações com o coletivo de trabalho, assim como as relações deste coletivo de trabalho com o coletivo social.

Desenvolvemos então treinamentos de ativação da escuta corporal, partindo de proposições trazidas pelo grupo para a investigação dos sentidos, da respiração, da mente, na busca de compreender como estes estados e condições corporais podem incidir na qualidade da presença estabelecida entre pessoas participantes de uma atividade performativa. Buscávamos encontrar nesta segunda etapa de InCorpo(r)ação meios de materializar em experimentos artísticos as subjetividades, ideias e desejos individuais, para que pudéssemos posteriormente encruilhar as pesquisas para encontrar o caminho para uma ação coletiva que "respondesse" de forma prática à demanda coletiva que mapeamos juntas, aquela do mundo melhor.

Assim, o objetivo era realizar como Oferenda de nosso Rito de formação, uma performance em grupo que promovesse atenção, cuidado e acolhimento para todas as pessoas envolvidas.

Mas oito experimentos artísticos, de indivíduos que em sua maioria estavam iniciando os estudos da arte da performance, seria capaz de possibilitar um mundo melhor? Não seria esse desejo um tanto ingênuo? De que mundo estávamos falando? Melhorar de quê, para quê, para quem? Em um grupo tão diverso, as respostas eram múltiplas e era essa justamente a riqueza que se apresentava assustadora para esta *bixa* pesquisadora.

Unificar os processos ao final do Rito era a forma prevista para consumir pedagogicamente os aprendizados das duas etapas anteriores, promovendo um experimento que saísse da sala de trabalho e que fosse oferecido publicamente como uma celebração final, uma oferenda artística, que poderia se desdobrar em um *flash mob*, ou alguma ação de natureza coletiva, de coro.

O plano didático de construção de uma ação coletiva unificada era uma escolha para proteger a fragilidade dos primeiros experimentos performativos das pessoas participantes, assim como mantê-las seguras ao vivenciar esse encontro com a rua. Vale lembrar que o experimento final ocorreria em um momento político caótico para manifestações públicas, especialmente nos arredores de nosso espaço de trabalho, um teatro localizado na Av. Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, palco das maiores manifestações e repressões políticas do período.

Porém, diante da significativa diversidade formal e estética apresentada nos exercícios práticos individuais, não era possível negar que os rumos pedagógicos desta pesquisa demandavam outras respostas e para novas perguntas. A coletividade se impôs com uma força criativa em sua diferença. Ao possibilitarmos um espaço seguro entre pessoas de contextos culturais e sociais distintos, uma rede de sustentação para elaborações criativas e formativas individuais se apresentou como o caminho para a conclusão deste rito formativo. Ainda que todas partíssemos de uma mesma demanda criativa, as respostas performativas não apontavam para um caminho comum, e que bom!

Guiar 7 processos criativos individuais ao mesmo tempo, significava multiplicar o trabalho de orientação criativa recém vivenciado com Bruna, o que me demandaria 7 vezes mais atenção e cuidado na condução do processo, dada a natureza pessoal e biográfica das proposições.

Pensar em multiplicar essa responsabilidade, conduzindo esses processos simultaneamente me deixou assustado. No entanto, o surgimento deste desafio foi crucial para

a compreensão da potência coletiva destes rituais que sigo propondo como método de formação e criação.

Ao dividir a vulnerabilidade e insegurança de guiar todos os processos criativos de forma assíncrona, o grupo se dispôs a assumir comigo a responsabilidade da guiança, fomos juntas mapeando quais seriam as demandas individuais e acordando os limites emocionais seguros para que todas as pessoas pudessem trabalhar de forma saudável sobre temas como luto da perda mãe e maternidade.

A importância do coletivo se firmou como uma trama, uma rede de apoio e suporte para que o experimento coletivo ocorresse de forma mais ampla em proposições que, ao término do rito, se apresentaram individualmente, mas estavam intimamente estruturadas em um processo coletivo de criação cuidadosa e afetiva.

Estar ao lado de um grupo de pessoas, artistas e trabalhadores da arte, que já acumulava uma maturidade profissional e emocional para abordar tais temáticas possibilitou a horizontalização do papel de guia neste processo ritual, permitindo uma autorregulação do coletivo por ele mesmo. Fomos assim realizando as orientações socioemocionais coletivamente, cabendo a mim garantir um margeamento técnico da performance como linguagem que desse conta de materializar em ações as demandas individuais, e ao grupo, proporcionar uma etapa final de performances relacionais diversas que promovessem cuidado e acolhimento.

Com a responsabilidade de orientação socioemocional redividida e coletivizada, pude focar mais atenção também na mediação relacional e criativa do coletivo e também na condução das questões performativas referentes à cada ação, garantindo uma continuidade na formação proposta, garantindo que as mesmas teriam também um objetivo de experimentar a linguagem como potência criativa e relacional.

Ao serem reposicionadas de orientandas em suas ações para também orientadoras das ações de seus companheiros de trabalho, foi possível compreender que em processos formativos que se propõe à curas socioemocionais, compartilhar a criação, desprivatizar os afetos e remexer na estrutura relacional normativa, possibilita a experiência de uma arte e de uma educação decolonial e ativista.

No livro recém-lançado, em 2021, *Arte Relacional no Brasil*, organizado por Fabiana Monsalú e Tania Alice, no artigo *Experiência Participativa e Afeto na Arte da Performance de Marcelo dos Santos Prudente e Pedro do Vale Costa (Pedro Orlando)*, refletindo sobre arte relacional, arte participativa e arte socialmente engajada, há este trecho:

Atualmente, os discursos se intensificam diante das complexidades sociais, principalmente no Brasil, território habitado por corpos colonizados e oprimidos, que vivenciam uma latente desigualdade social. Trazer essa corporeidade com esses

marcadores sociais através de ações colaborativas com comunidades e indivíduos específicos, cria possibilidades para a captura desses discursos, atravessados pelo cotidiano, por meio de práticas que resultam em proposições e diálogos necessários para pensarmos a nossa sociedade. É nesse ato físico e político que nossos discursos pessoais podem acolher outros indivíduos, que também partilham dessas inquietações sociais, permitindo um transbordamento coletivo, uma rede rizomática entrelaçada pela corralidade de vários corpos que precisam ser legitimados (Prudente; Costa, 2021, p. 94).

Considerando essa reflexão, rememoro o contexto político caótico do país em 2016 que resultou na Ocupação Remix e reforço que realizações artísticas de natureza relacional são uma proposição prática de uma política afetiva, comunitária, respeitosa e com/para o coletivo.

Compreendi com este rito formativo que espaços de formação/criação organizados a partir de uma proposição de arte relacional amplificam e pluralizam aprendizados e intensificam os processos de autopercepção, por estes se darem coletivamente.

Além disso, o resultado final do Remix, que ocupou o espaço público com ações performativas relacionais, acabou impactando diretamente mais de cem pessoas participantes. Esse poder de multiplicação dialógica e relacional, se apresentou como um desejo de fazer deste trabalho, uma ação artística ativista continuada. Um compromisso militante, com a proposição de uma arte educação democrática, diversa e inclusiva. Aqui reconheço o nascimento ativista desta pedagogia de arte educação decolonial e performativa, neste Rito de Formação Artivista.

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas (...). A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (Raposo, 2015, p. 5).

Atuar como artista e educador, como professor performer, tornou-se então, a partir desta experiência, uma ação ativista continuada, um ato de *camboagem*. Um compromisso com a viabilização de espaços criativos e educacionais seguros e acolhedores, um compromisso com a produção de transformações relacionais e afetivas em escala. Como resposta e resistência à lógica neoliberal e conservadora, entendi que ofereceria encontros potentes entre desconhecidos, mediando conflitos, conduzindo processos de forma a ser, também eu, um aprendiz em ação, um propulsor de afeto e cura, uma bomba de sementes, um rito de transformação social, uma prática de revolução afetiva e espiritual.

No livro *Ensinando Comunidade: Uma pedagogia da esperança* (2021), no ensinamento 13, Bell Hooks, professora, escritora e intelectual negra, falando sobre espiritualidade na educação, me ensinou:

Ser guiado pelo amor é viver em comunidade com toda a vida. No entanto, uma cultura de dominação como esta em que vivemos não se dedica a nos ensinar a viver em comunidade. Como consequência, aprender a viver em comunidade precisa ser uma prática central para todos nós que desejamos a espiritualidade na educação. Com muita frequência, pensamos sobre comunidade em termos de estar com pessoas parecidas conosco: mesma classe, mesma raça, mesma etnia, mesma posição social e afins. Evocamos noções vagas de comunidade e compaixão, mas quantos de nós compassivamente saíram em busca de um outro íntimo para integrá-lo a nós hoje? (hooks, 2021, p. 161)

Na conclusão do rito formativo foram produzidas 7 ações performativas, compartilhadas de forma independente na ocupação artista REMIX, realizada em 17 de janeiro de 2016, no Aterro do Flamengo - RJ. Neste momento da ocupação se somaram à equipe mais artistas: Conrado Niemeyer (stencil e grafitti), Larissa Siqueira (performance), Izabel Bellizzi (produção), Liliana Mont Serrat (captação imagens), Sammara Niemeyer (DJ e produção), Shirley Britto (produção) e Victor Hugo Mattos (DJ e produção).

REMIX teve duração de 4 horas e propôs cruzamentos de linguagens artísticas, de pensamentos e de pessoas, como incentivo ao respeito às diferenças. Foi uma manifestação aberta de amizade política, que provocou, através de ações de performance arte, formas mais harmoniosas de relação entre indivíduo, comunidade e meio ambiente. A arte abaixo foi produzida por Bruno Henriquez e a ilustração foi cedida na ocasião pelo artista visual Zirrah.

**Figura 28** Flyer de divulgação da Ocupação Remix RJ/2016



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Em seguida apresento em ordem alfabética um breve resumo das ações realizadas, acompanhados de imagens feitas por Mariana de Oliveira. O texto de descrição das ações mantém o que foi redigido pelos próprios artistas na ocasião para fins de divulgação, mas incluírei, em nota, informações sobre como as mesmas foram realizadas:

**Figura 29** Performance *Através do Espelho* / Performer: Letícia Almeida



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Um convite para olhar-se em um espelho mágico que não reflete padrões. Um convite ao autoconhecimento, um carinho na autoestima, observação da rara beleza de cada ser.

Nota: Nesta ação, Letícia que realizava trabalhos como maquiadora, fazia um estudo de visagismo que antecede a ato de se maquiar, problematizando contornos e marcações faciais padronizadas que reforçam a criação de máscaras sociais carregadas de preconceitos fenotípicos. Junto das pessoas participantes observava em um espelho preso a uma árvore a beleza de seus rostos e tons de pele, conversando sobre o que gostavam ou não em seus traços, ensinando técnicas de maquiagem e ofertando cuidado através de massagem, drenagem e relaxamento facial ao longo do papo.

**Figura 30** Cápsula comunicadora para o que você deseja conhecer – Larissa Siqueira



Fonte: *Youtube*, 2013.

Esta ação, disponível em é o primeiro desdobramento da performance "cápsula comunicadora para além do que você conhece", realizada em 2013/RJ. Aparelhos ativados e disponíveis para variadas e desejosas formas de conexões. Ao clicar na imagem é possível ver o vídeo da ação "cápsula comunicadora para além do que você conhece", realizada em 2013/RJ (<https://www.youtube.com/watch?v=vax6dKCp2yw&list=PLZY4yT5zg9bmymImqJn6OBqCiIJUR12z3&index=3>).

Nota: Usando um aparelho secador de cabelos de pé, clássico dos salões de beleza na primeira metade do século XX, pessoas participantes eram convidadas a participar desta ficção científica. Ao se sentarem com a cabeça inserida neste secador/cápsula, se iniciava uma sonoridade composta de ruídos e falas que estimulava conexões com o desconhecido. Ao final de cada experiência, Larissa anotava as impressões e estimulava a curiosidade das pessoas participantes, para seguirem se relacionando com o desconhecido.

**Figura 31** Kitsch Banho / Performer: Bruna Felix



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Terceira ação da série de performances rituais Banho Público (RJ/2014), Kitsch Banho é um convite para celebrar, quatro horas de dança sem parar. Resistência Física e dança como cura.

Nota: Reperformance da ação realizada na série de performance Banho Público, onde por 4 horas Bruna permaneceu em uma dança pessoal, convidando pessoas participantes a dançarem com ela.

**Figura 32** *Observatório das coisas simples* – Izabella Ribeiro



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Circuito de trabalhos manuais para adultos, sozinhos ou acompanhados por crianças, dispostos ao encantamento diante das coisas simples, lembrando que as coisas sem importância são bens de poesia.

Nota: Izabella desenvolve pesquisa de arte-educação para primeira infância e, nesta ação, convidava adultos a realizarem atividades que na maioria das vezes ficam abandonadas na infância. Desenhar, cortar, colar, brincar com massinha, colorir. Como a ação se direcionava para adultos, as crianças assumiram naturalmente um papel de educadoras junto a Iza, ensinando adultos a brincarem e criarem.

**Figura 33** *Isso não é um carrinho, baby!* / Performer: Stefania Corteletti



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Um objeto-instalação, um *standart* e um peso carregado pelas ruas, pelo transporte público, um carrinho de bebê estacionado entre o desejo e culpa de ser mãe.

Nota: Ao longo do processo, o rito de formação era um dos únicos momentos em que a artista ficava longe de sua filha Olívia, de pouco mais de um ano. Era o intervalo na amamentação que pautava sua permanência no processo e também no dia da ação. Ao conduzir o carrinho vazio, repleto de balões vermelhos de casa até o local da ocupação e depois no retorno até sua casa, as relações sociais pré-determinadas em relação à maternidade eram desafiadas a novas narrativas diante da ausência de uma criança no carrinho. Diante de perguntas como: Onde estava o bebê? Seria ela uma mãe ou uma louca? Stephania dialogava sobre sua experiência com a maternagem e convidava as pessoas a escreverem nos balões vermelhos os pesos que precisavam ser colocados em suspensão e que seriam ritualisticamente estourados junto aos balões ao término da ação.

**Figura 34** *Onde você está?* / Performer: Sammara Niemeyer



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Um baile de canções para se perder e se achar. Quem se arrisca nos solos do desconhecido sem parar de dançar?

Nota: A artista aqui dividiu o tempo de DJ com a ação de Victor Hugo Mattos, ambos responsáveis por musicalizarem a ocupação garantindo o ritmo de todo o acontecimento artístico. As músicas desta ação serviram de pulsão para a ação de resistência física de Bruna.

**Figura 35** *Perdão* / Performer: Damiana Inês



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Reflexões sobre o perdão, através do diálogo com desconhecidos e do compartilhamento de uma carta de perdão corrigida a muitas mãos com destino para o pai da artista.

Nota: Ao lado de uma placa escrita perdão, duas cadeiras foram colocadas frente a frente. Cada pessoa participante recebia uma prancheta com a cópia da carta de perdão, podendo editá-la no ato com lápis. Dando continuidade à ação, a artista cruzou todas as edições em uma versão final que foi remetida por e-mail para todos os participantes/editores darem seu okay final. Após a aprovação, a carta foi entregue e a ação rompeu o campo artístico, inaugurando relações de convívio entre a artista e familiares de seu pai biológico.

**Figura 36** *Pic nic / Drag Magenta Dawning* (Performer: Bruno Henriquez)

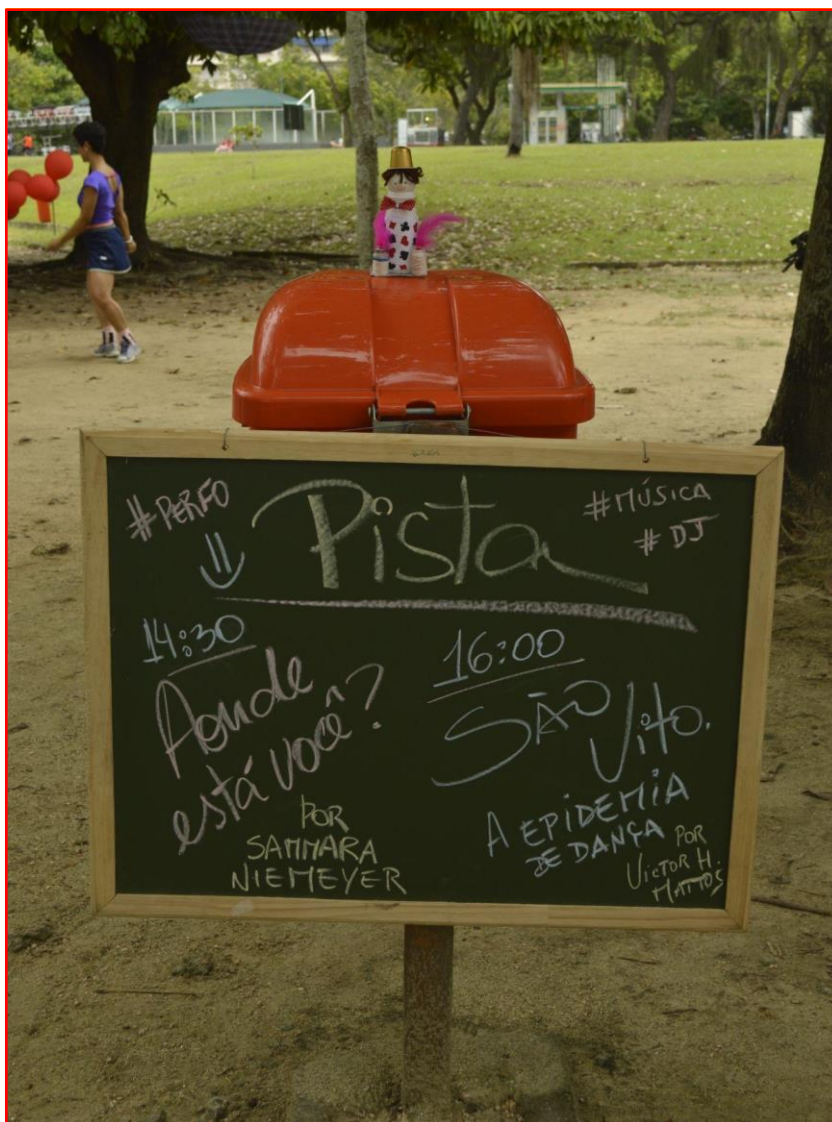


Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

A Drag Queen Magenta Dawning aproveitando o clima de verão ofereceu um picnic vespertino, oferecendo presença, petiscos e companhia. Promovendo de forma afetiva e efetiva uma proximidade à luz do dia com o universo e a cultura Drag.

Nota: Ao deslocar a cultura drag queen dos palcos para o parque, o artista e sua persona drag rompem os guetos da noite para compartilhar alimento e cultura LGBTQIAPN+ à luz do dia com todes, em um picnic bucólico e *aviadado*.

**Figura 37** São Vito – A Epidemia de Dança – Victor Hugo Mattos



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Inspirado pela história da epidemia de dança parte da história de santificação que dá nome à performance, o DJ Velca leva para a rua um playlist musical disposto a promover um ritual de dança e celebração.

Nota: O artista aqui dividiu o tempo de DJ com a ação de Sammara Niemeyer, ambos responsáveis por musicalizarem a ocupação garantindo o ritmo de todo o acontecimento artístico. As músicas desta ação serviram de pulsão para a ação de resistência física de Bruna.

**Figura 38** *Stencil e Grafitti* / Performer: Conrado Niemeyer



Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Nota: Imagens e frases do artista foram registradas nos concretos e paredes que davam acesso ao parque e ao local da ocupação Remix.

Descritas todas as ações, em seguida, para fins pedagógicos, farei a análise detalhada da ação Pé de feijão - agricultura para plantio de intenções, da artista e educadora Clarisse Monteiro.

**Figura 39** Toda Venosa



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

### **8.1 Pé de Feijão - agricultura para plantio de intenções (2016)**

No dia 02 de janeiro de 2024 recebi uma mensagem da amiga Clarisse Monteiro, artista e educadora, atualmente professora de artes cênicas do município do Rio de Janeiro. Pelo whatsapp Clarisse me enviou um link com fotos da ação Pé de Feijão - Agricultura para plantio de intenções. Nas mensagens ela agradecia por aquele momento de provocação, palavra usada pela própria para descrever a ação compartilhada na ocupação Remix. Em uma das mensagens, escreveu: "dizem que plantamos o que colhemos, obrigado por me ajudar a plantar coisas tão lindas". Por ser essa escrita um relato de vida encarnada, compreendi que seria importante destacar essa ação aqui, já que a mesma, no momento em que estava escrevendo sobre o Remix,

resolveu voltar literalmente para me visitar as memórias. Para compartilhar com vocês, pedi autorização para essa amiga, e em agosto de 2024, nos propusemos a resgatar as memórias que irei compartilhar aqui, 08 anos depois.

Na ocasião da Ocupação Remix a ação de Clarisse foi divulgada conforme descrito no texto elaborado pela artista neste folder de divulgação:

**Figura 40** Ação de Clarisse Monteiro - Ocupação Remix



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Quando o convite de participação para a imersão em performance foi feito, Clarisse estava sem trabalhar como atriz, dando aula em projetos sociais e pesquisando cultivo de plantas como forma de cuidado de si, como parte do processo de elaboração do luto de sua mãe, falecida um ano antes de câncer.

Colocar as mãos na terra, introduzir as sementes, cuidar da temperatura, da umidade, da claridade, dar de comer à terra, aprender a esperar, aprender o tempo de cada nascimento, ver a semente germinar, brotar, sair da terra planta nova, viva. Cuidar das plantas, era como cuidar de si.

Foi esse rito de cuidado de si e com as plantas que Clarisse ofereceu como proposta/resposta ao acordo coletivo de pensar uma ação que propusesse melhora nas relações sociais, almejando a construção de um mundo menos adoecedor para se viver e conviver.

Ao ser compartilhado com o grupo seu rito íntimo de cuidado, a proposta que me parecia fácil de ser aceita, despertou em parte do coletivo certa tensão por se julgarem incapazes de desenvolver esse cuidado com o plantio, relatando que as plantas nos vasos em casa estavam todas mortas.

Inspirada por esses relatos de dificuldade, Clarisse resolveu propor como seu experimento prático em sala de trabalho uma plantação acompanhada por ela, para que pudesse compartilhar um pouco do que estava aprendendo em seu relacionamento de cuidado com as plantas. Aqui Clarisse propôs uma orientação dentro do processo que estava sendo orientado por mim, e também por isso trago este relato aqui, pois acredito que este movimento deu início ao desejo de autonomia criativa para a comunidade participante do Rito de Formação. E, mais à frente, este impulso mudaria os rumos pré-determinados nos conduzindo a uma autogestão coletiva e democrática.

No dia de experimentar sua ação, Clarisse trouxe feijões, algodão e pequenos copinhos plásticos e propôs que como nos idos das infâncias, plantássemos nossas sementes desejando que se tornassem grandes pés de feijão. Feito isso, durante o período do rito de formação, Cla se dispôs a orientar todas as pessoas participantes, especialmente as mais desacreditadas de que seriam capazes de fazer a semente virar muda e depois mantê-la viva.

Logo no início do processo o cuidado com a semente engatilhou emocionalmente Stephania, mãe em puerpério, porque ter de cuidar de plantas em um momento em que estava ainda amamentando sua filha, por isso não seria possível para ela se comprometer com a ação. Ainda assim, com o compromisso de cuidado de Clarisse, ela resolveu tentar. Alguns se esqueceram por completo de regar as sementes. Outros se sentiriam sobrecarregados com medo de falhar na missão. Outros perseveraram e cuidaram sem problemas. Outros desistiram. Assim se seguiu o acompanhamento com Clarisse orientando no cuidado das plantas e eu cambonando os afetos surgidos no processo da ação, ofertando cuidado socioemocional.

Enquanto o experimento performativo discorria, observava a potência daquela ação e como as plantas estavam nos ensinando coletivamente sobre cuidar e como isso amplificava o rito de cura de Clarisse com ela mesma, potencializando seus aprendizados. Esse jeito de cultivar esperança e vida em momentos de perda, dor e luto, de colaborar com a terra, com a planta, com os outros, fez germinar vida inteira no grupo. Eu sou porque somos. Ubuntu. Bem viver.

A potência do experimento também foi percebida pelo grupo e chegou a ser cogitada como uma das possíveis ações finais do Rito Formativo. Pensamos em fazer uma horta em via pública, chegamos a buscar coletivos e territórios que desenvolviam essas práticas dentro da metrópole. Consideramos convidar uma comunidade para a ação, engajá-la no cuidado da horta pós ação. Enfim, ideias poderiam ter sido um ótimo encerramento coletivo.

Ocorre que, assim como Cla, todas as pessoas participantes também evocaram suas pesquisas e interesses para este momento de experimentos em sala de trabalho e dessa evocação criativa surgiram outras ações muito poderosas, no sentido de possibilidades de desdobramento criativo. Então, como relatado anteriormente, diante de uma encruzilhada de muitas possibilidades, decidimos cruzar todas elas juntas.

Ao escolhermos encerrar o rito compartilhando com a rua ações individuais, foi essa a pulsão criativa mantida por Clarisse, plantar como uma forma de cuidar, cuidar como uma forma de curar.

Ao iniciarmos a etapa de formalização desta Demanda, a ação que se desenrolava com o grupo nos lembrou de que cuidar, cansa. Ao auxiliar no processo de plantação de todas as pessoas, Clarisse tinha que lidar com todas as questões trazidas pelo grupo, o que lhe exigia uma dedicação emocional e desgastava suas energias criativas para realizar a sua própria ação. Para trazer de volta o olhar para o trabalho de si, as proposições em sala de trabalho foram sendo encerradas e fui conduzindo a camponagem para a materialização das ações individuais, mudando o foco da criação coletiva, através de perguntas pessoais e práticas sobre as demandas criativas direcionadas par cada uma das pessoas participantes.

É seguro trabalhar com esse material emocional neste momento? O que você deseja promover para si e para os outros com essa ação? Tem imagens, cores, ideias, frases, músicas que nos ajudem a visualizar esses desejos de forma material? Isso faz sentido para você, para o que você precisa dizer, para quem você deseja oferecer? Assim, fomos moldando no barro criativo um corpo para a ação, a cada resposta, a cada escolha, incorporando a demanda, brincando de deusas e deuses da criação.

Em meio às perguntas, Clarisse se lembrou de que plantar era parte do processo de cuidado de si justamente por que cuidar de outra pessoa, cansa. A ação de plantar era uma forma de cura. Ver germinar vida, não cuidava apenas do luto posterior ao falecimento, mas também cuidava do cansaço da jornada do período de tratamento de sua mãe.

Neste momento de sua InCorpo(r)Ação criativa, ressurgiu a memória do processo do tratamento do câncer, a quimio, a rádio, os cheiros, as esperas. Quando a memória corporal veio à tona, retornamos ao lugar de onde estava emergindo a demanda de cuidado e assim

entendemos que a ação seria realizada em 03 etapas: etapa 01 - plantar intenções; etapa 02 - cuidar e ofertar; etapa 03 - agradecer e deixar brotar.

Na etapa 01, o foco era conceituar e produzir objetivamente sua própria ação. Que tipo e quanto de terra? Quantos vasos levar? Que tipo de recipiente? Como explicar a ação para as pessoas? A cada resposta, as escolhas se firmavam e a ação se materializava. Ao final desta etapa, foram plantadas mudas em 37 vasilhinhos de plástico reciclável transparente, com tampas que com furinhos ajudaram com a umidade necessária para a germinação das. Havia nos vasos uma etiqueta para que as pessoas que plantaram as intenções escrevessem seus nomes. Algumas quiseram anotar também a própria intenção que estava sendo plantada.

Enquanto as pessoas plantavam, umas em silêncio, outras em oração, crianças jogavam terra para cima, adultas se aproximavam curiosas e Clarisse explicava com sua comunicação sincera e didática, de artista e educadora, o que estava acontecendo ali, qual era sua proposta de plantar intenções, como se desenrolaria esta ação em uma posterior oferta das mudas no Inca e que, por fim, seria dado um retorno à todas as pessoas participantes.

Para garantir o retorno na terceira etapa, havia durante a ação uma prancheta onde anotava o nome e e-mail de todas as pessoas, registrando o fluxo de participação desde o momento do plantio, depois na hora da oferta e por fim, na devolutiva por *e-mail* sobre a entrega das mudas que enviaria para as pessoas que plantaram as intenções. Essa primeira etapa de Plantar Intenções, teve duração de 04 horas, e foi realizada durante a Ocupação Remix.

**Figura 41** Ação “*Plantar Intenções*” - Ocupação Remix





**Figura 42** Etapa “Cuidar e ofertar”

Fonte: Marianna Oliveira, 2016.

Por isso, quando todas as mudas brotaram, 05 dias depois da primeira etapa, em 22 de Janeiro de 2016, para concluir a segunda etapa deste ritual segui com Clarisse e Damiana Inês, companheira de Remix, até o Inca na praça da Cruz Vermelha, centro do Rio de Janeiro, em uma sexta feira chuvosa, para entregar as intenções em mudas para as pessoas.

Lá estávamos embaixo de um guarda-chuva, com uma bandeja de papelão cheia de mudas acompanhadas de um papelzinho de instruções de como cuidar.

**Figura 43** Distribuição da mudas

Fonte: Damiana Inês, 2016.

**Figura 44** Instruções impressas junto às mudas doadas

**PÉ DE FEIJÃO: AGRICULTURA PARA PLANTIO DE  
INTENÇÕES**

Uma pessoa muito especial doou para você as melhores intenções dela. Esta muda não é só de feijão: é de amor, vida, saúde, luz e muito mais.

**COMO CUIDO DA MINHA MUDA?**

- ⌘ Assim que puder, transfira-a para um vaso maior, com diâmetro de aproximadamente X cm. Encha metade do vaso com terra adubada, coloque a muda e deposite um pouco mais de terra em volta.
- ⌘ No Verão você pode regá-la de 2 a 3 vezes por semana. No Inverno, de 1 a 2 vezes por semana. Tente não deixar a terra encharcada e nem seca demais.
- ⌘ Espete na terra algum pedaço de madeira ou outro material e, com a ajuda de uma linha, amarre levemente o caule, evitando que quebre.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Do lado de fora, estudávamos o ambiente para entender como abordar as pessoas e dar início às oferendas. A porta de entrada do Inca fica elevada em relação à calçada, para entrar, é preciso subir alguns degraus de escadas. Assim fizemos, numa tentativa de aproximação. As pessoas estavam desconfiadas, algumas se esquivavam, não nos deixavam falar. Não entendiam se era uma ação religiosa, ou uma ação oportunista, achavam que iríamos cobrar pelas mudas depois que as pessoas aceitassem. Clarisse ainda estava tímida em sua abordagem, era uma relação performativa bem diferente da lúdica e solar da primeira etapa.

Foi então que Clarisse decidiu ir até algumas pessoas para ofertar as mudas e explicar a ação com muito cuidado. Aí sim, as pessoas começaram a ouvir. Em seguida perguntavam: Quanto é? E quando descobriam que não teriam que pagar, elas se desarmavam e recebiam a muda. Ocorre que Clarisse combinou de enviar uma foto para as pessoas que plantaram suas intenções, para que pudessem ver que as entregas foram feitas e para quem, essa tarefa da foto retomava um pouco a desconfiança de quem aceitou. Depois que a primeira pessoa topou ser fotografada, por compreender a ação explicada detalhadamente por Clarisse, as outras começaram também a aceitar.

Continuamos nesta estratégia de aproximação. Mas por conta do cuidado da abordagem, as entregas levavam tempo, demandavam uma confluência, um compartilhamento, uma escuta e presença ativas. E assim o tempo foi passando e ainda tínhamos bastante mudas a serem entregues.

As pessoas que frequentam o Inca passam muitas horas do dia por lá. Clarisse sabia disso. E foi justamente porque permanecemos lá, juntas nesta rotina, que a segunda etapa da ação aconteceu. Ficamos nós ali, com as pessoas que esperavam alguém passar pelo tratamento demorado, com as pessoas que esperavam transporte das prefeituras para voltarem para suas cidades, juntas com as médicas, enfermeiras, funcionários, pacientes entrando e saindo, familiares, acompanhantes, vendedores ambulantes.

O tempo de permanência fez derreter a desconfiança e as pessoas participantes passaram a indicar a ação para outras, passantes e observantes começaram a se aproximar, a querer escolher sua muda, a se arrumarem e sorrirem para as fotos. Agradecendo pelo cuidado, pelo carinho, pela escuta. Esses momentos de encontro promoviam uma profunda conexão de cuidado entre desconhecidos.

“As pessoas fizeram mesmo isso? Essa ação aconteceu? Por que você está fazendo isso? Agradeça a quem plantou por mim! Elas nem me conhecem.” Eram algumas das frases que ainda restam na memória. A chefia do hospital veio agradecer a ação e dizer da importância.

Fomos então para a terceira e última etapa desta ação - agradecer e deixar brotar. Em 28 de Janeiro de 2016, Clarisse sozinha em casa se pôs a enviar e-mails individuais para as pessoas que plantaram suas intenções na primeira etapa, contando como foi o encontro com a pessoa que recebeu a intenção na segunda etapa, descrevendo a abordagem, um pouco da conversa, destacando algo que tenha chamado atenção durante a interação e mandando uma foto da pessoa com a muda recebida. Na conclusão do e-mail, agradecia e se despedia. Encerrando assim seu ritual performativo. Algumas pessoas responderam emocionadas, outras não responderam, algumas mandaram emojis, outras compartilharam histórias.

Para finalizar o relato desta ação, compartilho a trajetória da intenção plantada pelo irmão de Clarisse, ficando pendente a foto da pessoa que recebeu e vocês entenderão o porquê, nas palavras de Clarisse, para compreenderem um pouco mais de perto, como que se encerrou seu Ritual. Este compartilhamento abaixo e o de todo relato, ainda que apresente meu ponto de vista desta narrativa da qual fui participante e proponente, teve a ciência da artista e educadora criadora desta ação para que pudesse contá-lo aqui.

**Figura 45** Encerramento e relato do Ritual



----- Mensagem original -----  
 De : Clarisse Monteiro  
 Data:2016/01/28 19:38 (GMT-03:00)  
 Para: mauricio martins  
 Assunto: Pé de Feijão

Oi, Mauricio, tudo bem?

sou eu, **Clarisse**, sua irmã.

No domingo, dia 17/01, no Aterro do Flamengo, você participou da ação "Pé de feijão: agricultura para plantio de intenções", oferecendo suas melhores intenções para alguém que estivesse enfrentando alguma situação delicada (doença, ou com algum familiar doente, ou que viva essa realidade de perto).

Eu me comprometi com você a cuidar das mudas, doá-las e mandar notícias sobre essa doação, sobre a pessoa que recebeu.

Eu cuidei com carinho (e com angústia, posso te revelar) da sua muda por 5 dias.

No dia 22/01, sexta-feira, fui para a calçada em frente ao INCA, na Praça da Cruz Vermelha, centro do Rio, para fazer as doações.

Explicava para os interessados como havia sido a ação de domingo e a pessoa, então, escolhia uma muda.

Quem escolheu a muda plantada por você foi a senhora Maria da Penha. Ela estava de passagem pela porta do INCA, quando se surpreendeu pela bandeja cheia de feijões e quis logo saber o que era.

Contei para ela sobre a ação. Ela achou muito bonito. Perguntou quanto era. Disse que era de graça. Ela, então abriu um sorriso enorme, e disse "claro que eu quero! De graça eu só não quero porrada, vocês desculpam a palavra!"

Perguntei, "você está acompanhando alguém no INCA?" e ela respondeu "eu não, minha filha! Eu só tava passando mesmo! Não tô doente e não tenho ninguém doente na minha casa, graças a Deus! Mas eu quero uma mudinha, tem algum problema?"

"Não, problema nenhum. É só a senhora escolher uma pra você."

E ela escolheu aquela ali de trás, aquela que já tinha brotado, mas não com tanta velocidade. E, quando olhei o nome, me deu uma vontade de rir... Só me vinha a frase dela na cabeça "de graça eu só não quero porrada!", uma fala que me remete a você e ao seu jeito.

Mas, dona Maria da Penha, irreverente que só, foi a única que não quis tirar foto de jeito nem maneira! Tentei convencê-la de que quem plantou iria gostar de conhecê-la, mas não adiantou: dona Maria da Penha é avessa a fotos, "dá meu nome só pra ele que já tá bom! Diz pra ele que eu agradeço e que eu vou cuidar dela direitinho!".

E ela escolheu aquela ali de trás, aquela que já tinha brotado, mas não com tanta velocidade. E, quando olhei o nome, me deu uma vontade de rir... Só me vinha a frase dela na cabeça "de graça eu só não quero porrada!", uma fala que me remete a você e ao seu jeito.

Mas, dona Maria da Penha, irreverente que só, foi a única que não quis tirar foto de jeito nem maneira! Tentei convencê-la de que quem plantou iria gostar de conhecê-la, mas não adiantou: dona Maria da Penha é avessa a fotos, "dá meu nome só pra ele que já tá bom! Diz pra ele que eu agradeço e que eu vou cuidar dela direitinho!".

Então, o recado está dado!

Como não pude tirar uma foto dela, vou descrevê-la para você poder imaginar com mais riqueza de detalhes:

Maria da Penha é uma mulher de +/- 1,50 m. É bem magra, mas forte. Tem uns 80 anos, talvez mais, ou talvez menos, mas com uma pele muito envelhecida, castigada pelo sol, um pouco morena, um pouco amarelada... Cabelo branco, mas louro nas pontas, daquelas pessoas que ficam muitos anos sem pintar o cabelo. Usava coque e tinha uma franja. Um resto de batom vermelho e resquícios de esmalte meio vinho nas unhas das mãos. Usava uma sandália feito chinelo, bermuda jeans bem justinha e uma blusa bem justa branca com listras vermelhas. Carregava um carrinho de feira e um sorriso bastante largo, faltando alguns dentes, outros bastante castigados.

Espero que a sua muda dê conforto a dona Maria da Penha, algo que pareceu faltar na vida de uma mulher que aparenta ter tido uma história muito difícil.

Mauricio, agradeço imensamente sua disponibilidade em fazer essa corrente de amor e afeto.

Acredito muito na força dessas boas intenções.

Um beijo.

**Clarisse.**  
 ☺

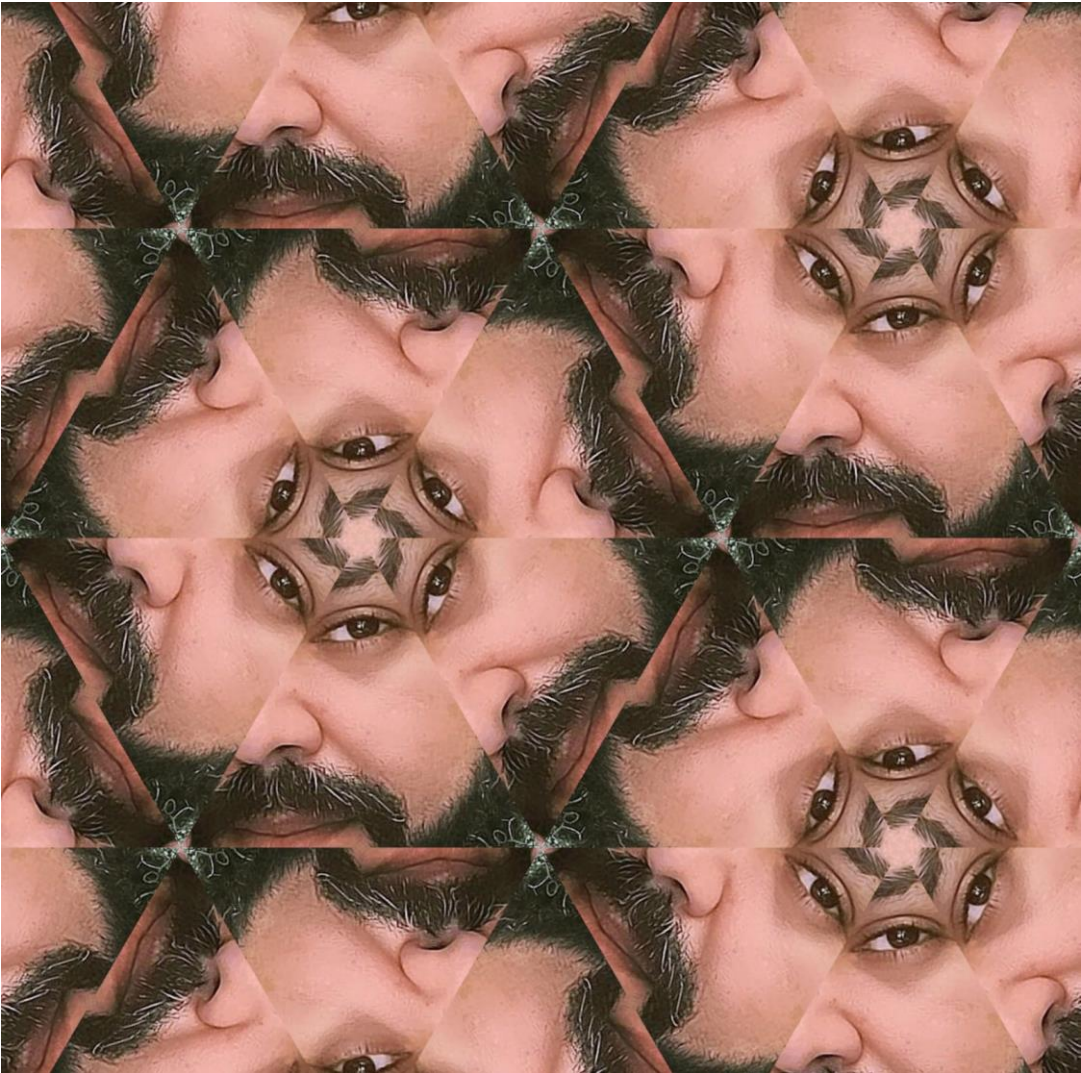
Bom dia!

Ok, recebido.

Bom dia.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

**Figura 46 Pineal**



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

## 9 CAMBONAGEM - Professor-Performer

O contexto político em que foi gerado o Rito de Formação que se concluiu com a Ocupação Remix foi crucial para a *saída do armário* desta pedagogia como uma força ativista de ação sobre as mazelas e impactos de um país em crise identitária, com dificuldade de assumir de forma responsável as consequências de uma nação fundada no colonialismo e estruturada no eixo patriarcal, capital e fóbico, que empurra para as margens aquelas e aqueles que não atendem a expectativa social de "homem de bem", que o autor José Fernando Andrade Costa na conclusão de seu artigo *Quem é o cidadão de bem?*, define bem:

Como vimos, não se trata de um sujeito concreto, mas de uma figura de linguagem, uma representação discursiva que visa conferir legitimidade a determinadas práticas sociais e, portanto, com a qual diferentes sujeitos podem se identificar. A força dessa representação deriva da capacidade de ocultar contradições e problemas que lhes são constitutivos ao mesmo tempo em que reforça preconceitos e hierarquias sociais historicamente constituídas. Dialeticamente, a contradição fundamental do “cidadão de bem” não é em relação à figura do “bandido” ou “vagabundo”, mas ao próprio ideal de universalização da cidadania.

O uso retórico da figura do “cidadão de bem” - seja por autoridades públicas, por intelectuais ou no senso comum em geral - é revelador da distância entre a linguagem dos direitos e sua efetivação como forma de vida. Enquanto o discurso da cidadania não for crítico de suas próprias contradições, ele poderá servir para ocultar a divisão real entre privilégios e luta por dignidade. Desse modo, a crítica imanente da figura do “cidadão de bem” necessariamente nos conduz a uma crítica de uma sociedade fraturada e hierarquizada entre cidadãos de primeira e segunda categoria (Costa, 2021, p. 8)

Quando a pesquisa artística individual foi tomando o rumo pedagógico, abriu-se a compreensão de que o fazer que vinha desenvolvendo era, em tempos de luta pela democracia, uma força de ação e de transformação individual e coletiva e que, portanto, seria interessante, como ativista, assim agir, como uma subversão ao que compreendia como “papel” de mestre. Esse “homem de bem”, que eu não sou.

Para me assumir educador, professor, guia, *cambono* em processos de arte educação foi necessário implodir certos equívocos aprendidos ao longo da jornada como aluno na educação formal privada e pública. Compreensões equivocadas de que professor é o que sabe e aluno é o que aprende, de que há um jeito certo de aprender que deve ser comum à todos, de que quem não sabe é burro, onde quem não obedece é punido e quem é dissidente é hostilizado.

Ser professor subconscientemente me parecia estar atrelado a manutenção de espaços formativos rígidos, sérios, hierárquicos e, por muitas vezes, opressores. Tal qual vivenciei em quase toda minha trajetória de aluno LGBT até chegar às formações em arte.

Temia também que ao compreender minha prática artística como uma pedagogia, algo de precioso, de livre, se perderia. Ainda que já flertasse com Paulo Freire e seus escritos, não compreendia de que maneira as barreiras internas me impediam de acreditar que, sim, havia um caráter pedagógico naquilo que vinha desenvolvendo e que isso era soma e não subtração. E que ser educador era estar em constante processo de aprendizagem e que só aprende quem não sabe e que, portanto, ao performar o professor, eu poderia também ser de novo e sempre o aluno, em espaços seguros, diversos e de cura.

Então em 2017 me deparei com o livro *Adote o artista, não deixe ele virar professor - reflexões sobre o híbrido professor performer, da artista e pesquisadora Denise Pereira Rachel* (2014), e recebi esse estudo como um convite para refletir sobre o que viria a ser essa prática de camponagem que pretendo discorrer aqui.

ADOTE O ARTISTA, NÃO DEIXE ELE VIRAR PROFESSOR. Frase emblemática de panfleto impresso em 1977 por Ivald Granato, estética e política caminhando lado a lado. Um anúncio performático, pois convocava e ainda convoca para algum tipo de ação, atitude frente a uma discussão lançada há mais de três décadas, mas que ainda permanece atual. Seria nefasto para o artista o fato de tornar-se professor? Seria impossível conciliar os ofícios de professor e artista? Qual o sentido, ou quais os sentidos, desse panfleto lançado por um artista contemporâneo que, durante certo período de sua vida, também exerceu o ofício da docência? (Rachel, 2014, p. 17)

As perguntas que Denise se fez em sua dissertação também ecoavam em mim. O medo que sentia era um preconceito arraigado, um receio de ser cooptado por um projeto de educação formal, que por desconsiderar pluralidades epistemológicas, nos formata à estrutura social, tirando autonomia de escolha, de desejo, de sonho e o direito democrático de um ensino de consciência crítica e responsabilidade social.

A pesquisa de Denise me fez rever a trajetória de ensinador, me ajudando a localizar uma zona performativa onde me coubesse o papel de professor, que não precisava ser de autoridade, de arrogância intelectual, tampouco de dono da razão e do saber. Não era necessário representar um papel acético, sem graça, sem arte. Não era preciso que eu, *bixa artista, bixa performer*, atendesse as expectativas de “homem de bem” para assumir o lugar tão precioso do Mestre, aquele a ser respeitado e nunca questionado, aquele sem partido.

Eu poderia ser inteiro em ambos os fazeres, encruzilhado-os, sendo ao mesmo tempo artista e educador, ao mesmo tempo quem compartilha saber e quem está em constante exercício de aprendizado. Me interessei por essa performatividade híbrida, por assumir o papel de um Mestiço professor-performer (2023), como proposto neste artigo, e em outros sobre este assunto, da professora Naira Ciotti:

O professor-performer movimenta os conhecimentos que possui sobre Arte em direção ao aluno. Ele pode movimentar corpos de conhecimentos, além da representação e da técnica. Os alunos estão, na verdade, em muitos lugares, não necessariamente no ateliê. Eles podem estar numa exposição, após terem ficado durante horas na fila, ao lado dos colegas e do professor, para serem atendidos pelo serviço educativo de um museu. Podem estar num espetáculo, num recital, num determinado local da cidade. Os materiais do professor não são predeterminados, uma vez que ele não pretende passar nenhuma técnica específica (muitas vezes suas aulas requerem apenas um material simples). Sua matéria é um pensamento de arte, um pensamento em movimento, um pensamento em performance (Ciotti, 2023, p. 119).

A partir da experiência vivida na condução do rito que gerou a ocupação Remix, passei a experimentar qual o lugar que me cabia neste nicho pedagógico *beeeeeem* específico, por ser um campo do saber difícil de ser cooptado e também de ser explicado em contextos educacionais mais tradicionais. Seguindo na busca de compreensão, ia e voltava nos escritos de Denise, buscando parceria e guiança teórica. Por isso a evoco mais uma vez, em outra citação do mesmo livro:

Como ponto de partida para esta práxis, que não foi, nem está sendo fácil de ser construída e reconstruída diariamente, retomo e utilizo este panfleto produzido por Ivald Granato, em 1977, em um primeiro momento para introduzir uma breve contextualização a respeito da figura do professor e mais especificamente do arte educador nas escolas da rede pública de ensino da cidade de São Paulo. A partir desta introdução, apresento um esboço do que poderia ser uma genealogia da arte da performance na educação, para então desenvolver duas propostas que tenho experimentado como professora performer: a aula de performance e a aula performática. Ao percorrer esta trajetória de pesquisa, sem que ela se caracterize como uma busca por convicções e verdades que podem enrijecer o jogo de cintura necessário para lidar com os desafios inerentes à vida, permanece a procura por tantas outras inquietações que podem se constituir como parte destes desafios que dão sentidos (percepção, interpretação, emoção, intuição, afeto) à existência, como forma de resistência a uma saber/fazer/viver padronizado (Rachel, 2014, p. 23).

A distinção entre assumir o papel de professor de performance e de ser um performer no papel de professor de artes, foi crucial para compreender o lugar de arte educação como *cambonagem*. Para contextualizar, evoco a definição de *pesquisador cambono* elaborada no livro *Fogo no Mato - A ciência encantada das macumbas*, de Luiz Antônio Simas e de Luiz Rufino (2019), do qual destaco este trecho:

Existe uma máxima entoada nos terreiros versada na seguinte sentença: “o cambono é quem mais aprende”! Essa expressão pode variar de lugar para lugar, porém mantém, conservado o mote de que os aprendizados, as tessituras de saberes se dão em meio às circulações das experiências cotidianas. (...)

O que é o cambono e quais as práticas que envolvem a sua atividade? O direcionamento da questão não se esgota em uma única resposta. O fazer, assim como as compreensões acerca do fazer, é inacabado. Por mais que encontremos alguns registros que tentem diagramar as práticas de *cambonagem*, sabemos que nos cotidianos dos terreiros ela é uma fazer aberto. Assim, o cambono é uma espécie de auxiliar de pai de santo e das próprias entidades que, ao mesmo tempo, atua como uma “faz tudo” no terreiro: ele varre o salão, acende o cachimbo da vovó, sustenta os versos

nos corredos, organiza a assistência, auxilia os consulentes, despacha a entrada, opera como tradutor nas consultas, registra o receituário, toma bronca e é orientado. Sem delongas, o cambono firma ponto e segura a pomba em um terreiro.

A figura do cambono como símbolo que compreende uma série de fazeres/saberes é potente para pensarmos a atitude do pesquisador que se orienta pelos saberes assentados nas epistemológicas das macumbas. O cambono é aquele que se permite afetar pelo outro e atua em função do outro. No desempenho de suas atividades, participa ativamente das dinâmicas de produção e circulação de saberes. Assim o cambono é aquele que opera, na interlocução, com todas as atividades que precedem os fazeres/saberes necessários para as aberturas de caminhos (Simas; Rufino, 2019, p. 37).

Neste processo de cambonagem tenho localizado meu fazer como professor performer, tanto nos momentos em que preparo meus ritos performativos e minhas performances oferenda, cambonando meus processos criativos, como nos momentos em que cambono processos formativos/criativos de outras pessoas.

Neste cruzo de suporte/ensino/aprendizagem, considero a cambonagem um serviço em prol de minha divindade criativa e da divindade criativa das outras pessoas, promovendo processos de autoconhecimento, de expressão artística e afetiva, de confluência de saberes, de realização de ações criativas, de consciência política e social.

Nos ritos performativos realizados como performer, cambono as demandas de maneira a incorporá-las em ações artísticas que se configuram em oferendas. Nestas ações, diante das práticas de longa duração e de resistência física, diante do encontro poético com o espaço e seus passantes, aprendo sobre a potência que a arte tem de fortalecer subjetividades individuais e subverter estruturas sociais, criando espaços de utopia. Arte seta para dentro e para fora ao mesmo tempo.

Assim venho aprendendo a cambonar de acordo com as demandas criativas de cada indivíduo ou grupo, guiando as pessoas participantes destes ritos criativos e formativos como quem guia entidades incorporadas em terreiros. Cambono os processos convocando as pessoas a brincarem de deusas e deuses da criação, exaltando a divindade do ato criativo, conduzindo suas incorporações criativas, guiando-as no ato de aprender e de criar, aprendendo e criando junto. Como deusas criadoras, materializamos desejos, idéias, emoções, vontades em figurinos, cenografias, ações de performance, em produtos artísticos diversos, em oferendas performativas.

O ato de cambonagem é um exercício de humildade diante das pessoas e, por isso, aprendo um pouco mais a cada vez que ensino, pois do outro quem sabe é ele, de sua incorporação criativa é ele quem vai escolher, concorde eu ou não. Pois nos processos formativos, sou aquele que conduz, que guia e viabiliza, que se dispõe a auxiliar na realização

de ritos - de passagem, de formação, de criação -, ritos que se propõem a marcar simbolicamente momentos da trajetória de cada pessoa participante. Cambono portanto momentos de autopercepção, autoconhecimento, de observação das necessidades expressivas, sempre em relação ao contexto, tempo e ao ambiente em que estamos inseridas.

No trabalho desenvolvido com Bruna, a estética pesquisada em minhas performances oferendas e mesmo a estruturação das minhas ações prévias estavam muito presentes no resultado final. Cheguei ao remix atento à esta questão, mas ao expandir a cambonagem para de uma ação, atendendo então a demandas de mais pessoas, esse processo de humildade na condução criativa se intensificou, pois era importante que aquelas ações performativas atendessem as demandas das pessoas criadoras e não às minhas.

Cambonagem não é, portanto, um trabalho de educação em massa, que reproduz a forma e o método que venho experimentando em meu fazer, mas é sim uma ação de oferenda, uma pedagogia performativa que pesquisa formas de incorporar em ações e aprendizados artísticos os desejos, necessidades e demandas das pessoas participantes das *giras* performativas que proponho.

Neste sentido, tanto na criação de meus ritos criativos autorais como nos ritos formativos e criativos que desenvolvo para e com outras pessoas, a cambonagem se firma como uma ação artista de ensino e aprendizagem.

Esta ação continuada de cambonagem performativa não se formaliza performativamente, dificilmente realizo performances em sala de trabalho, muitas vezes, a performance como linguagem nem chega a ser evocada. Mas ela está ali, na execução do papel de arte educador, de professor, desenvolvida no exercício artístico de confluir vivências diversas, de tramar afetos e costurar redes de apoio, em um trabalho continuado de oferecer caminho de criação-ensino-aprendizagem e de receber benção de criação-ensino-aprendizagem.

Ao deslocar o papel de centralidade do educador formal, como proponente e como condutor de processos criativos e formativos, me posiciono como cambono ao lado, não à frente ou acima, me disponho como um auxiliar de jornada, abrindo um espaço no terreiro das salas de trabalho para que as pessoas possam vivenciar em segurança a vulnerabilidade do ato de criar, aprender e ensinar, possibilitando transformações íntimas em mim e nas pessoas envolvidas, possibilitando jornadas performativas e não ações performativas em si.

Depois do Remix, a performance nesta pedagogia ritual se firmou ainda mais como um meio de arte-educar, um fundamento da gira criativa, performance como processo, não apenas como resultado.

Todos os ritos que cambono, os de criação e os de formação, passaram a ser compreendidos como uma ação continuada de cambonagem de um performer que é arte educador, que compreende o ato de ensinar como um trabalho artístico, e que através desta pedagogia decolonial e ativista atua na mediação de conflitos entre diferenças culturais e sociais, promovendo arte como ação de cuidado, de empoderamento e de cura socioemocional.

**Figura 47 XV - Preciso dizer que te amo**



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

## 10 RITO DE FORMAÇÃO ARTIVISTA (2018 - 2021) - pedagogia decolonial e performativa

Em dezembro de 2016 me mudei para o centro de São Paulo. E essa mudança de território, esse tempo passado longe das beiras do mar, estabeleceram um marco que dividiu a vida e a jornada artística em um antes e um depois deste acontecimento.

Cheguei na cidade como o Louco do tarot, o arcano que inicia a jornada, recém-saído do calor azul-vertigem do Rio para lançar-me no frio acinzentado-torpe de SP. Cheguei apaixonado, indo morar com o *boy*, bem *sapadrônica*, com algumas malas, sem dinheiro e com poucas perspectivas de trabalho.

O território de São Paulo é uma encruzilhada de rios. Um grande palco político nacional, a maior e mais populosa metrópole da América Latina, um caldeirão de culturas, possibilidades e encontros, repleta de eventos, exposições, shows, festivais, encontros, festas, cafés, lojas, marcas, moda e trabalho, trabalho, trabalho e mais trabalho.

A cidade de São Paulo é uma encruzilhada de gentes e, sobre rios encanados e poluídos, se apresenta como um território de desigualdades sociais escancaradas. *Lugares só de branco*, quilombo urbano no centro, comunidades indígenas nas periferias, guetos das LGBTs, guetos das profissionais do sexo, guetos das imigrantes, guetos dos dependentes químicos, das pessoas em situação de rua, das cracolândias diversas. Um excesso de informações que paralisa, um tempo enfeitado pelo dinheiro, a miséria cruel assolando a rua, o ar que faz sangrar a narina, uma ansiedade que demanda entorpecer-se.

Cheguei no último ano da prefeitura do atual ministro Fernando Haddad, com um centro de SP ocupado de eventos e manifestações na rua, uma cidade que para o povo do centro, não para as periferias, era um oásis caótico que cruzava, usuários de crack e pó, artistas, ativistas, travestis, população LGBTQIAPN+, ladrões, senhoras conservadoras, evangélicos, cães e gatos, pessoas em situação de rua, gente velha e gente nova, migrantes e imigrantes.

Pós golpe, com os desmandos do vampirão e o avanço da onda anti PT, se emergia do ralo sujo de programas da Rede TV, um *Bolsonazi* que, em 2018 ganharia a eleição, nos lançando em 04 anos de luta árdua pela manutenção dos poucos direitos garantidos pelos movimentos sociais e comunidades militantes e ativistas.

Neste contexto, em 2017, ingressei na coletiva artivista interseccional A Revolta da Lâmpada, que evoco Vi Grunvald, travesti antropóloga e participante do coletivo para contar mais sobre, neste trecho de seu artigo "Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público" (2019):

No dia 14 de novembro de 2010, Luís Alberto Betônio caminhava pela Av. Paulista quando sofreu ataque por um grupo de jovens, um dos quais, aproximando-se dele, o agrediu com duas lâmpadas fluorescentes. O caso ganhou imensa repercussão midiática e deslanchou uma série de discussões sobre violência contra a população LGBTQIA+ no Brasil e sobre a constante impunidade diante dela. O ataque foi tido como homofóbico, pois, independentemente da orientação afetivo-sexual de Luís Alberto Betônio, ele foi agredido porque leram seu corpo como um corpo inadequado para ocupar o espaço público sem sofrer algum tipo de sanção. Essa sanção, às vezes, é apenas verbal. Grita-se “viado” aqui, “traveco” ali, “sapatona” acolá. Mas não são poucas as vezes que essas ações deixam as palavras e passam para uma violência que age sobre o corpo, tentando fazer nele uma marca tão forte quanto o próprio estigma que carrega (Grunvald, 2017, p. 269).

Proposta pela antropóloga *NB* Gustavo Gustrava, quatro anos depois deste evento LGBTFóbico, a primeira ação da coletiva se deu em 2014, e segundo as palavras de sua proponente em sua dissertação de mestrado "Corpas em trama, trânsito e truque Fricções a(r)tivistas e interseccionais na coletiva A Revolta da Lâmpada" (2023):

Falava-se da necessidade de uma união estratégica entre os ativismos no contexto de efervescência ativista que vivíamos, somado ao momento das eleições presidenciais. Queríamos nos "diferenciar" da Nova Parada do Rio de Janeiro na criação de uma iniciativa que não nascesse ancorada nas questões LGBTQIA+ como centro gravitacional, que não fosse uma Nova Parada de São Paulo, mas que já nascesse horizontal entre diferentes ativismos. Nesse sentido, criamos coletivamente a ideia de **Corpo Livre!** como esse "guarda-chuva" que pudesse agrupar diferentes experiências de opressão localizadas no corpo, com estratégias que supostamente garantiriam equilíbrio de protagonismo entre diferentes marcadores. (...)

Nossa aposta era que a arte e o fervero, a partir da palavra de ordem **Fervero Também É Luta!**, seriam dispositivos capazes de facilitar implicações afetivas e alianças cada vez mais interseccionais, em oposição aos ativismos que operam por demarcações um bocado rígidas das categorias sociais, de forma particularmente racionalista. Porém, sempre nos posicionamos como um movimento social e buscamos pragmatismo em nossa pauta de reivindicações. E dessa forma os dualismos não paravam de pipocar: fazemos arte ou ativismo? Temos foco LGBTQIA+ ou somos uma frente ampla? Reformistas ou revolucionárias? Exitosas ou fracassadas? (Gustrava, 2023, p. 21-22).

Fiz parte deste coletivo até 2019, e durante o tempo em que estivemos em luta ali, desenvolvemos uma série de ações artivistas, manifestações nas ruas, performances, festas, mesas, debates, oficinas. Ali, na busca complexa por uma equidade diante da interseccionalidade das pautas experimentadas, fui me letrando, me desconstruindo de velhos paradigmas, construindo outras formas de ver e ser no mundo. Esta experiência deu mais visibilidade e foco para a pauta política mais declarada nesta pedagogia ritual. As questões de identidade, as pautas artivistas, os recortes de raça, classe, gênero e sexualidade, as dissidências e deficiências corporais, tudo isso passou a ser central na definição de onde, com quem, para quem ofertar esses ritos formativos.

Por conta deste trabalho ativista que vinha desenvolvendo com a Revolta, e também pela trajetória como diretor de arte em teatro, cinema, publicidade e eventos, fui contratado em 2018 como educador do Núcleo de Direção de Arte do Instituto Criar, de cinema, tv e novas mídias. Uma instituição social com mais de 20 anos de atuação na formação de jovens de 17 a 21 anos nas áreas técnicas do audiovisual, vindo de várias periferias da cidade de São Paulo.

A instituição recebia pela primeira vez alunos trans e precisava de profissionais que tivessem vínculos e alianças com esta comunidade. Por ter assinado a arte de projetos independentes e ativistas no audiovisual em parceria com a população trans, como o filme *Preciso dizer que te amo*, dirigido pelo amigo, artista, comunicador, homem trans, Ariel Nobre, o filme em realidade expandida *Corpo Invisível*, da diretora Lia Kulakauskas, com uma equipe majoritariamente trans. Também o clipe musical de *Boneca Terrorista*, da artista trans Aretha Sadick, com direção de Sladka Nullmove. Entre outros trabalhos de natureza aliada e ativista, acabei conduzindo junto à equipe, que no momento era inteiramente cis, no acolhimento das questões referentes à comunidade trans e LGBTQIAPN+ no geral.

Por isso, a cada ano neste instituto, com financiamento público e privado, um grupo de 150 jovens são selecionados para uma formação integral com um ano de duração, recebendo bolsa da secretaria do trabalho. Ali, depois de circularem pelos 6 núcleos técnicos - produção, pós-produção, áudio, direção de arte, fotografia e tecnologia -, escolhiam em qual área iriam se especializar.

No período em que estive no instituto com a coordenação da parceira, fotógrafa, ativista negra, Nana Santana, o instituto contava com mais de 70% de seus estudantes sendo pessoas pretas e pardas, muitos destes LGBTQIAPN+, mais a frente, com ingresso de alguns jovens indígenas aldeados, também jovens de povos ciganos e PCD's.

Cheguei nesta instituição em um momento de reajuste geral da estrutura pedagógica, em sua transição de uma lógica filantrópica para uma lógica de comprometimento e responsabilidade com ação social. Isso diante de um contexto político que precedia a chegada na presidência de uma direita conservadora e fóbica. O que assolava os jovens crescidos em um país governado pela esquerda.

Ali me deparei diariamente, sendo além de educador, um mediador de conflitos entre as diferenças territoriais, de gênero e sexualidade, e fui também aprendendo a acolher as pessoas estudantes, nos danos causados pela estrutura política, econômica e social, à saúde mental de jovens vindos das mais diversas periferias de São Paulo e de Osasco.

Neste contexto desafiador, de ansiedades, pânico, violências e abusos familiares, de precariedade alimentar, com carência das necessidades básicas, esta pedagogia, este rito de

formação artista, precisou se rever. A performance não cabia como fim e mesmo como linguagem a ser ensinada no contexto de uma escola audiovisual. Diferente das experiências anteriores, aqui, a performance seria de fato um meio, à *campanagem* artística, que antes reunia os saberes da jornada vivida anteriormente, precisou se somar noções de assistência social, de psicoeducação, de encaminhamento jurídico, de acolhimento socioemocional de base.

O compromisso primeiro era de reunir no Núcleo de Direção de arte ensinamentos técnicos que habilitassem estudantes nas áreas de visagismo, indumentária e cenografia. Porém, em um ano, era quase impossível de concatenar saberes extensos de três grandes áreas, de forma a, sinceramente, prepará-los para uma inserção no mercado do audiovisual.

Assim, ao entrar, pude reestruturar o plano pedagógico do Núcleo, focando os ensinamentos para uma formação do olhar, que acolhesse as referências e vivências das pessoas estudantes, apresentando as possibilidades do audiovisual de acordo com seus próprios interesses, de forma traduzida para o contexto e customizada para as necessidades. Reforçando a conceitualização como eixo principal para realização de projetos audiovisuais, mas também de utilização dos aprendizados técnicos em visagismo, indumentária e figurino, também aplicáveis em outros contextos, visando empregabilidade e considerando o investimento de tempo para suas formações, de maneira a viabilizar continuidade profissional na área.

Como suporte no ensino de técnicas básicas, contratava workshops intensivos com profissionais do mercado habilitados a ensinarem técnicas básicas de construção, produção e realização das três áreas. Com a liberdade e a guiança ofertadas por Nana Santana e pela equipe de educadores e profissionais do Instituto, transformei a sala em um ateliê criativo, onde em prática, fomos realizando projetos autorais, individuais e em grupo, dos mais de aproximadamente 300 jovens que cambonei enquanto estive trabalhando na Instituição.

Assim, ocupamos a sala como um ateliê criativo. Ora sala de modelagem, ora sala de desenho, ora camarim, ora baile funk, ora roda de conversa, ora feira de troca. Criamos juntas um espaço onde aprender podia ser prazeroso, carinhoso, seguro. Onde aprender promovesse vontade de vida. Um espaço de acolhimento e de respeito às diversas formas de ser, aprender e criar.

Além da formação técnica era impossível não lidar com as precariedades que os jovens, que passavam manhã e tarde conosco, apresentavam, muitas vezes, como impeditivo em seus processos formativos.

Para garantir uma formação, durante 1 ano de jornada, que oferece de fato, uma estrutura profissional, tinha duas monitoras a cada ciclo, jovens recém-formados no instituto, que seguiam em desenvolvimento em uma lógica de estágio. Assim como aprendi no Remix e nos

ritos formativos que conduzi posteriormente, também identificava os saberes de cada alune, engajando estes também como compartilhadores de seus conhecimentos com seus companheiros e companheiras de gira formativa.

Alguns vinham de família de costureiras, sabiam modelagem e, estimulados por mim e pelas monitoras, compartilhavam seus conhecimentos com seus colegas de jornada. O mesmo acontecia com jovens que tinham experiência com obras e que se saiam bem na construção cenotécnica, podendo, portanto, nos auxiliar na jornada formativa.

Esse acolhimento dos saberes prévios das pessoas estudantes e o estímulo ao compartilhamento dos mesmos, criava uma comunidade criativa e articulada, desenrolada para realizar seus projetos, ávida por seguir trabalhando na área, seguros por estarmos em um espaço de aprendizado e criação cuidado e geridos por todos, em uma guiança cambonada por mim, em parceria com a monitoria e com suporte de minha coordenadora e colegas educadoras e educadores.

Essa rede de afeto criava uma estrutura socioemocional que impactou na estética dos filmes produzidos nos institutos, que antes reproduzia estéticas arquetípicas, e na minha opinião clichê de um audiovisual independente, periférico e identitário. Ao serem estimuladas em suas visões de mundo, em seus conhecimentos, em seus desejos, os filmes passaram a apresentar estéticas mais performativas, *afrofuturistas*, com *transvisão* de mundos.

E esses resultados, que surpreenderam tanto a equipe, quanto os próprios jovens, só se fez possível por conta da educação integrada a que este Rito de Formação Artivista se propõem. Ao acolher as mazelas sociais, apresentando suporte e alimentando autonomia, criamos uma rede de fortalecimento comunitário e individual com e através da arte, e essa aliança entre diferenças, passou a impactar redes outras. Outros jovens das quebradas de onde vinham, seus familiares, seus coletivos, os mercados de trabalho onde foram se inserindo.

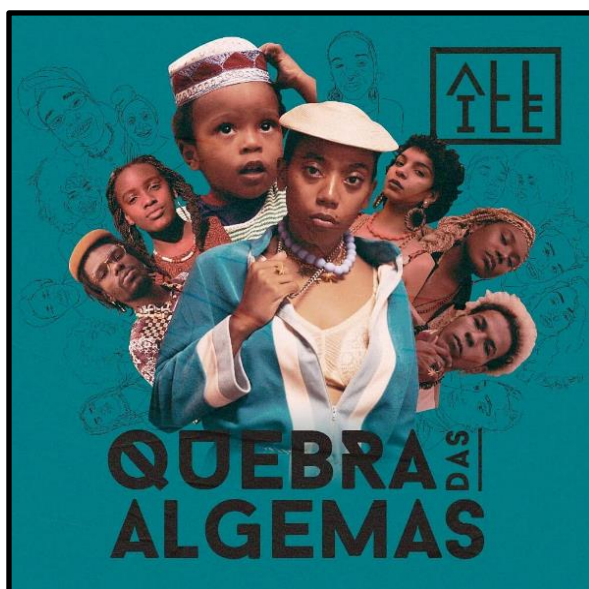
Sobre esta inserção no mercado pouco diverso do audiovisual paulista, os jovens do Instituto Criar têm assumido uma postura de hackeamento, puxando para dentro de grandes produções seus parceiros de instituto e de corre, ocupando várias posições técnicas, mas também assumindo funções criativas e de liderança. Alguns sendo efetivados em grandes produtoras, outros reforçando uma arte feita com, para e na quebrada.

Daí, a afirmação de que este rito tem como possibilidade promover curas socioemocionais, que firmam um compromisso de reparação histórica, ao possibilitar mobilidade socioeconômica, autonomia profissional e criativa, amadurecimento afetivo, criação e fortalecimento de redes de colaboração, hackeamento e resistência.

Ao viabilizar com a formação em direção de arte percepções plurais de mundo, os caminhos profissionais que se desenrolaram depois, acabaram por extrapolar o audiovisual, conduzindo estudantes para áreas de moda, beleza, eventos, teatro, dança, performance, música e artes em geral.

Aqui, alguns trabalhos desenvolvidos ao longo do curso com a Turma 15, a minha primeira turma no instituto, em 2018:

**Figura 48** Turma 15 - *All Ice*



Fonte: *Instagram*, 2018.

Disponível em: <https://www.instagram.com/all.iceee/>

**Figura 49** Turma 15 - *Odri*



Fonte: *Instagram*, 2018.

Disponível em: <https://www.instagram.com/o.drih/>

**Figura 50** Turma 15 - *Iuri*



Fonte: *Instagram*, 2018.

Disponível em: <https://www.instagram.com/iuritta/>

**Figura 51** Turma 15 - *Fonsec*



Fonte: *Instagram*, 2018.

Disponível em: <https://www.instagram.com/fonsec/>

**Figura 52** Turma 15 - *Lucas*



Fonte: *Instagram*, 2018.

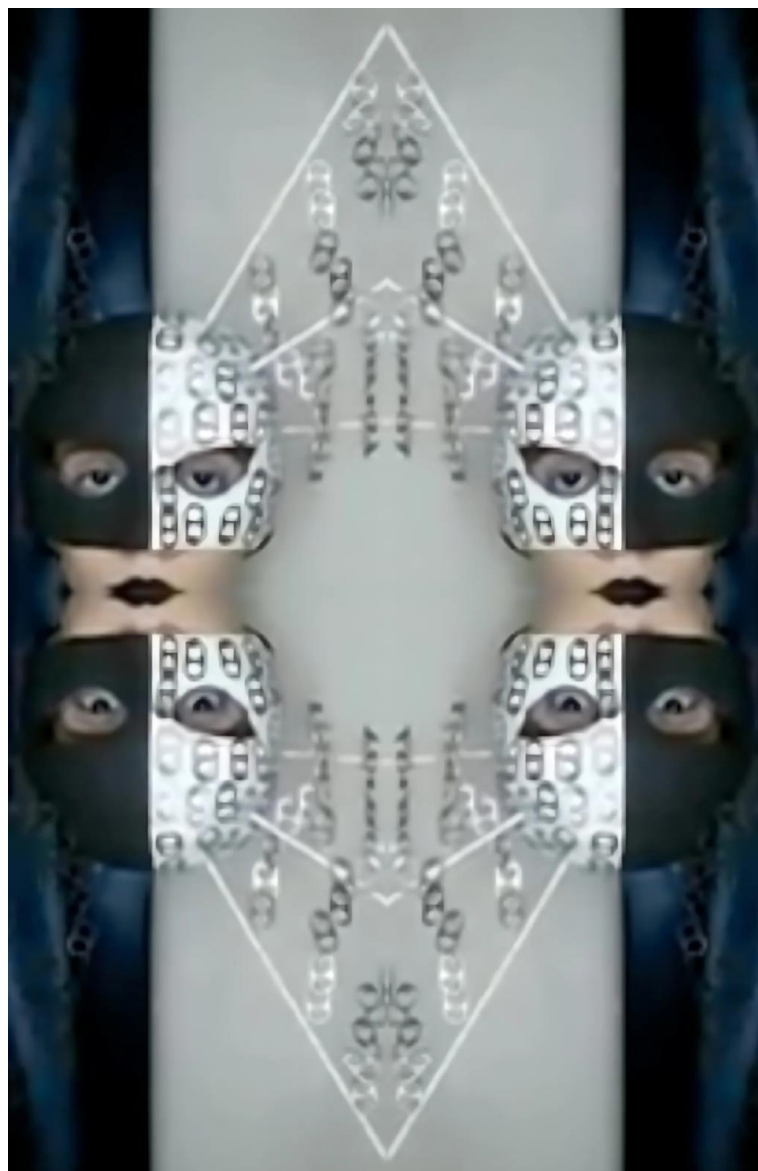
Disponível em: <https://www.instagram.com/lucasgomesmake/>

**Figura 53** Turma 15 - *Niara*



Fonte: *Instagram*, 2018.

Disponível em: [https://www.instagram.com/niara\\_Ozzy/](https://www.instagram.com/niara_Ozzy/)

**Figura 54** Lado a lado

Fonte: Thamiris Guimarães. 2020.

### **10.1 Quanto Corpo Cabe no Espaço da Tela? (2020)**

Em 2020, em tempos de pandemia de Covid19, fomos obrigados a seguir na formação da turma 16 do Instituto de forma remota. Permeados ou isolados pelos celulares e computadores ou pela ausência deles nos perguntamos em aula: Quanto Corpo Cabe no Espaço da Tela?

Que corpos, que telas, que histórias, que narrativas? Que formação técnica em audiovisual caberia sem um contato físico com os aprendizados? Como esse rito de formação ativista fundamentado no encontro e na presença relacional se sustentaria?

Cheios dessas questões e de tantas outras precariedades pandêmicas, concluímos o curso com a produção deste produto audiovisual que evoco aqui, no desejo de compartilhar como a metodologia aqui pesquisada se aplicou neste caso, considerando as dificuldades técnicas, de distanciamento, de falta de espaço em casas muito apertadas, com planos de internet cedidos pelo instituto e que, ainda assim, muitas vezes não tinham sinal onde os jovens moravam. Alguns deles, participaram do processo final em áudio, por conta disso.

Para compartilhar o processo de criação deste rito, começamos mapeando a demanda criativa, proponho apenas atividades coletivas virtuais, que precisam do todo para serem realizadas. Enquanto cambonava, eu observada tudo o que era dito com palavras no chat, nos microfones abertos, com o corpo na tela. E também aquilo que era é velado, e que vazava.

Compartilhava com eles em roda online minhas percepções, sem expor ninguém, mas para que a observação fosse consciente a todos e não apenas um voyerismo de pesquisador.

Ativamos juntas uma observação ativa do espaço virtual onde nos encontrávamos diariamente pela manhã, de forma que todes se sentissem confortáveis para também olhar para si e para o outro, para se vulnerabilizar.

Fomos nos conhecendo a partir do que dizíamos, mas também com as dificuldades de acesso à internet, ouvindo os barulhos das quebradas de diferentes regiões, conhecendo familiares e amigos, vendo vizinhos soltarem pipa, alunes acessando a aula sentados na calçada. Neste terreno escrachado de vulnerabilidades fomos fazendo nossos acordos de cuidado, estabelecendo nossas piadas internas, nossos segredos, inseguranças, medos, dificuldades, desejos, em um espaço seguro onde a aula acontece.

Assim, iniciamos a incorporação do trabalho, refletindo sobre a relação destes corpos com as telas, diariamente. Fomos experimentando alguns ritos criativos coletivos e individuais, de caráter experimental, no desejo de destravar os obstáculos da câmera e assim do audiovisual, promovendo liberdade, ainda sem o crivo da técnica que eles tanto ansiavam, mas que em um contexto de quarentena, estava precisando ser reinventado.

Não havia neste momento certo ou errado, sim processo de descoberta, de revelação, de surpresa. Fomos descobrindo virtualmente suas aptidões, desenvolvendo algumas das propostas imagéticas que apareciam, conversando sobre as estéticas e personalidades criativas que se apresentavam, considerando os métodos intuitivos, evocando técnicas e métodos já validados.

A observação como forma de aprendizado seguia revelada, pontuada, dialogada, estimulando curiosidade, criando atenção e engajamento autônomo para a jornada coletiva se potencializar. Todes observam suas práticas e a dos outros. Íamos aprendendo juntas, com autocensura sendo convertida em acolhimento e estímulo.

Aqui neste momento os julgamentos, inseguranças e comparações também se apresentaram. Mas pouco a pouco, sempre dialogando em práticas coletivas, ora turma inteira, ora grupos montados ao acaso ou por afinidade, fomos treinando as relações entre as diferenças, entre as pré-conceituações. Criando vínculos para avançar no rito de formação.

Seguimos na incorporação do trabalho com a gira afetiva firmada. Neste momento os jovens receberam kits com materiais de trabalho para visagismo, cenografia e indumentária. Coisas básicas, algumas maquiagens, tintas, cola, tesoura, papéis e afins e começamos a introdução de técnicas, entrecruzando as aulas práticas com teóricas, ofertando contexto histórico das áreas de formação e outros artistas e referências, de acordo com o que se apresentava como experimentações.

Ofereci no processo as técnicas que me permeiam, explicando que sempre existirão outras e que cabe a cada uma escolher aquela que lhe fale ao coração. Cabe a cada uma a escolha!

E ao acender o desejo de escolha, seguimos nosso exercício de formação, aprofundando a forma de olhar e se posicionar nas telas diárias. O que se gosta e do que não se gosta? Quem tem acesso e quem não tem? Como se aprende em tempos de tanta insegurança?

Com o coletivo ativo como rede de apoio e suporte à distância, meu olhar pode se debruçar a uma camponagem mais individual, em orientações criativas personalizadas, encontros individuais de escuta e confabulação. Exercícios individuais construídos e conduzidos acolhendo as percepções do grupo.

Assim demos inícios as incorporações individuais, onde cada estudante escolhi quais áreas da direção de arte gostaria de explorar no trabalho final e como. E assim seguimos escolhendo juntas os próximos passos criativos, pensando a costura narrativa entre os trabalhos individuais.

Desenvolvemos neste momento, uma série de oficinas que buscavam aprofundar os ensinamentos mapeados como desejos de aprendizado da turma. Estudo de Máscara, luz e sombra, maquiagem, instalação cenográfica, cores, acessórios, trajes, enquadramentos, decupagem de imagem.

Estimulamos em seguida a prática dos ensinamentos. A prática esteve ativa ao longo de todos os momentos, mas aqui ela é teoria ativa, viva, em ação, é o foco da realização. Aqui eles coordenam suas criações, revisam a demanda, refinam a incorporação criativa e planejam a oferta a ser realizada como encerramento do rito. Eu os oriento sem dar resposta final, sem moldar as estéticas deles aos meu gosto ou interesse pessoal. Problematizo, estímulo à reflexão, pensamos juntas em caminhos, testamos, experimentamos.

Aqui já sabíamos mais do que antes o que estamos fazendo e, em muitos dos casos, o que queríamos com o ofício de direção de arte. O grupo mais maduro relacionalmente, se organiza a partir de sua própria ordem, marcavam “ensaios” por conta própria, trocavam materiais usando carros de aplicativo como transporte, organizavam necessidades técnicas para que eu solicitasse à instituição. Aqui jovens já estavam estimulados com o planejamento das rotas pós rito de formação, visavam autonomia profissional e financeira, com a resistência para viver daquilo que se gosta ativada.

Com a produção concretizada dos trabalhos individuais, organizamos o envio online dos materiais para que seja realizada a oferta. Um vídeo que reunisse em uma narrativa, diversas respostas para a pergunta: quanto corpo cabe no espaço da tela?

Realizar é cruzar a linha de chegada, é sair do plano da divagação. Aqui a metodologia se firmou, e a cura criativa e socioemocional ativou a autoestima, de jovens quarentenados em periferias de São Paulo, regendo de dentro de suas casas, as vezes com suporte familiar e muitas vezes não, o próprio percurso de suas trajetórias de vida e criação.

O resultado final era fundamental para o fechamento do ciclo, para a oferta firmar a gira. Realizamos do jeito que deu, assumindo a gambiarra como proposta estética, acolhemos os percalços individuais e as adversidades, louvando o percurso trilhado.

Obras criadas, nos colocamos novamente em observação. Desta vez de forma mais crítica e com intenção de avaliar os ensinamentos, aprofundar aquilo que se identificou como pulsão. Revemos o resultado final do vídeo, buscando um consenso democrático entre as diferentes percepções. Aceitando o que não ficou como se esperava, aceitamos a imperfeição, celebrando a realização coletiva e individual, cada qual no seu tempo, no seu ritmo e na sua pulsão.

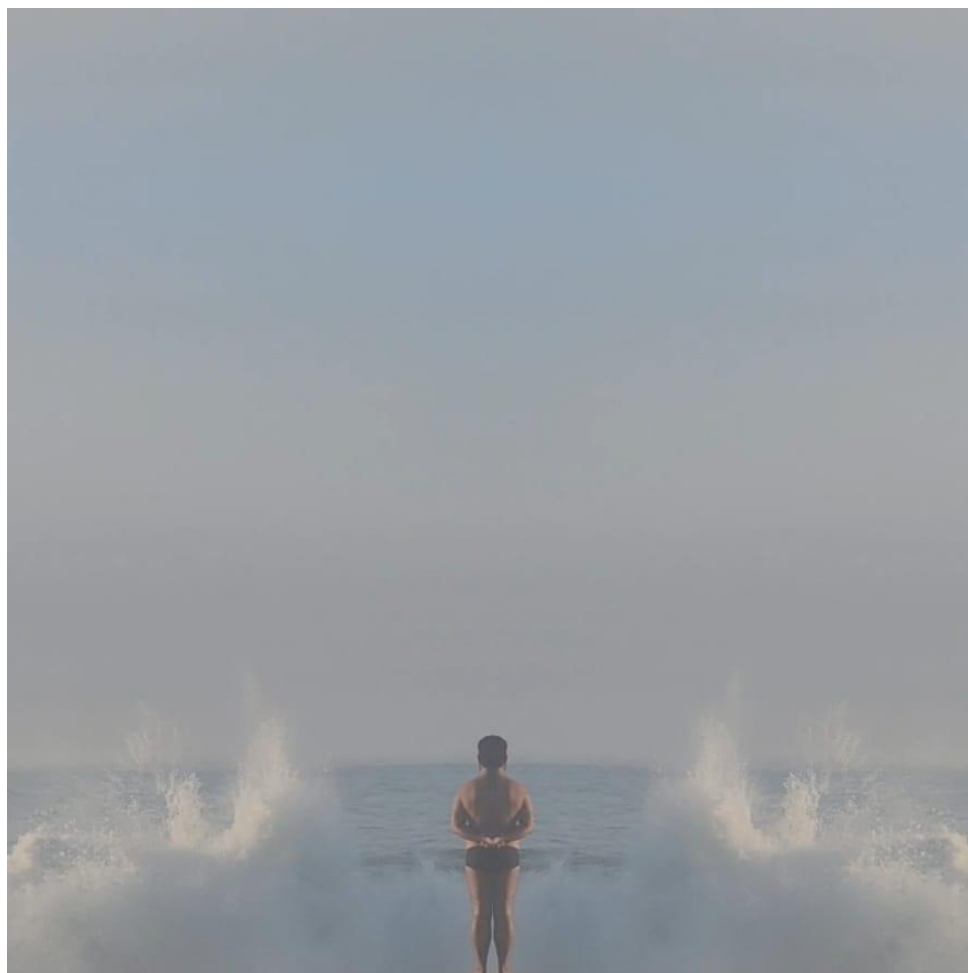
Em resposta à pergunta levantada por nós, “Quanto corpo cabe no espaço da tela?”, as respostas destes artistas recém-saídos deste Rito de Formação Artivista resultou em um vídeo disponível neste link: <https://www.instagram.com/reel/CMfbc9TH9aL/>.

Obrigado Daniel Normal, seu estudo com as máscaras feitas com material de descarte foi o gatilho preciso para inspirar esse processo. Obrigado Juracy de Oliveira e ao Pandêmica Coletivo por viabilizar os recursos técnicos do zoom, em tempos que ninguém sabia usar a plataforma. Obrigado Lucas Canavarro por reunir os trabalhos em uma montagem generosa, que considerou os desejos de todas as pessoas criadoras. Obrigado Amanda Costa e Mateus Santos pela monitoria e guiança firmeza que vocês deram para este trabalho, sem vocês não teria acontecido. All Ice obrigado por nos ofertar a base musical que dá o pulsar de nosso vídeo. Nana Santana obrigado demais pela confiança e incentivo! Victor Crispim, obrigado pelas cores

que você refinou neste vídeo, obrigado por ser você a fechar essa gira de montagem antes do material viajar por tantas outras ondas.

Obrigado Instituto Criar e Turma 16 por essa jornada e trabalho lindos. Valeu Turma 15, vocês me ensinaram e me ensinam muito, obrigado pela confiança.

**Figura 55** Renova



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

## 11 CANTAR PRA SUBIR - Conclusões e sementes de pesquisa

*“Eu fecho a nossa gira com Deus e Nossa Senhora, eu fecho a nossa gira, samborê pemba de Angola” (cantiga de umbanda)*

Evoco essa canção de terreiro de umbanda, que encerrava muitas das giras na casa da minha avó para fazer aqui as considerações finais desta dissertação. Que jornada doida esse *pajú* de Mestrado. Comecei achando que ia partir dos últimos capítulos adiante e acabei tendo que retornar quase quinze anos atrás para me visitar e saber como cheguei até aqui.

Quanta coisa foi descoberta no caminho de pesquisa, quanta coisa ainda preciso investigar, aprofundar, aprender, transmutar. Voltei para o contexto acadêmico reativo e raivoso, com dificuldade de me sentir pertencente. Parte por meus preconceitos, muito pela estrutura endurecida. A guiança de minha orientadora e companheiras de jornada foi fundamental para seguir em frente, com coragem de encarar o que ainda não sei, com desejo de descobrir como que essa pedagogia se fez, se faz, se fará.

Ao comparar este trabalho a outros de natureza comum - com foco em arte espiritualidade, pedagogias dissidentes e ativistas, performance, arte relacionais, ativismos e arte educação -, salta para mim a necessidade de uma continuidade na jornada de estudos, pois me percebo fruto de uma prática que se fez em ação e não em reflexão acadêmica. Nesta perspectiva, salta a insegurança de estar realizando um trabalho ainda superficial no sentido de articulação de meu fazer com outros fazedores que já desenvolvem desta maneira reflexões sobre seus trabalhos e pesquisas há mais tempo que eu.

Por outro lado, me orgulho de uma trajetória comprometida com o amor e a fé na vida e nas comunidades. E também, me sinto acompanhado, sabendo agora a quem recorrer teoricamente, meus pares de pesquisa, meus *crushs* intelectuais.

É o início de uma jornada que começou lá atrás, é também o fechamento de um ciclo para o ingresso em um outro, com maior propriedade sobre o fazer que venho desenvolvendo e com maior embasamento teórico e intelectual.

Depois do rito de formação ativista ofertado no Instituto Criar, fui desenvolver minha gira, em 2021, trabalhando como assessor parlamentar da vereadora, atual deputada federal Erika Hilton, em São Paulo, experimentando esta pedagogia em um contexto político estrutural e estruturante, na câmara da maior capital da América Latina, no centro do capital que rege a economia do país. Ali, trabalhando ao lado de pessoas trans e travestis, pessoas negras e

ativistas, representações e identidades que nunca antes estiveram presentes naquele espaço, pude vivenciar minha camponagem de forma ainda mais radical. Lidando com uma oposição política violenta e articulando o mandato com centros de acolhimento de pessoas em situação de rua, na Cracolândia, nas manifestações públicas, com os movimentos sociais.

Saindo do mandato, em 2022, entrei em sociedade na Casa OJO, uma empresa formada junto a três pessoas negras, que trabalha de forma interseccional, mediando, cuidando, formando, guiando, criando projetos de inclusão, acessibilidade, meio ambiente e direitos humanos.

Autonomamente tenho ainda desenvolvido a Gira de Saberes Plurais, uma formação teórica, um rito de formação ativista oral, em roda, com intuito de promover, em ciclos de encontro mais sucintos em duração, letramento político e social em espaços públicos e privados, com empresas, grupos, coletivos e lideranças individuais de negras, indígenas, LGBTQs, PCDs.

Mas isso é papo para um outro momento. Um doutorado, talvez?

Se assim for, assim será. Agradeço pela leitura e até já!

Axé, amém, saravá, glória, aleluia, que assim seja, assim já é, assim será!

**Figura 56** Reza é pra quem tem fé



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

## LOUVAÇÃO AOS GUIAS – REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, M. Rhythm 0. **Performance**. Studio Morra, Itália, 1974.

ABRAMOVIC, M. *Rest Energy*. **Performance**. Dublin, 1980.

ADICHIE, C. N. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGRA, L. Fora do Mapa, o Mapa-performance na América Latina em dez anotações. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 135-148, 2016. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ars/a/3FwQBKNPZzJ9gmdyYQQMsRw/?lang=pt&format=pdf>.

Acesso em: 27 nov. 2024.

ALCÁZAR, J.; FUENTES, F. **Performance y arte-acción en America Latina**. México: CITRU, 2005.

ALCÁZAR, J. **Performance, un arte del yo**: Autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo XXI, 2014.

ALICE, T. Performances de Arte Relacional: Uma (R)Evolução Dos Afetos. **Revista online Performatus**. v. 9, n. 9, ano 2, 2014.

ALICE, Tania. PARC (Performances de Arte Relacional como Cura): performance e somatic experiencing. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, p. 396-412, 2015.

ANDRÉ, C. M. O que pode a performance na escola? **Cadernos Cedex**, v. 37, n. 101, p. 83-106, 2017.

ANDRÉ, C. M. Porque esta escrita é uma frascária! Ou anotações para uma escrita acadêmica viva. In: ROSSETO, R.; MENEGAZ, W. (Orgs). **Pedagogia das Artes Cênicas**: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Séries Encontros, vol. 6. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

BEY, H. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2011.

BONFIGLIOLI, G. Profundeza. 2017. Fotografia, color. Coleção particular.

BROCH, H. **Espírito e espírito de época**: Ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2013.

CAMPOS, Z. D. P. Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana. **Estudos de Religião**, v. 29, n. 2, p. 221-236, 2015.

Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/482689>. Acesso em: 23 nov. 2024.

Cápsula comunicadora para o que você deseja conhecer [por] Larissa Siqueira. Vídeo (2:33 min). Publicado pelo canal Iaranegalara. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vax6dKCp2yw&list=PLZY4yT5zg9bmymImqJn6OBqCilJUR12z3&index=3> Acesso em; 29 abr. 2025.

CARVALHO, F. Ação experiência nº 3 – New Look. **Performance**, São Paulo, 1956.

CETRONE, C. Por que pessoas LGBTQIAP+ estão voltando a usar a sigla GLS? **IG queer**. São Paulo, 03 ago. 2021. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2021-08-03/por-que-lgbts-voltaram-usar-sigla-gls.html>. Acesso em: 02 abr. 2025.

COHEN, R. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COITTI, N. O mestiço professor-performer. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**. n. 4, p. 117-122, 2013. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/54>. Acesso em: 22 nov. 2024.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, J. F. A. Quem é o cidadão de bem? **Psicologia USP**, v. 32. p.1-10, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/wZ8DHtsYrgSc7tTZKJZSszS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2024.

DARIA, K. Ação: Orùm-Ayié: Performer: Rodrigo Abreu. 2011. Fotografia, color. Coleção particular.

DIAS, K. **Orùm-Ayié**. 2013. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://karolinadariaflora.com/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

DIAS, L. **Camilla, Letícia, Marianna, Iemanjá**. 2014. 1 fotografia, color. Coleção particular.

EVARISTO, Conceição *et al.* A escrevivência e seus subtextos. Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro. **Mina Comunicação e Arte**, v. 1, p. 26-46, 2020.

FERREIRA, D. Gira de Escafandrista. 2018. Fotografia, color. Coleção particular.

FERREIRA, R. R. M. Não binários: como retificar nome e gênero? **Bicha da Justiça**, 02 mar. 2022. Disponível em: <https://bichadajustica.com/blog/pessoas-nao-binarias-como-retificar-nome-e-genero/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

FLORA, K.D. **Karolina Daria Flora**. Disponível em: <https://karolinadariaflora.com/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, P. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

GOLDBERG, R. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Editora Martins Fontes, São Paulo, 2006.

GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e ocupação do espaço público. **Horizontes Antropológicos**, v. 25, n. 55, p. 263-290, 2019.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUIMARÃES, T. Lado a lado. 2020. Fotografia, color. Coleção particular.

GUSTRAVA, G. **Corpas em Trama, Trânsito e Truque: Fricções a (r) Tivistas e Interseccionais na Coletiva a Revolta da Lâmpada**. 2023. Dissertação de Mestrado. ISCTE-Instituto Universitario de Lisboa (Portugal).

HAN, B. **Do desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente**. Barcelona: Herder Editorial, 2020.

HANH, T. N. **Meditação Andando: guia para a paz interior**. Petrópolis: Vozes, 2014.

HELGUERA, P. **Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques**. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

HILTON, E. **21º Seminário LGBTQIA+ do Congresso**. 6 ago. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C-WKKLUy93R/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

hooks, b. **Ensinando Comunidade: Uma pedagogia da esperança**. São Paulo: Elefante, 2021.

INÊS, D. **Distribuição da mudas**. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

ISIS, I. Ação: Ritual de Encerramento: Performer: Bruna Felix. 2014. Fotografia, color. Coleção particular.

LEITE, C. Ação: Alma Lavada / Performer: Bruna Felix. 2013. Fotografia, color. Coleção particular.

LIMA, C. H. L. **Linguagens pajubeyras: Re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade**. São Paulo: Editora Devires, 2017.

LIMA, T. M.; MATRICARDI, L. Um Estudo Sobre o Performer: trabalho sobre si na arte como veículo de Jerzy Grotowski. **Moringa**, v. 11, n. 1, p. 413-437, 2020. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/9d4a5656863a340567f6c3ab245021d2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2031955>. Acesso em: 27 nov. 2024.

MACHADO, V. Fundamento no terreiro: Justiça, Tradição e Antirracismo. **Congresso em Foco**. 2021. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/blogs-e->

[opiniao/colonistas/fundamento-no-terreiro-justica-tradicao-e-antirracismo/](#). Acesso em: 27 nov. 2024.

MALDONADO-TORRES, N. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Sociedade e estado**, v. 31, p. 75-97, 2016.

MANTOAN, M. T. E. Ensinando a turma toda: as diferenças na escola. **Pátio–Revista Pedagógica**. Porto Alegre, v. 5, n. 20, p. 18-28, 2002.

MARIAH, M. Afrofuturo, Morena Mariah, TEDxLaçador. **YouTube**, 13m51s. 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=99y4DG-nQu0&ab\\_channel=TEDxTalks](https://www.youtube.com/watch?v=99y4DG-nQu0&ab_channel=TEDxTalks). Acesso em: 23 nov. 2024.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEIRA, C. S. Linguagens pajubeyras: re (ex) sistência cultural e subversão da heteronormatividade. **ODEERE**, v. 4, n. 7, p. 283-285, 2019.

NESPOLI, E. **Performance, corpo e tecnologia: operações rituais e percepção**. 2009. Tese de Doutorado (Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 2009.

NIEMEYER, S. **Beira**. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

ODARA, T. **Pedagogia da desobediência: Travestilizando educação**. Simões Filhos: Devires, 2021.

ODARA, T. **Sobre** (Apresentação *Linkedin*). *Linkedin*: Thiffany Odara (ela/dela), 2024. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/thiffany-odara/> . Acesso em: 02 abr. 2025.

ODARA, T. Ebó de Boca - glossário de uma pajubeyra. Instagram: @thiffanyodara. Disponível em: <https://www.instagram.com/thiffanyodara/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

OLIVEIRA, M. **Ação “Plantar Intenções”**: Ocupação Remix. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Etapa “Cuidar e ofertar”**. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Kitsch Banho**: Performer: Bruna Felix. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Observatório das coisas simples – Izabella Ribeiro**. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Onde você está?** Performer Sammara Niemeyer. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Perdão**: Performer: Damiana Inês. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Performance Através do Espelho**: Performer: Letícia Almeida. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Pic nic / Drag Magenta Dawning**: Performer: Bruno Henriquez. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **São Vito**: A Epidemia de Dança – Victor Hugo Mattos. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OLIVEIRA, M. **Stencil e Grafitti**: Performer: Conrado Niemeyer. 2016. Fotografia, color. Coleção particular.

OYĔWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: [https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81\\_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD\\_-\\_visualizando\\_o\\_corpo.pdf](https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf). Acesso em: 24 nov. 2024.

PRETTO, N. Redes colaborativas, ética hacker e educação. **Educação em revista**, v. 26, p. 305-316, 2010.

PRUDENTE, M. S. **Poéticas do afeto**: performance participativa no espaço urbano e na escola pública. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2022.tde-25092023-105512>. Acesso em: 02 abr. 2025.

PRUDENTE, M.S.; COSTA, P. V. Experiência Participativa e Afeto na Arte da Performance. In: MONSALÚ, F.; ALICE, T. (Org.). **Arte Relacional no Brasil**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

RACHEL, D. P. **Adote o artista não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor performer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de arte e antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RETROSPECTIVA: relembre as grandes vitórias da Primavera Secundarista. **UBES**. 2016. Disponível em: <https://www.ubes.org.br/2016/retrospectiva-relembre-as-grandes-vitorias-da-primavera-secundarista/>. Acesso em: 23 nov. 2024.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SCHECHNER, R. **O que é performance?** Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

TAKUÁ, C. Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio. **Rebento**, n. 9, p. 5-8, 2