

caderno
do folias

19

caderno do folias

19

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Caderno do folias 19. -- 1. ed. -- São Paulo : Folias Produções,
2024. -- (Pedagogia das encruzilhadas : viver é um negócio muito
perigoso)

Vários autores.

Bibliografia

ISBN 978-65-983246-0-5

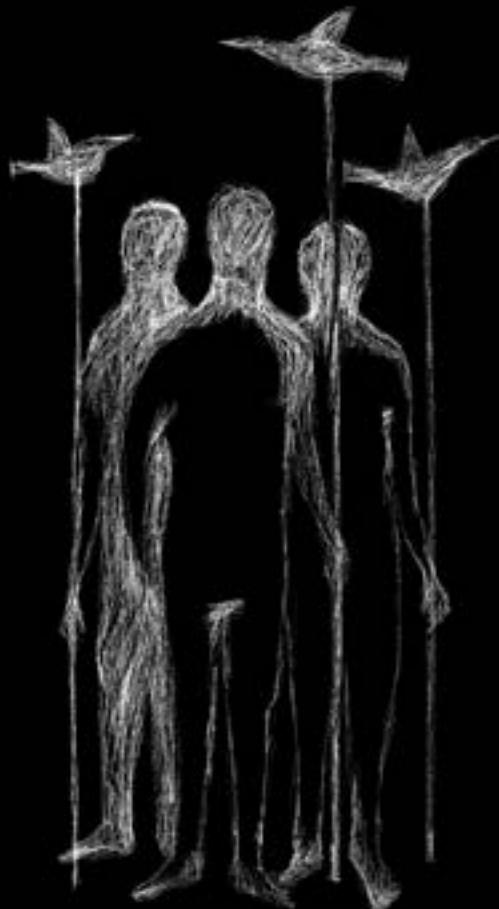
1. Artes cênicas 2. Criatividade (Literária, artística, etc) 3.
Criatividade - Desenvolvimento 4. Dramaturgia 5. Performance
(Arte) 6. Teatro brasileiro I. Série.

24-202998

CDD-701.15

caderno do folias

19



sumário

editorial	7
clarissa moser	
arte e política	
o que é <i>la virgem de los deseos?</i>	15
maria galindo	
desaparição, dança, insistência	25
variações da/sobre la cueca sola	
césar barros a.	
imagens que percorrem a américa latina	
(e os efeitos de sua caminhada)	47
Conexões suspeitadas e insuspeitadas entre	
lukas avendaño, las yeguas del apocalipsis e frida kahlo	
carolina nóbrega	

oficinas abertas

curso livre do folias 70

o chão é necessário para o vôo

marcella vicentini

o mapa do meu corpo 72

venâncio cruz

coisas estranhas que o mar traz

apontamentos sobre
um teatro de figuras 82

cleber laguna

embrechar a matéria
antes de virar cabeça 90

juliana notari

editorial

clarissa moser

O Caderno nº 19 do Folias faz parte do projeto “**Pedagogia das Encruzilhadas: Viver é um negócio muito perigoso**” contemplado pela 40ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Tal projeto veio da necessidade de fazer algo diante da ruína com a qual nos deparamos. Depois de destruir simbolicamente a estrutura do edifício da branquitude colonial, nos vimos patinando na busca por imaginários e formas de reconstruir o espaço coletivo. Nesta ânsia por respostas apostamos nossas fichas no poder dos encontros e nos dividimos em Núcleos de Estudos e Oficinas, à procura de práticas que nos fizessem sentido.

Curso Livre de Teatro, Oficina de Dramaturgia, uma experiência de Arte Urbana, explorações em Iluminação Cênica, encontros sobre Modos de Produção e pesquisas sobre Arte e Política na América Latina ocuparam o Galpão com períodos de intensa atividade.

A partir das experiências vividas nestas oficinas e neste projeto como um todo construímos este Caderno que abarca os seguintes assuntos:

Arte e Política na América Latina e Caribe:
Fomos estudar grupos e iniciativas desta região que pudessem nos inspirar nas suas incursões, performances e provocações estéticas e políticas. Este Caderno traz parte desta pesquisa, feita principalmente por Carolina Nóbrega, que mergulhou de corpo e alma neste processo,

traduzindo muitos textos do espanhol para o português e se dedicou na construção de um mapa de referências, para que este pudesse ser um local de consulta para quem quiser ampliar horizontes neste sentido.

Oficinas Abertas - relatos e experiências: Ele é também um espaço que apresenta um pouco das atividades realizadas neste projeto como um todo, trazendo um relato de Marcella Vicentini sobre o Curso Livre e materiais (fotos, colagens e pequenos textos) produzidos pelos assistentes das oficinas no decorrer do processo das mesmas.

Coisas estranhas que o mar traz: Cleber Laguna apresenta Apontamentos sobre o Teatro de Animação com desenhos do processo e Juliana Notari conta um pouco sobre a confecção do boneco utilizado na peça e sobre o mergulho e a materialidade da criação desse espetáculo. Também colocamos algumas fotos desse percurso em que nos aventuramos no Teatro das Formas Animadas, culminando em uma obra livremente inspirada no livro “O Filho de Mil Homens” de Valter Hugo Mãe.

O mar e suas metáforas nos acompanharam neste projeto. “Navegar é preciso, viver não é preciso” já dizia o poeta português Fernando Pessoa, que emprestou trechos de suas poesias para construção de nossa obra, numa frase tão batida que chega a ser difícil se atentar aos seus dizeres sem barrar o pensamento na percepção de algo que já se conhece. Da mesma forma, a imagem do Oceano Ana Cintra, essa rua imensa de um quarteirão, já nos parece gasta de tanto que a utilizamos. Só que desta vez, *ainda e sempre*, para usar mais um lugar comum dos muitos projetos do grupo, nos vimos diante das águas em um novo velho mergulho.

O que seria esse mar para o qual olhamos? Quais são as coisas estranhas que ele traz?

Patrício Guzmán, na sinopse do documentário “O Botão de Pérola”, afirma: o Oceano contém a história de toda a humanidade. O mar porta todas as vozes da terra e aquelas que vêm do cosmo exterior. Água recebe impulso das estrelas e as conduz para os seres vivos. (...) Alguns relatam que a água tem memória.

Um botão de pérola incrustado em um pedaço de trilho, junto a cracas e mariscos, é um testemunho silencioso de corpos atirados de aviões ao mar na ditadura chilena. Mar, imenso cemitério, abriga também um sem fim de corpos negros nos trajetos de mais de 350 anos de tráfico negreiro. Abriga um submarino de milionários que gostariam de ver o Titanic de perto. Lar das tartarugas entupidas de sacolinhas plásticas, da imensidão de microplásticos, comidas de baleia. Ondas de flores para Iemanjá, descarrego dos corpos cansados, morada do sol, que resolve se deitar depois de uma longa jornada, cobrindo o horizonte com um estonteante espetáculo de tons laranjas, encontro dos rios...

Água que contém o todo, do caos da humanidade à beleza implacável da natureza. Na possibilidade da contemplação, gostaríamos de desejar a todos a possibilidade de estar 5 minutos sentados na areia (ou seria em frente ao Galpão?), respirando profundo e observando a passagem do dia para a noite. Como Isaura e Crisóstomo, conversando com a natureza, quem sabe os nossos desejos, como os deles, se realizem, em uma crença profunda no amor, como aquela de bell hooks, capaz de transformar o mundo.

Cá estamos de novo, companheiros de Manoel de Barros, construindo uma ruína para a palavra AMOR.

Concretamente, a rua e o Galpão estão sendo inundados com uma frequência nunca vista, com águas violentas que estragam cenários, arrastam carros, dão choque e leptospirose, transformam a bilheteria em uma piscina para ratos. Estamos diante de mudanças climáticas em ruas apocalípticas onde o que não apodrece se equilibra para não morrer.

Simbolicamente, somos seres à deriva buscando recuperar pérolas de coletividade, com barquinhos e poesias, peixes e baleias, na tentativa de tirar um véu dos olhos para observar a beleza da flor, do pôr do sol, destes lugares em que o poeta adolescente se inspira. Mas já dizia o Leminski:

Aos 17 anos todo mundo é poeta, junto com as espinhas da cara, todo mundo faz poesia (...) todo mundo têm seu caderninho lá dentro da gaveta, e têm os seus versinhos que depois ele joga fora ou guarda como mera curiosidade. Ser poeta aos 17 anos é fácil, eu quero ver alguém continuar acreditando em poesia aos 22 anos, aos 25 anos, aos 28 anos, aos 32 anos, aos 35 anos, aos 40 anos, (...) aos 45 anos, aos 50, aos 60 anos...

Este trecho de Leminski nos leva a outro, agora na esfera do teatro:

O Teatro é um fenômeno oscilante, permanentemente oscilante. Vive processos de ascensão criativa, com subidas e mais subidas até que, de repente, ele entra num declive, ou despencga. Mesmo os grandes grupos têm uma vida breve, de seis, sete, oito anos. Poucos, milagrosamente, permanecem por mais tempo. É como nos outros fenômenos de vida: o Teatro nasce, cresce, se define e morre. É esse seu processo real. E por estar em transformação constante, o Teatro é um lugar de insegurança.

(Gianni Ratto, **Anti conselho aos jovens atores**, 2003)

Sabendo do desafio que é criar e investir em experiências coletivas e comunitárias que perduram no tempo, gostaríamos de destacar dois coletivos estudados nos encontros de Arte e Política: O *Yuyachkani* (Peru) e *Mujeres Creando* (Bolívia), cujas trajetórias são admiráveis e que olham para a mesma figura em seus trabalhos: o Ekeko (ou seria Ekeka?). Seu universo converge com a caminhada deste projeto como um todo.

Em **Contraelviento**, o Ekeko, o narrador da história, é o portador das sementes da vida depois que o massacre se instaura. *Yuyachkani* faz com essa obra uma resposta teatral à violência que assolava um Peru desequilibrado e caótico, com lados bastante antagônicos, a partir de duas mulheres irmãs indígenas que resolveram seguir caminhos opostos na busca por reparações, mas cujo o objetivo é o de ir contra a corrente do pessimismo e da desesperança, aprendendo a voar contra o vento. Contra o sofrimento e esquecimento, vem a necessidade de reafirmar a vida.

Já **La Ekeka**, cumpridora dos desejos das mulheres, é uma criação do coletivo feminista *Mujeres Creando*, da Bolivia, sendo uma releitura da figura popular e simbólica do Ekeko: este Deus Andino da abundância e da fartura, imagem do “pai provedor”, representado em um pequeno “boneco de sorte” que consiste em um homem que carrega as coisas necessárias para uma família e tudo provê. Ekeka é uma mulher indígena que segura uma mala na qual se lê “sueños, esperanza, rebeldía, alegría”. Em seu baú está escrito que “La Ekeka siempre fui yo!”. *Mujeres Creando* muda o gênero dessa figura já que, no mundo contemporâneo, quem garante as necessidades básicas de um lar e quem carrega tudo nas costas é mulher, central na economia doméstica, na manutenção afetiva das relações, sendo invisibilizada na vida cotidiana.

Vemos Ekeka caminhar por longas distâncias enquanto recita fra-

ses motivacionais para si mesma até chegar em um mercado. As pessoas, curiosas com a subversão do gênero, aproximam-se da figura para receber bençãos de fartura, e ela distribui: receitas e chás ancestrais para a realização do aborto, preservativos aos homens, *wawas* para quem quer ser mãe e dá de presente pequenas asitas de isopor, purpurina e liberdade para que elas possam voar; traz também espelhos para autoconhecimento e o amor-próprio, entre tantas outras coisas.

Ekeka vem para mostrar que os direitos humanos são processos, um caminho a ser percorrido. Já vimos que o patriarcado, o racismo e a opressão de classe não são estruturas que irão simplesmente desmoronar. São instâncias de dominação imbricadas na sociedade, dentro da gente e entre a gente. Buscar alternativas para reconstruir esses destinos estruturais é um processo de luta permanente e tarefa cotidiana.

Dá um calor no coração observar que há gente que se importa e que age para um mundo melhor. Este projeto, refletido neste Caderno, buscou enfrentar o desafio de acreditar no encantamento das imagens, de investir na poesia em uma encruzilhada onde tudo converge e se mistura.

arte e política

Versão de
"Buscando a
Bruno" realizada
no Museu de
Arte Moderno de
Oaxaca (MACO)
em Oaxaca.
Foto de Edith
Morales





o que é *la virgen de los deseos*?

maria galindo

tradução de carolina nóbrega e clarissa moser

Se estivéssemos no século XIX, *la virgen de los deseos* [a virgem dos desejos] seria um quilombo, um lugar de escravizadas fugidas que se juntam para se organizar em liberdade. Se estivéssemos no século XVI, quem sabe, seria talvez um convento. A *virgen de los deseos* é uma forma de retomar uma estratégia de nós mulheres ao longo da história, estratégia que passou pela fuga da reclusão e pela construção de um espaço concreto para nós.

fugindo para construir

Explicar o que é *la virgen* não é tão simples como parece: não é a sede de um grupo ou movimento, não é um centro cultural, nem sequer é uma casa de mulheres ou para mulheres, ou uma casa autogestionada, como nós mesmas nos acostumamos a chamá-la. *La virgen de los deseos* é uma forma de retomar uma estratégia que as mulheres têm tido ao longo da história, estratégia que passou pela fuga da reclusão e a construção de um espaço nosso em relação à sociedade. Somos, então, também fugitivas. Fugidas do jogo caudilhista que se instalou nos movimentos sociais, fugidas da relação de vítima - concessão que é a relação que os movimentos sociais estabelecem com o Estado -, fugidas do matadouro de cordeiros no qual se quer converter a luta social. Fugidas, também, ao mesmo tempo, de todas as reclusões domésticas, como mães, filhas ou esposas. Amamos nossas mães e somos mães também, mas mães e filhas fugidas das estruturas que estas relações pressupõem. Como vêem, não é nada fácil de explicar, porque é um lugar localizado em um ponto preciso de

desobediência e rebeldia, entre o existencial pessoal e o coletivo.

As estratégias da História que evoco e convoco para explicar *la virgen* não constituem uma unidade nem geográfica, nem cultural, nem sequer histórica. São pedaços interrompidos e soltos de memória que nós mulheres podemos apenas coletar e, com eles, só é possível erigir uma convicção: o valor do espaço, do lugar, do onde e a partir de onde subverter, o lugar onde nos encontrarmos para construir uma cultura de solidariedade entre mulheres. De nada serviriam enunciar frases sobre solidariedade se não houvesse um lugar concreto para buscá-la e onde fazê-la circular, um lugar de encontro. Deste modo, em palavras simples, *la virgen de los deseos* é, então: o lugar concreto onde se junta o pessoal e o coletivo, o lugar a partir de onde é possível ser e reinventar-se a si mesma e construir caminhos entre muitas.

Penso na estratégia que assumiram as indígenas diante da subjugação e da perda de legitimidade política na conquista e diante da traição de seus irmãos de cultura, quando elas decidiram fugir para as terras altas¹ e fundar escolas matrilineares onde o conhecimento passava de mulher para mulher. Nesse contexto, o lugar concreto foram as terras altas, ou seja, o lugar afastado da sede do poder colonial, o lugar selvagem e inacessível. A escola do conhecimento estava lá e não em qualquer outro lugar e, porque tem onde existir, torna-se uma “coisa ameaçadora”.

Penso na autonomia semeada pelas mulheres da *Federación Obrera Feminina* [Federação Operária Feminina] - a FOF -, no começo do século XX, de 1927 em diante. Elas pensaram sua autonomia política como autonomia econômica e como lugar próprio para se ver, se juntar, deliberar, fazer festa e estudar ao mesmo tempo. Experiência que foi suprimida pela COB² operária, masculina e vanguardista. Apegada a um conceito de classe que se dedicou a excluir as mulheres e a eliminar, ao mesmo tempo, o nosso sentido de autonomia política. Até o ponto que faz com que hoje organizações de mulheres como as trabalhadoras domésticas e as mulheres em situação de prostituição procurem filiação - afiliação (vale a ironia do termo) - do mesmo modo como uma filha ilegítima busca o reconhecimento de um pai canalha, chantagista e irresponsável.

Penso no convento como um fenômeno medieval que, criado como instituição da Igreja, se converteu em refúgio daquelas mulheres que queriam escapar do matrimônio, refúgio daquelas que queriam pensar, ler e escrever, refúgio de musicistas e poetas. Convento que continha amores apaixonados entre mulheres. Convento que, nas mãos de uma Hildegarda de Bingen, por exemplo, se transformaram em lugar para

1 Como relata Irene Silverblatt em seu livro “Luna Sol y Brujas”.

2 *Central Obrera Boliviana* [Central Operária Boliviana].

saberes impossíveis dentro da hierarquia católica.

Se estivéssemos no século XVI, quem sabe, *la virgen de los deseos* seria um um convento, veja a ironia!

Se estivéssemos no século XIX, *la virgen de los deseos* seria um quilombo, um lugar de escravizadas fugidas que se juntam para se organizarem em liberdade.

a estrutura econômica

Demos-lhe a forma de cooperativa, na qual se misturam pequenas diferentes iniciativas, cada uma levada adiante por grupos diferentes de mulheres. A ideia é que ninguém ganhe um salário ou tenha uma função designada, mas que, sim, cada pequeno grupo assuma seu auto-sustento e parte da manutenção da casa, a partir da unidade de trabalho manual, trabalho intelectual e trabalho criativo. Formas de trabalho que foram separadas e hierarquizadas pelo patriarcado e pelo capitalismo. Formas de separação que dizem para você que lavar uma camisa não pode valer o mesmo que desenhar a planta de um edifício. Formas de separação que, além de tirar o valor ao trabalho, tiram o valor da pessoa que o realiza. Isso faz com que o trabalho doméstico, por exemplo, não tenha nenhum valor e uma dona de casa seja menos que um sorveteiro, ainda que seu trabalho seja vital para a sociedade. Desorganizar exatamente isso todos os dias em casa, tem sido para nós a metodologia central da organização de nossas tarefas, de nosso sustento e de nossa relação entre diferentes.

É por isso que podemos afirmar que a prática cotidiana é também um lugar de construção de relações horizontais e de respeito entre diferentes. Afirmamos que a prática cotidiana é um lugar de construção de conhecimento.

É a metodologia que usamos para afirmar que pensamos por nós mesmas, é a metodologia que usamos para assumir com alegria tarefas grandes como, por exemplo, o auto-sustento da casa. Por isso suas partezinhas estão compostas de espaços tão concretos como um chuveiro público colocado no centro da cidade, respondendo com indignação e com ação direta ao grande letreiro que diz que é proibido lavar o cabelo, colocado nos banheiros femininos da Universidade Pública.

desafiando aos movimentos

É uma estrutura que parte de coisas concretas e nisso desafiamos os próprios movimentos sociais ao revisar suas dinâmicas internas, suas redes de solidariedade inexistentes, seus espaços de reflexão e estudo inexistentes, sua obsessão

por *slogans* e pelo enfrentamento como único sentido da existência.

Nossa estratégia política consiste em partir de coisas concretas, o que implica assumir uma variedade imensa de coisas grandes e pequenas, mas que significam e marcam uma diferença para quem as vive. Coisas concretas como uma comunidade de mulheres jovens que vivem na casa, mulheres para as quais a casa será um espaço de trânsito e um meio para construir um projeto de vida próprio, sem gravidez indesejada, sem assédio, sem frio, sem fome, sem pais autoritários ou violentos, sem irmãos privilegiados. Comunidade construída por Sdenka Huaranca e que têm todos os dias muitas chaves úteis para compartilhar com as incontáveis jovens que passam pela casa buscando exatamente isso, uma chave.

A loja de alimentos naturais é um exemplo do trabalho de reconstrução da ponte campo-cidade e quem a leva adiante é Maritza Nina, visitando as produtoras desde Viacha³ até Ovejuyo⁴. Em breve, o bairro com certeza verá esses frutos em todos os quarteirões, nos mercados de troca de produtos deliciosos realizados mensalmente. Recuperando o mercado como o cenário de encontro culturalmente mais vital em nossa sociedade. Cenário de comerciantes sedutoras e de caseiras que se deixam seduzir.

A Casa também é o espaço de um movimento social que recupera a pegada das camponesas autônomas cansadas dos senhores da guerra, linha de trabalho pela qual é responsável Florentina Alegre⁵ junto a outras fundadoras das *bartolas*. Mulheres que sabem que a casa da Av. Saavedra⁶ foi um espaço no qual as mulheres foram praticamente expulsas para a rua, como se o bloqueio de estrada que gerou essa doação não tivesse sido fruto também das mãos de avós, mulheres adultas e meninas das comunidades.

Somos gestoras de muitas alianças, também de alianças com mulheres profissionais de classe média, nas quais encontramos contribuições imprescindíveis que se manifestam quando necessário: advogadas, arquitetas, economistas, entre outras.

Cuidando para criar um clima no qual relações tão insólitas possam fluir delicadamente a partir de gestos, muitas vezes, quase mudos. Criando um lugar no qual cada sujeito tenha seus momentos, suas dinâmicas e seus espaços e tentando, quase às cegas, que, ao mesmo tempo,

3 No Alto.

4 Sul de La Paz.

5 Forma carinhosa de mencionar Bartolina Sisa, o sindicato de trabalhadoras Campesinas.

6 Sede da CSUTCB, *Confederación Sindical de Trabajadores Campesinos de Bolivia*, obtida do Governo no ano de 2001.

essas dinâmicas contagiem umas às outras. Assim, fazemos simultaneamente o balanço das últimas mobilizações das mulheres camponesas, das trabalhadoras domésticas e das mulheres na prostituição. Isso desencadeia uma linguagem inédita, que não admite adjetivos simples como os de “grandes maiorias” ou “movimentos populares” ou “povos originários”. Não apenas nos colocamos em uma posição de desafio dos termos com os quais se escreve a história masculina de nossa sociedade, mas também contestamos os disfarces com os quais ela se protege.

da carcajada [gargalhada]⁷ à virgin de los deseos

Mais do que tudo, a *Carcajada* foi um espaço de “militância” das *Mujeres Creando* [Mulheres Criando], foi “sede das ideias e também das práticas”. Foi um modo de ação que nasceu de um processo sem estagnação, teve seu tempo e o vivemos. Nesse sentido, foi quase uma trincheira.

As *Mujeres Creando* cultivam e cuidam de um tesouro: “a iniciativa”, que nos induz a permanentemente repensar e inventar novas formas. Novas formas de responder a sociedade e ao próprio movimento que, hoje, contém alianças e relações tão complexas quanto as que foram fruto de um processo como o que “*Mamá no me dijo*” [Mamãe não me disse]⁸ desatou entre mulheres. Um processo de desobediência cultural⁹ que já não é o elogio populista das culturas originárias, mas a crítica que vem de dentro delas, no processo que chamamos de reinventar a si mesmas.

O processo de levantar as vozes das mulheres na prostituição e os seus corpos - e seu corpo-nosso, reduzido a vagina e complacênciа. O processo das mulheres devedoras que se tornaram exiladas do neoliberalismo¹⁰ cuja dívida as partiu em duas, deixando os seus *wawas* [bebês] no país. O processo das mulheres profissionais ou de classe média¹¹ que

7 *Carcajada* (Gargalhada) foi nosso café pelo período de 8 anos.

8 Série de televisão em treze capítulos produzida pelas *Mujeres Creando* e dirigida por María Galindo.

9 Um de seus momentos mais intensos foi o uso da *whipala* [bandeira de todos os povos] como uma tela para cobrir corpos nus em plena Max Paredes, zona central da cidade.

10 A mulher exilada se tornou uma das maiores fontes de renda anual do país, afinal, se antes ela pagava juros, agora paga em dobro para que seu dinheiro volte à Bolívia e vire leite e cadernos para seus filhos e filhas.

11 As mulheres não só se orgulham de seu *status* profissional, mas também desejam conduzir seus conhecimento para a construção do movimento.

puseram os seus conhecimentos à serviço do movimento em delegacias, escritórios e muitos outros lugares. Com tudo isto, o processo de reflexão e de construção do pensamento já não é o de um grupo de mulheres rebeldes, mas o de um sujeito complexo que junta as suas peças milímetro a milímetro, consciente de que estamos a construir uma trama fina que pode exigir todas as nossas energias e muitos anos, porque o que estamos a construir é a nós mesmas como sujeito político.

Tudo isso e muito mais já não podia ser respondido a partir de um café, mas sim de uma casa pensada como estratégia política-histórica. Pois nosso horizonte não é o conflito de forças do hoje, nem unicamente a derrota do neoliberalismo. Derrota que também não se concretiza justamente pela ausência de práticas e propostas consistentes que sabemos que são tarefa paciente e teimosa de formigas.

uma casa linda e grande

Queríamos uma casa bonita, com lareira, uma casa quente, uma casa confortável, porque mesmo que se considere isso um pormenor, criticamos a cara suja, negligenciada e mal administrada das sedes dos sindicatos de todos as agremiações existentes e por existir. Ao estilo dos monges tibetanos, a gente começou a limpar nossa casa, colocar toalhas nas mesas e escolher as cores dos guardanapos, porque esses não são valores burgueses, mas parte de nossa vingança, que é sermos felizes. Esperamos você, assim, com a lareira acesa.

de onde saiu a graninha?

Muito se especula sobre de onde saiu a graninha para semelhante proposata. Não nos surpreende. Eu gostaria de dizer pra vocês que saiu do roubo de um banco, por que não? E contar uma história de polícia e ladrão com a qual fantasio inúmeras vezes. Mas saiu dessa outra maneira, por demais interessante e novelesca: virando pelo avesso o discurso da cooperação internacional, neste caso da cooperação do País Basco, que tudo faz para ter os seus próprios critérios e as suas próprias linhas de trabalho fora dos outros territórios que o rodeiam. Digo virando pelo avesso, porque para além de seus formulários, requisitos e pressupostos, justamente no contexto de um seminário de avaliação sobre enfoques tecnocráticos e formas de cooperação que terminam em retórica, eu mesminha - Maria Galindo - lhes apresentei o desafio de uma cooperação direta com movimentos sociais e não com ONGs. O desafio de não pagar salários, mas sim disponibilizar quantias concretas de dinheiro para coisas que signifiquem um verdadeiro progresso para os movimentos e não pequenas pílulas como

seminários e não sei quantas outras coisas que apenas servem de intermediários. Falei-lhes do feminismo e do seu potencial transformador, que envolve temas inomináveis como as lésbicas, por exemplo. Quatro loucos e loucas que também vivem na margem das fendas do próprio sistema aceitaram o desafio e deram um apoio que serviu como base.

Porque aqui além da rebeldia, a inveja é abundante.

Mas infelizmente, o apoio não era suficiente para darmos o salto.

o empréstimo

O resto, que não era pouco, não havia como conseguir. Assim, que apelamos em um ato de desespero para o Banco Boliviano e, adivinhem: não nos emprestaram nem um peso boliviano? Afinal, é isso, não somos sujeitos de crédito por causa disso e daquilo. E vale a pena especificar que há mais do que um Galindo com peso no banco boliviano, por isso, para aqueles que me acusam de parentesco¹², podem ver que isso me serve apenas para ficar duplamente marcada. Em todo caso, nos fizeram perder tempo e dar com o nariz na porta.

Apelamos, então, para um empréstimo internacional com taxas de juro baixas que podemos pensar em pagar e não como os empréstimos usurários dos bancos bolivianos que são impagáveis e impensáveis para infra-estruturas sociais. Mais uma vez, muitas pessoas que acreditam nessa proposta, mesmo os demônios da Igreja, estiveram envolvidos neste empréstimo. Pessoas que conhecem profundamente nosso país ao ponto de apostar na gente, e dotados de um discurso radical que afirma que é possível derrotar o neoliberalismo.

Para o pagamento da dívida, foram mobilizadas algumas irmãs do feminismo autônomo de outros países na Europa: ainda que não acreditem, sim, elas existem, talvez um pouco solitárias, mas existem. O vital é que estas mulheres deixam evidente e nítida que a solidariedade Sul-Norte-Norte-Sul existe e está bem longe de ser o que entendemos por cooperação.

a reconstrução

A obra foi financiada por Rosário Aquim da ENLACE¹³. Não de seu próprio bolso mas através de um empréstimo de banco que, finalmente, emprestou para a gente e cujas prestações ela está bancando, até que *la*

12 Dois irmãos de María integraram o governo de Carlos Mesa (NdE).

13 Consultoria de desenvolvimento boliviana.

virgen tenha a capacidade de fazê-lo. Todos os seus amigos a criticaram, como se ela tivesse emprestado o dinheiro a umas bandidas de um filme do Oeste Selvagem, mas ela o fez rindo de toda a controvérsia e essa risada não tem preço.

a implementação

A implementação, que já parecia uma tarefa impossível, aconteceu graças a mais de cem mulheres de classe média - havendo também alguns homens - que nos presentearam com montantes de dinheiro ou objetos de suas casas, desde equipamentos de música, carpetes para a casa, bancos para as salas de aula, até liquidificadores e batedeiras. Mulheres de classe média que também tem na cabeça um país diferente, gente de classe média que também está cansada de uma sociedade preconceituosa e injusta, como um todo. Gente que nos ama, que nos respeita, entre as quais há alguns homens que nós também amamos, como o mexicano Héctor Villaseñor, que todos e todas recordamos pela marca indelével que deixou na vida cultural da cidade de La Paz e do país.

A casa não é das *Mujeres Creando*, é de toda essa gente que fez ela possível, uma massa composta por tudo: divorciadas convictas, profissionais discretos, bixonas queridas, filósofos desnorteados, comerciantes briguentas, diretoras de galerias que colocam janelas e não quadros em suas paredes, zeladoras prudentes, arquitetas e arquitetos sem medidas, pessoas que têm em comum o desejo de sonhar. Além disso, juridicamente também não pertence às *Mujeres Creando*, pois é um lugar concreto do qual assumimos responsabilidade política porque...

“Este mundo não é nem morada permanente nem casa de veraneio. Não é nem mansão para a moradia de proprietários nem casa para ser habitada por inquilinos”.

Omar Kahiamé, poeta nômade.

POR ISSO QUE É DE TODAS... QUE TODAS VENHAM
PARA A CASA COMO SE FOSSE... SUA CASA, seu lugar concreto...

Maria Galindo, em descrição do Hemispheric Institute: “María Galindo é uma das fundadoras do Mujeres Creando, um grupo anarquista-feminista criado em 1992 em La Paz, Bolívia, que faz performances de ações criativas nas ruas, produz vídeos, tem o seu próprio jornal e publica livros de poesia, teoria feminista e sexualidade, dentre outras coisas. O grupo é formado por mulheres de origens culturais, sociais e etárias diferentes e ele vê a criatividade como um instrumento de resistência e participação social”. Acesso no dia 06 de abril de 2024. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc07-interviews/item/1801-interview-with-maria-galindo.html>

referência bibliográfica original:

MUJERES CREANDO. **La Virgen de Los Deseos.** 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005, p.150-159. Disponível em:
https://mujerescreando.org/wp-content/uploads/2020/01/la_virgen_de_los_deseos.pdf. Acesso em: 06 de abril de 2024.

desaparição, dança, insistência: variações da/sobre *la cueca sola*

césar barros a.

tradução de carolina nóbrega e clarissa moser

Este artigo baseia-se na conferência homônima apresentada por César Barros A. no dia 10 de novembro de 2017, na 2a edição do congresso *Trans-In-Corporados*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. Não apenas o texto de César Barros A., mas as citações em inglês e espanhol foram traduzidas de seus documentos originais, com a supervisão do autor.



La cueca
(1942).
Dominio
Público.

Em seguida lhes contarei sobre um caso muito alarmante,
Peço a atenção do público, que vai engolir seu purgante,
Quando agora celebramos o 18º mais galante¹,
a bandeira é um calmante.
Passo o mês de setembro com o coração pesado,
de tristeza e emoção, por ver meu povo agoniado.
Tão mal correspondido, o povo a pátria ama,
o emblema é testemunha.²

Violeta Parra
Yo canto a la diferencia (1960)

La cueca é um tema que não pode ser totalmente abordado sem a dimensão do outro.

Agustín Ruiz Zamora

No dia 18 de setembro de 1979, dia da comemoração da independência do Chile, a ditadura militar publicou o Decreto nº 23. Esse decreto, estranhamente festivo e afirmativo, declarava *la cueca* como a dança nacional. O decreto dizia, entre outras coisas, que “*la cueca* constitui, enquanto música e dança, a expressão mais genuína da alma nacional” e adicionava que, “apesar haverem muitas outras danças, a multiplicidade de sentimentos nela conjugados espelha com mais propriedade do que qualquer outra o ser nacional em uma expressão de unidade autêntica”³. Podemos entender esse decreto como uma declaração óbvia do totalitarismo das políticas de visibilidade e mobilidade da ditadura que perdurou 17 anos e cujo legado, infelizmente, seguimos sentindo no Chile atual. A ditadura civil-militar foi totalitária em todos os sentidos da palavra. Totalitária sobretudo quando se esforça por representar a si mesma como totalidade expressiva, como um todo sem rachaduras, uma alma monádica, onde

1 “18 mais galante” faz referência ao dia 18 de setembro, dia das festas pátrias chilenas, contexto que será detalhado logo ao início do texto.

2 “Les voy hablar en seguida de un caso muy alarmante, / atención el auditorio, que va a tragarse el purgante, / Ahora que celebramos el 18 más galante, / la bandera es un calmante. / Yo paso el mes de septiembre con el corazón crecido, / de pena y de sentimiento, de ver mi pueblo afligido. / El pueblo amando la patria y tan mal correspondido, / el emblema por testigo” (PARRA, Yo canto a la diferencia, 1960).

3 Decreto N° 23.

as imagens e movimentos que produzem fissuras não aparecem ou não devem aparecer. Para expressar a totalidade é necessário o controle mais absoluto do movimento e do visível e *la cueca*, a partir desse decreto, será instrumental para isso. Daí em diante, sob decreto do regime, *la cueca* e sua coreografia estarão ali para expressar a unidade da alma nacional⁴. Mas esse decreto que se refere à expressão corporal em tempos de ditadura não é simplesmente um presente para os chilenos, uma oficialização e mera retificação de uma dança que há muito tempo já era considerada uma importante expressão nacional. O decreto não aparece do nada, pelo contrário, é uma defesa da ditadura contra movimentos político-corporais resistentes. É uma resposta, mas uma resposta que paradoxalmente não responde às perguntas que faz à resistência fissurante: é uma reação que tenta encobrir essas perguntas. O decreto declara e, ao declarar, apaga.

onde estão?

A pergunta “Onde estão?” mudou as coordenadas da política de esquerda no Chile e em boa parte da América Latina no final dos anos setenta. “Onde estão?” No Chile, a pergunta está fincada no desaparecimento forçado de milhares de pessoas dentro do contexto da ditadura civil-militar. A pergunta “Onde estão?” não pode ser pensada a não ser a partir de sua constante repetição. Sua singularidade, digamos, se constitui na insistência, ela deve ser constantemente repetida: “Onde estão?”

A prática autoritária, terrorista, da ditadura funciona por meio do controle mais absoluto dos corpos, mas não se deve pensar nela apenas como seu disciplinamento no e para o presente. A ditadura propõe, sobretudo, concretizar o disciplinamento de corpos historicamente mobilizados: corpos operários e campesinos que compuseram políticas emancipadoras por mais de um século. É uma reação das elites chilenas e dos poderes imperialistas do norte diante do que veem ser uma brincadeira de crianças que fugiu do controle. Uma coreografia corretiva de corpos e vozes, vistos como pura indisciplina, um retorno à disciplina da estra-

4 Como diz Rubí Carreño, “o golpe militar padronizou a cultura e nomeou *la cueca huasa* ou *cueca camponesa* como dança nacional por decreto. Essa cueca militar se caracterizava por seus movimentos coreográficos preestabelecidos, música invariável e letras em que só cantavam-se as belezas do campo”. (159) Por sua vez, Araucária Rojas Sotoconil assinala: “Após a pompa contida no Decreto nº 23, prosseguiram algumas publicações que, sob os auspícios de órgãos estatais, forneceram regras, conceitos e ‘histórias’ da cueca, geralmente com fins didáticos. Desde então, ‘todas as crianças em idade escolar, prefeitos e até embaixadores e diplomatas chilenos têm a obrigação de saber dançar *la cueca*’” (54).

tificação de classes: cada um no seu lugar, é nosso baile, é nossa *cueca*. O corpo do trabalhador deve ser um corpo para o trabalho, não um corpo coletivo mobilizado.

A maneira mais dramática de eliminar esse corpo indisciplinado é por meio do desaparecimento de pessoas. A ditadura chilena assassinou e fez desaparecer cerca de 3.000 pessoas. Entre elas, 127 eram estrangeiros, 5 desses, companheiros brasileiros. Onde estão? Onde está Jane Vanini? Onde está Luiz Carlos de Almeida? Onde está Nelson de Souza Kohl? Onde está Túlio Roberto Cardoso Quintiliano? Onde está Vânio José de Matos? O desaparecimento tem o objetivo de eliminar a política emancipadora e de eliminar, também, a dissidência. E, no entanto, a resistência não deixa de aparecer, ela insiste de novo e de novo. E insiste muitas vezes mostrando o mesmo ato de apagamento que a totalidade expressiva da ditadura erige. Dois breves exemplos dessas práticas insistentes.

Um. Em 1984, em meio a jornadas massivas de protesto, a ditadura proíbe que as revistas de oposição *Análisis*, *Apsi*, *Cauce* e *Fortín Mapocho* publiquem imagens em suas páginas. O Comando N°19 de 1984 ordena a esses meios de comunicação que “[restrinjam] seu conteúdo a textos exclusivamente escritos, não podendo publicar imagens de qualquer natureza”; também estabelece que “Só poderão informar sobre os chamados ‘protestos’ nas páginas internas”⁵. O comando tem a intenção de diminuir o impacto da imagem de corpos indisciplinados que protestam, que enfrentam ao regime, que o debilitam. No entanto, as revistas censuradas não respondem como a ditadura planejava, produzindo apenas texto, mas o fazem revelando o apagamento, a censura. Ao invés de encher suas páginas exclusivamente com texto, as revistas mantiveram sua diagramação, garantindo o espaço que as fotografias dos protestos e da repressão ocupavam antes da ordem. O resultado foi uma série de páginas nas quais apareciam quadrados vazios, molduras fotográficas, acompanhados de legendas. Assim, ao invés de não imprimir imagens, essas revistas publicaram imagens, imagens vazias. Em um contexto de desaparecimento e apagamento - de pessoas, de informação e de imagens - a publicação dessas molduras vazias tornou visível as práticas de (in)visibilidade da ditadura. E as molduras vazias se tornaram não apenas uma falta, mas também uma declaração, uma afirmação e uma pergunta. O enquadramento do vazio mostrou a interioridade da imagem relacionada ao regime, ou seja, que a ditadura era um regime de circulação de imagens, que estava em jogo uma economia política das imagens. Era uma questão, então, de mostrar, de grifar, o desaparecimento e o apagamento.

5

Comando Militar No19, 8 de setembro de 1984.



Página no 29 Análisis no 91 (Santiago de Chile, 1984).

Dois. A partir do final dos anos 1970, as mulheres da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (AFDD) fazem uma série de protestos acorrentando-se a lugares emblemáticos para sua luta. Ali, não apenas protestam e demandam respostas do regime, mas também tornam visíveis as políticas do movimento da ditadura. Trata-se, então, utilizando as proposições de André Lepecki, de uma coreopolítica cuja eficácia específica está na representação coreográfica, em forma de espelho, da coreopolícia. Assim, o acorrentamento se torna a cena da coreopolítica ditatorial, da falta de movimento que o movimento cotidiano esconde⁶.

Seguindo de perto o filósofo francês Jacques Rancière, Lepecki explica essas noções da seguinte forma: "Coreografia policial, dinâmica policial, cinética policial. Podemos dizer agora, expandindo o pensamento de Rancière, que a coreopolítica impõe um ajuste ontológico forçado entre movimentos pré-determinados, corpos em conformidade e lugares pré-designados para circulação. Em contrapartida, podemos dizer que a coreopolítica exige uma redistribuição e reinvenção de corpos, afetos e sentidos por meio dos quais é possível aprender a se mover

O corpo, sua localização, está no centro da pergunta. Exige-se a aparição de um corpo, de milhares de corpos, cada um com um nome próprio. A aparição de uma pessoa cuja existência é negada torna urgente a visibilidade da pergunta-demanda por todos os meios que forem necessários. É assim que a pergunta, desde o início, circula de diferentes jeitos, em plataformas distintas e é complementada por imagens, com fotografias dos rostos, do olhar, daqueles que não aparecem. Diante da negação da fissura, diante da negação da própria existência dessas pessoas, o retrato é um complemento e um traço que ajuda a ativar a pergunta. O arquivo visual começa a circular, a se transformar de corpo em corpo, de objeto de inscrição em evento, junto com os corpos que enunciam a questão.

O corpo aparece por meio de um complemento e, ao mesmo tempo que isso acontece, outro corpo aparece: o corpo que faz a pergunta, o corpo individual e coletivo do familiar do preso desaparecido, de sua companheira ou companheiro, de sua irmã, de sua filha. Além de enunciar a pergunta, essas mulheres colam a foto da pessoa desaparecida em seu peito. Assim, a pergunta ultrapassa a pessoa gramatical: “Onde estão?”, sendo também um “Onde estou?”⁷ enunciado pelo corpo-sujeito ausente e também um “Onde estamos?” coletivo. É, então, uma pergunta, uma exigência e uma denúncia. A figura da coletividade é crucial nessa exigência. É sempre de mais um. É uma pergunta que pressupõe pelo menos um dois, que se opõe firmemente ao um eterno, irrepelível e excepcionalista da coreografia ditatorial: uma nação, um povo feliz, uma homogeneidade absoluta, uma alma nacional, uma *cueca*. Assim, diante da erradicação das fissuras, a pergunta articulada pelas companheiras da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* é também a afirmação de um movimento coletivo dos corpos que se imprime em meio a uma totalidade falsa.

politicamente, a inventar, ativar, buscar ou experimentar um movimento cujo único sentido (significado e direção) é o exercício experimental da liberdade.” (LEPECKI, p. 20).

7 As ações realizadas por Hernán Parada, nas quais o artista fez uma máscara com o rosto de Alejandro Parada, seu irmão desaparecido em 1974, e perguntou às pessoas “onde estou?” são uma materialização literal desse deslocamento de pessoas gramaticais e sujeitos da enunciação. Para um estudo mais detalhado dessa ação, ver Ángeles Donoso Macaya, *La insubordinación de la fotografía*.

la cueca

La cueca é uma expressão musical, poética e de dança popular no Chile. Há muitas teorias sobre sua origem e não há poucos estudos sobre sua forma. Como acontece com qualquer dança reconhecida como uma “expressão nacional”, ela tende a ser classificada neste ou naquele sentido, destacando certas práticas e silenciando outras, de acordo com o momento e a inclinação política daqueles que a julgam. Como Antonio Acevedo Hernández apontou já em 1953,

La cueca — como as damas de má reputação que são levadas de um lado para o outro em meio a escândalos e ganância e que, por fim, assumem o controle da história — tem sido muito comentada e julgada de acordo com os diferentes critérios sob os quais é julgada. Poderia-se dizer que é filha de ninguém, pois ninguém conseguiu descobrir sua origem de uma forma que responda toda dúvida, e também não parece que ninguém quis adotá-la com franqueza, ainda que a tenham aceitado como uma hóspede estranha, dona de alguma simpatia, mas sempre olhando para ela um pouco de lado.⁸



La Zamacueca Manuel Antonio Caro (Óleo sobre tela, 1873)

8

Acevedo Hernández, 1953, p. 56-57.

O que sabemos com certeza é que no século XIX, *la cueca* já era dançada popularmente em festas, bares e prostíbulos. Além de dança, *la cueca*, obviamente, é também música, uma composição musical de instrumentação variável. O que nunca falta é o violão, mas este pode estar acompanhado de pandeiro, caixas, acordeão, harpa, viola, colheres, e/ou muitos outros instrumentos. Ainda que, como dizíamos, as classificações não faltem, nas últimas décadas tem sido comum dividir *la cueca* entre *cueca brava* (urbana, chora) e *cueca campesina*. Rubí Carreño revela o potencial político da primeira ao apontar que “*la cueca* urbana é uma prática política e estética que surgiu das classes populares e que cumpre a função de presentificar uma pulsão de vida nos momentos de crise e de dissidência cidadã”⁹. Sem dúvida *la cueca* urbana é uma expressão popular dissidente, fiel a sua origem na marginalidade urbana da festa do bordel, da mineração e das operações portuárias. Mas não devemos esquecer que na *cueca campesina*, aquela que foi cooptada desde muito cedo pela oligarquia e logo pela ditadura, também podemos encontrar expressões resistentes (esquecer isso seria render-se às forças que frequentemente roubam a potência da criatividade popular). Vale registrar que é nas zonas rurais que Violeta Parra, Margot Loyola e tantas outras folcloristas coletam e aprendem com *la cueca*. Também é importante notar que *la cueca* - não necessariamente *la cueca* urbana - é uma expressão de mulheres cantoras, majoritariamente. Como apontam Margot Loyola e Osvaldo Cádiz, “Pelos antecedentes históricos sabemos que *la cueca* tem sido cantada preferencialmente por mulheres”¹⁰. De uma mulher cantora, María Alejandrina Tapia, Violeta Parra aprende esta *cueca* que se posiciona frente à violência de gênero:

Por que me casaria?
Estava bem solteira.
Se o meu pai batia em mim,
Meu marido disse “fora!”.
Meu marido me estima
Como a uma rainha:
Não há nenhuma costela minha
Que não tenha quebrado.
Que não tenha quebrado, sim.
Tão imprudente
que puxa meu cabelo
na frente de todos.

9 Loyola, 2010, p. 122.

10 Loyola, 2010, p. 122.

Tão imprudente,
na frente de todos.¹¹ ¹²

Mas é sem dúvidas *la cueca campesina-huasa*, que canta as belezas do território (“Poxa, que linda é minha terra!”), a que o decreto 23 coloca como expressão da alma nacional sob os aplausos dos proprietários de imóveis e nacionalistas inveterados.

Alguns traços coreográficos que todas essas formas compartilham é que esta é uma dança sempre a dois, usualmente um homem e uma mulher. O lenço sempre está presente, é a marca de que estamos dançando uma *cueca*. Não importa se sabemos ou não dançá-la, se pegarmos o lenço, já estamos na *cueca*. É um baile de cortejo amoroso, e mesmo que muito tenha sido retirado das versões oficiais, ela tem um componente erótico. *La cueca*, não importa a circunstância, vai estar associada a espaços de celebração. De fato, no espanhol chileno, *cueca* e festa são duas palavras que às vezes são intercambiáveis. E mesmo que sempre celebrando, o faz em espaços diversos: tanto na festa do bordel, como no casamento, tanto no passar da noite do bar portuário como nos velórios de adultos e de crianças pequenas.

la cueca sola

A *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* surge em 1974. É um grupo construído e constituído por mulheres que buscam seus familiares¹³. Como descreve o informe da *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*:

11 “¿Para qué me casarida? / Tan bien que ‘taba soltera. / Si mi taita me pegaba, / mi marí'o dice “¡juera!”. / Mi marí'o me estima / como una reina: / no me deja costilla / que no me quebra. / Que no me quebra, sí. / Tan imprudente / que me tira del pelo / delante gente. / Tan imprudente, / delante gente”.

12 Sobre esta cueca intitulada “Para qué me casaría”, Cancioneros.com comenta: “Cueca que Violeta Parra aprendeu entre novembro de 1957 e janeiro de 1958 de María Alejandrina Tapia, concepção. Possivelmente a primeira estrofe é original de Violeta, pois a versão recompilada diz: “Eu sou recém casada / meu marido me abandonou, / e eu tomei meu destino / buscando minha liberdade ”.

13 O grupo “começou a funcionar no final de 1974 com vinte membros. Em março de 1975, contava com 75 membros e, em junho do mesmo ano, o número subiu para 270, chegando a 323 membros no final de 1975, representando uma alta porcentagem dos afetados, já que em Santiago estimava-se que havia cerca de 1.000 pessoas desaparecidas, sendo que algumas das mulheres que faziam parte do grupo haviam perdido mais de um membro da família”. Relatório da Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação, p. 974.

Foi uma das primeiras organizações deste gênero na América Latina e suas experiências e métodos de protesto serviram de exemplo para grupos semelhantes no Chile e em outros países. As mulheres que faziam parte deste grupo se convenceram que a busca individual de seus familiares não dava nenhum resultado, por isso decidiram iniciar uma série de manifestações pacíficas, como greve de fome, manifestações nas ruas, etc., para chamar a atenção da opinião pública, correndo graves riscos, acompanhadas de alguns poucos homens e, levando fotografias de seus maridos, filhos, filhas e netos, decidiram romper o que chamavam de “o círculo de silêncio” em torno dos casos de familiares desaparecidos. Naquela época praticamente não existiam manifestações contra o regime e nem canais de informação alternativos. Ainda assim, os familiares dos desaparecidos eram ignorados em forma oficial, hostilizados e detidos reiteradamente (p. 974).

Em 1978, no contexto da primeira grande campanha pelos direitos humanos, algumas destas mulheres decidem formar o grupo folclórico da *Agrupación*; algumas tocam o violão, outras cantam. A primeira aparição do grupo folclórico acontece em 1978, em um evento para celebrar o dia da mulher, o 8 de março, e aí as mulheres dançam pela primeira vez *la cueca sola*¹⁴ [*la cueca solitária*].

La cueca sola é, quero propor aqui, uma forma dançante da pergunta “Onde estão?”. E como forma desta pergunta, entra no imperativo político da insistência, da repetição sem descanso. É uma dança que se situa como pergunta, utilizando todas as estratégias que a resistência vem utilizando ao longo da ditadura: movimento coletivo, imagem, rosto, fissura. As mulheres, como dizia, costumam levar a fotografia de seu familiar desaparecido no peito quando cantam, tocam ou dançam. A música e a letra da *cueca sola*, foi composta por Gala Torres, uma das

14 Um excelente relato da história da gênese e da prática de *La cueca sola* pode ser encontrado no capítulo três da tese de bacharelado de Johan Manuel Ponce Villaruel e Michelle Sara Mura Jara, *Reconstrucción Histórica de la Cueca Sola desde el imaginario político y social en Chile (1978-1990)*.

integrantes do conjunto folclórico.¹⁵ A letra nos fala sobre perda e sobre o desespero pelo desaparecimento de um ente querido. Também nos fala de criar consciência. Diz assim:

Minha vida, em algum momento, foi alegre,
Minha vida, meus dias eram sossegados,
Minha vida, mas a desventura chegou
Minha vida, perdi o que mais amava.
Sempre me pergunto,
Onde estão mantendo você?
E ninguém me responde,
e você não vem.
E você não vem, minha alma,
longa é a ausência,
e por toda a terra
Peço por consciência.
Sem você, meu precioso,
a vida é triste^{16 17}.

Na versão dançada, uma das integrantes (por muito tempo, quem o fez foi Gabriela Bravo) se separa do grupo, passa a frente, tira um lenço e começa a dançar *la cueca* completamente sozinha. Sem um par que a acompanhe na dança, a bailarina vai contornando, com seu movimento, a ausência do companheiro. Essa dança, como será possível apreciar, transforma e subverte os traços principais da *cueca*. O dois do baile tradicional se transforma, ao menos à primeira vista, no um, e a festa se transforma em uma cena circunspecta da ausência, uma cena que

15 Gala Torres foi uma folclorista de Parral (comuna da província de Linares, localizada na Região de Maule, Chile), membro da AFDD, irmã de Ruperto Torres Aravena, engenheiro químico, casado com três filhos, sem nenhum histórico de ativismo político, preso por agentes do Estado em Parral em 13 de outubro de 1973. Gala morreu em 2002 sem conseguir descobrir o paradeiro de seu irmão.

16 “Mi vida, en un tiempo fui dichosa, / Mi vida, apacibles eran mis días, / Mi vida, mas llegó la desventura / Mi vida, perdí lo que más quería. / Me pregunto constante, / ¿dónde te tienen? / Y nadie me responde, / y tú no vienes. / Y tú no vienes, mi alma, / larga es la ausencia, / y por toda la tierra / pido conciencia. / Sinti, prenda querida, / triste es la vida”.

17 A versão gravada pelo conjunto também inclui um brinde que diz: “Brindo à verdade/ À justiça e à razão/ Para que não haja mais opressão/ Nem tanta desigualdade/ Com coragem e dignidade/ Devemos sair desse mal/ Vamos reconstruir/ E com bases firmes/ Para que nunca mais no Chile/ Isso nunca mais aconteça”.

demandava e denunciava o escândalo do terrorismo de Estado. Ao repetir a estrutura da *cueca*, sendo, em todos os seus detalhes, uma *cueca*, o um da mulher dançando sozinha, desenha uma presença ausente. Então, o um é um dois, dessa vez coreografado e impossibilitado pelo terrorismo de Estado. É uma ausência que se denuncia, mas também é uma demanda pela restituição do corpo escondido. Podemos sem dúvida ver na *cueca sola* uma expressão do luto, mas trata-se de um luto impossível: não há corpo. Sendo assim, *la cueca sola* se constitui, sobretudo, como uma dança de demandas, que, ainda que encene toda a dor da ausência, sobretudo denuncia o desaparecimento e exige a restituição. Talvez um sinal desse luto impossível seja a vestimenta que as mulheres do conjunto folclórico costumavam usar: nunca completamente negra. Essa não é, sendo assim, uma dança que olha para um passado irrevogável, mas que, assim como a pergunta “Onde estão?”, denuncia o escândalo da coreografia do presente ao mesmo tempo em que afirma a potencialidade de uma democracia porvir, em que a *cueca sola* seria supérflua. A pessoa ausente aparece na fotografia disposta no peito da mulher dançarina e seu nome, todos os seus nomes, têm aparecido na apresentação das integrantes do conjunto. Ao mesmo tempo, esses corpos - um presente, mobilizado, e o outro, ausente, desaparecido - são substituídos pelo coletivo do grupo folclórico. Pois *la cueca sola* nunca é dançada sozinha, dança-se com o companheiro desaparecido e junto com outras mulheres que tocam e cantam, constituindo uma coletividade resistente que impõe suas demandas. É uma expressão coletiva que tenta, através da aparição da ausência, demandar a aparição do companheiro de baile. É uma dança que repete uma coreografia nacional (muitas vezes nacionalista) e que a subverte, buscando visibilizar o desaparecimento.

política, insistência e desaparecimento

La cueca sola, como forma dançante da pergunta “Onde estão?”, se instala na encruzilhada entre a presença e a ausência, a singularidade e a repetição, e interroga as potencialidades políticas da articulação em ato desses termos. Essa questão me convida a pensar essa prática dançante em sua relação com discussões que têm se ocupado em pensar a especificidade da performance e da dança. Mark Franko têm defendido, por exemplo, que “É um dado aceito pela teoria da performance o de que não há duas performances iguais. A dança tampouco consegue constituir a si mesma, e um sinal desse fracasso é sua famosa desaparição, sua aderência ao momento”¹⁸. Sem dúvida, dado ao seu caráter efêmero, há na performan-

18 Franco, 2017, p.171.

ce e na dança o que poderia ser chamado de uma falta constitutiva. Ou seja, seu caráter de “ato passageiro” impediria sua estabilidade simbólica, sua inscrição total. Mas, existe algo que se inscreva totalmente? Parece-me que a famosa instabilidade da performance e da dança é utilizada muitas vezes para criar um tipo de excepcionalidade, o que, ao meu modo de ver, termina por criar um tipo de autonomia que funciona em detrimento da eficácia política dessas mesmas práticas. Esse excepcionalismo - muitas vezes defendido como um aspecto ontológico da performance - se dá em contraste com outros modos de representação que, supostamente, sim, conseguiriam constituir a si mesmos, modos de representação que alcançariam uma estabilidade simbólica. Essas seriam representações que poderiam, sim, supostamente, reproduzir a si mesmas de forma idêntica. O exemplo mais nítido desses modos de representação seria a imagem, que, a partir dessa perspectiva, é considerada sobretudo como dispositivo de registro, um dispositivo estável e estabilizador. Talvez, a defesa mais famosa desse excepcionalismo seja dada por Peggy Phelan em seu livro *Unmarked*. Phelan diz:

A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser guardada, gravada, documentada, ou participar na circulação das representações de representações: uma vez feito isso, se transforma em outra coisa, que não é performance. Na medida em que a performance tenta integrar a economia da reprodução, trai e apequena a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance... advém por meio da desaparição¹⁹.

Essa passagem famosa delineia nitidamente, como que sem querer, o excepcionalismo a que me refiro. Aqui, a imagem parece ser o aparelho de gravação por excelência, o mecanismo de reprodução que trai a promessa da ontologia da performance, o aparelho que transforma a performance em outra coisa. Mais adiante, no mesmo texto, Phelan propõe que “a performance obstrui o eficiente maquinário de representação reprodutiva, necessário para a circulação do capital”²⁰. E isso supõe que outros aparatos de representação, os outros da performance, principalmente a imagem, seriam, eles mesmos, parte dessa reprodução capitalista. Mas, como conciliar essa estrutura ontológica com a prática política? Parece-me que a política não pode funcionar circunscrita a nenhum tipo de autenticidade. A política se apoia em repetições que se opõem a sistemas

19 Phelan, 1993, p. 146.

20 Phelan, 1993, p. 148.

de visibilidade e mobilidade que também funcionam na reprodução. Se é retirado de um ato político a sua pureza - sua pura singularidade irrepetível -, ele torna-se incapaz de constituir a si mesmo como um enfrentamento a sistemas de representação simbólica que, como a ditadura chilena, apresentam-se como sistemas fechados. Uma prática performática que “cumpre a promessa de sua ontologia” seria, afinal de contas, um evento original puro: autêntico, mas sem destino e sem eficácia. Seu potencial se constituiria em sua própria excepcionalidade. Há pouca diferença entre isso e a afirmação de uma autonomia absoluta, em termos modernistas. A repetição e a reprodução são completamente desconsideradas nessa declaração excepcionalista. Mas é necessário levar a sério o que propunha Walter Benjamin ao falar da obra de arte: “[S]e o critério de autenticidade vem a falhar diante da produção artística, é que a função social da arte como um todo foi interrompida. Ao invés de seu fundamento no ritual, deve aparecer seu fundamento em outra práxis, a saber: seu fundamento na política”²¹. Se a dança ou a performance quiserem se constituir como espaços de ação política, elas devem necessariamente renunciar à sua exigência de singularidade absoluta ou, mais precisamente, à rejeição de seus “outros”: reprodução, inscrição, repetição. Quer dizer, a dança deve trair sua promessa ontológica: nessa traição, radicalizar seu potencial político. A performance pode se abrir para a ação política apenas ao dançar com seus outros. Assumir que a imagem, o outro por antonomásia, é um objeto de representação estável e entender sua reproduzibilidade como a repetição permanente do mesmo - tal como fazem certas argumentações na disciplina da performance - não levam em consideração a própria vida do documento, sua capacidade de performar em um espaço de visibilidade, o fato de que a imagem tampouco consegue constituir-se por completo. A imagem é “apesar de tudo”, como já disse Didi-Huberman. Durante a ditadura essa performatividade da imagem é crucial. Como propõe Ángeles Donoso Macaya, nesse contexto,

As fotos não foram apenas disseminadas em diferentes meios e espaços (revistas, documentários, catálogos, muros, panfletos, letreiros), mas também alteradas e inclusive transformadas em outra coisa (fotocópias, retratos desenhados ou molduras vazias)... A proliferação e o movimento dessas imagens por diferentes plataformas e mídias foram fundamentais, pois permitiram que os cidadãos, as instituições de direitos humanos e a imprensa independente continuassem a denunciar e tornar visíveis

os crimes e abusos cometidos pelos militares²².

La cueca sola, como vimos, inclui a imagem fotográfica na dança, o rosto do desaparecido no peito das integrantes do grupo, demonstrando o poder performativo de uma imagem. Mas para além disso, *la cueca sola*, como toda prática política da *Agrupación*, vem a se constituir a partir da insistência, a insistência na pergunta “Onde estão?”. Seu modo político é a reproduzibilidade por todos os meios necessários. As mulheres do grupo dançam *la cueca sola* de novo e de novo em toda sorte de espaços. Como apontam Mura e Ponce:

Em escala local [*la cueca sola*] foi dançada junto com os trabalhadores nas greves, nos sindicatos, com os estivadores, nas agências de desemprego e nas cantinas comuns, nos refeitórios, nas paróquias, nas festas folclóricas e nos festivais. Além disso, fez parte do acompanhamento aos familiares que conseguiram recuperar os restos mortais ou, em alguns casos, parte de seus corpos, no processo de “retorno”, bem como nos funerais dos membros do Conjunto Folclórico que morreram²³.

Entretanto, a dança ao vivo não é a única forma em que essa dança insiste, pois *la cueca sola* também entra em espaços de reproduzibilidade e disseminação, como a fotografia e o vídeo. *La cueca sola*, como forma dançante do “Onde estão?”, trai sua ontologia e vai para além de seus limites para chegar. Chegar aonde? Em uma democracia na qual essa dança seria impossível, supérflua, escandalosa.

La cueca sola sempre está afirmado seu escândalo e o desejo de sua anulação em uma democracia porvir. A pergunta “Onde estão?” afirma o fato, negado de novo e de novo pela representação totalitária, de existir o desaparecimento. Afirma o fato e o denuncia tentando salientá-lo. Assim como as molduras vazias nas revistas da oposição, assim como os acorrentamentos que imobilizam os corpos das mulheres em seus protestos na rua, *la cueca sola* busca tornar o desaparecimento visível. Assim, ainda que *la cueca sola* mostre seu caráter de vestígio, ela não se relaciona com o desaparecimento na forma de uma nostalgia de um evento que desapareceu, mas o afirma como um evento que está acontecendo fora de seus limites e que deve terminar de uma vez por todas. É evidente que isso fará com que ela mesma queira ser inscrita, para insistir além de

22 Donoso Macaya, Manuscrito.

23 Mura y Ponce, 2010, p. 142-143.

seu presente em ato, porque o presente da *cueca sola* não é um “presente puro”, como Phelan gostaria; é um presente denunciado, no ato da dança, como um presente assassino e inaceitável. De novo, *la cueca sola* defende a si mesma como denúncia do escândalo de um presente e precisa falar disso de todas as formas possíveis. E, até que não haja aparição, essa dança e a pergunta que ela estabelece seguirão insistindo. Assim, *la cueca sola* itera de modos diversos. Nos palcos de muitos atos político-culturais, em fotografias em diversas publicações da época, impressas em tecido, etc. Já em 1988, dez anos depois de sua primeira encenação, são incluídas na campanha audiovisual do plebiscito.

Esse ano, forçada por anos de mobilização de chilenas e chilenos nas ruas, a ditadura chama eleições. Vota-se “Sim” para mais oito anos de ditadura, vota-se “Não” para convocar eleições. A ditadura permite à oposição fazer uma campanha televisiva. É nesse contexto que aparece *la cueca sola*²⁴. O “Onde estão?” da *cueca sola* agora se complementa com um Não+. E não devemos passar batido pelo complemento produzido pela entrada na imagem televisiva. Porque, com toda iteração, esse vídeo introduz diferenças. A mais importante, a meu ver, é a multiplicação de nomes por meio de sua sobreposição usando reverberação. A incomensurabilidade da perda que a dança da *cueca* já registra é ampliada por meio dessa intervenção audiovisual. Agora, *la cueca sola* alcança um nível de disseminação nunca antes visto e, diga-se de passagem, opõe-se massivamente à *cueca* totalitária do regime.

A possibilidade dessa democracia faz-se mais tangível quando a democracia parlamentar volta ao Chile. Em 12 de março de 1990, dia da posse do novo presidente eleito, Patricio Aylwin, organiza-se um grande evento: o Chile, novamente Chile, enche o Estado Nacional - lugar icônico do esporte, mas também ex-campo de concentração, centro de tortura e extermínio. Diante de um estádio cheio e com transmissão simultânea na televisão, novamente aparece *la cueca sola*, que continua a ser complementada por sua entrada na imagem e nos sistemas de reproduzibilidade²⁵. A reverberação introduzida pela campanha televisiva aparece aqui, dado que o som é pré-gravado. O trabalho de edição ao vivo também é muito importante nessa intervenção, onde se intercalam as imagens das mulheres cantando e dançando, o público massivo e os nomes dos desaparecidos na tela do estádio.

24 Esse segmento da campanha pode ser encontrado no link a seguir:
<https://www.youtube.com/watch?v=oA0zUk24p4U>;

25 O registro dessa parte do evento pode ser encontrado no link a seguir:
<https://www.youtube.com/watch?v=J2fQ4WNafDg>.

epílogo

Infelizmente, essa democracia porvir que *la cueca sola* anunciou sozinha não se concretizou após o retorno à democracia. O modelo neoliberal se mantém e se reintroduz, a constituição estabelecida fraudulentamente pela ditadura permanece até os dias de hoje e milhares de desaparecidos seguem desaparecidos. Mais ainda, o Estado chileno continua se constituindo como esse todo sem fissuras, como essa *cueca* sem problemas. E, então, *la cueca sola* precisa seguir insistindo. Insiste de diferentes modos. Evidentemente, o grupo segue dançando-a. Mas já em 1898, por exemplo, o coletivo *Yeguas del Apocalipsis* realiza uma peça chamada *La conquista de América* onde dançam uma *cueca*. Seguindo os passos do grupo folclórico *Agrupación*, repetindo o gênero e subvertendo-o. Pedro Lemebel e Francisco Casas dançam uma “*cueca maraca*” [bixa] sem música e na qual seus pés sangrentos mancham o mapa da América do Sul. Aqui, introduzem-se outras demandas, as demandas de coletivos marginalizados por esse todo sem fissuras, enquanto se atualiza *la cueca sola*, repetindo-a e transformando-a.

Na democracia, com as políticas de memória oficiais, surgiu a tentação de monumentalizar essas e outras expressões resistentes, mas *la cueca sola* segue aparecendo como fissura e dissidência. Hoje, o *Coletivo Cueca Sola*, coletivo feminista, segue performando essa dança como prática dissidente que afirma o escândalo da desaparição e o do terrorismo de Estado, o de antes e o de agora. Tania Medalla, uma das fundadoras desse coletivo, explica que

Existia a intuição de que era necessário recuperar a dança [*la cueca sola*] como ferramenta de luta e reler essa prática como prática de resistência realizada por sujeitas políticas (não apenas vítimas enlutadas, como o relato oficial de memória as definiu). Também existia a inquietude de poder gerar um coletivo de intervenções pela memória, inquietude que foi se fortalecendo nessas ações [...] Em 8 de março de 2016, realizamos nossa primeira ação como um coletivo e convocamos uma dança para as mulheres vítimas de violência política e patriarcal no Chile, e dedicamos essa intervenção especialmente a Berta Cáceres, que havia sido assassinada recentemente. É assim que viemos articulando essa demanda: contra as violências políticas, de gênero, etc. Ao mesmo tempo, como o que fazemos é um exercício de memória que envolve pesquisa, começou a surgir a necessidade de descobrir memórias

ocultas, subterrâneas e escondidas [...] Dessa forma, temos nos aproximado e estabelecido vínculos com diferentes coletivos de mulheres, de defesa pelos direitos humanos e de dissidência sexual, e isso tem moldado nosso trabalho, nossas decisões, nosso crescimento e nossos debates²⁶.

Ao repetir de novo e de novo, esse coletivo não apenas denuncia as desaparições durante a ditadura, mas os desaparecimentos e violências que continuam a afligir os habitantes do território. Denunciam a violência de gênero, a impunidade, a violência contra povos originários, especialmente o povo mapuche. E a política da insistência nas/das variações da *cueca sola* - sem pureza verdadeira, nunca repetindo-se idêntica a si mesma, sempre indo além de seus limites - vai seguir aparecendo, apresentando essa nação que dança *la cueca* em esquecimento, nesse presente idêntico a si mesmo que assassina, maltrata e é incapaz de representar-se por meio de suas desaparições constitutivas.

referências

ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. **La cueca: orígenes, historia y antología**. Santiago: Nascimento, 1953.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Trad. Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003.

CARREÑO, Rubí. **Avenida Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente**. Santiago: Cuarto Propio, 2013. CHILE. Decreto no 23, 18 de setiembre, 1979. Declara a la cueca danza nacional de chile. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. www.leychile.cl

CHILE. **Bando Militar No 19, 8 de Septiembre, 1984**.

COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN. **Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación**. Santiago: Corporación Na-

26 Comunicação via e-mail com o autor. Para obter mais informações sobre o Coletivo Cueca Sola, acesse sua página no Facebook: <https://www.facebook.com/cuecasola/>.

cional de Reparación y Reconciliación, 1996. Tomo 2.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in Spite of All**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

DONOSO MACAYA, Ángeles. **Documentary Matters**. Manuscrito. FRANKO, Mark. Toward a Choro-Political Theory of Articulation. In: KOWAL, REBEKAH J.; SIEGMUND, GERALD;

MARTIN RANDY. **The Oxford Handbook of Dance and Politics**. New York: Oxford UP, 2017.

LEPECKI, André. **Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer**. The Drama Review, New York, v.57, n 4, p.13-27, 2013.

LOYOLA, Margot y CADIZ, Osvaldo. **La cueca. Danza de la vida y la muerte**. Valparaíso: Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 2010.

MEDALLA, Tania. **Comunicación con el autor via correo electrónico**. Octubre, 2017.

MURA JARA, Michelle; PONCE VILLARROEL, Johan. **Reconstrucción Histórica de la Cueca Sola desde el imaginario político y social en Chile (1978 - 1990)**. Tesis (Licenciatura en Historia y Ciencias Sociales). Santiago: Universidad Arcis, 2014.

PARRA, Violeta. **Yo canto a la diferencia**. 1960. Letras.com.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**. The Politics of Performance. New York: Routledge, 1993.

ROJAS SOTOCONIL, Araucaria. **Las cuecas como representaciones estéticas-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989**. Revista Musical Chilena, Santiago, v. 63 n. 212, p. 51-76, jul./dez., 2009.

RUIZ ZAMORA, Agustín. Prólogo. In: LOYOLA, Margot.; CADIZ, Osvaldo. La cueca. **Danza de la vida y la muerte**. Valparaíso: Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 2010.

TORRES, Gala. **La cueca sola** In CONJUNTO FOLKLÓRICO DE LA AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS. Canto Esperanza. Santiago: Alerce, 1999.

imagens que percorrem a américa latina (e os efeitos de sua caminhada)

**conexões suspeitadas e insuspeitadas entre lukas
avendaño, las yeguas del apocalipsis e frida kahlo**

carolina nóbrega

colocar imagens para caminhar

Pessoas que moram no Brasil provavelmente escutaram rumores sobre como culturas indígenas entendem que ser fotografado ou filmado (ser transformado em imagem) equivaleria a ter a própria alma capturada. Escapando das armadilhas do puro rumor, proponho adentrarmos um pouco no conceito de “imagem” de Guaranis do Mato Grosso do Sul. Conforme Sandra Benites, o termo em Guarani para “imagem” seria

ta'anga, palavra que significa ‘algo capturado’ e que, por isso, se tornou uma imagem que não é verdadeira, que não é a coisa em si. (...) Temos também *nera'anga*, que designa uma coisa que já não é mais, como se fosse uma sombra ou uma réplica – imagens suas que não são você de verdade. (...) *Ta'anga*

e *nera'anga* têm essa ideia de uma imagem esvaziada de verdade. Nós pensamos que produzir uma imagem pode ser esvaziar alguém.
(...)

Esses dois termos, *ta'anga* e *nera'anga*, vêm de *a'angá*, que, por sua vez, vem de *angue*, que quer dizer “alma que já não existe”. Para nós, *angue* é como se fosse seu rastro. Não é mais você. Pode ser algo que você deixou ou algo que vem do lugar onde você viveu. Mas é só um vestígio de sua presença, e não o seu espírito.

Para os Guarani, espírito e alma não são a mesma coisa. O espírito, *inhe'e gue*, é verdadeiro, é um ser que pode existir até mesmo sem um corpo, sem produzir vestígios de sua presença. *Angue* não é o espírito, mas a imagem esvaziada dele. É uma espécie de “alma”, o rastro de uma presença que já não existe – uma presença que pode, inclusive, ser invisível. *Angue* é um tipo de fantasma, sombra, rastro da pessoa. As imagens são formas de fantasmas (BENITES apud BENITES e DINIZ, 2023, n.p.).

Enquanto fantasmas, as imagens são poderosas por terem poder de agência no corpo do mundo: modificam a forma das coisas, produzem acontecimentos. Imagens oferecem o perigo de roubarem, confiscarem e aprisionarem a pessoa representada, mas em contrapartida podem dotá-la de mais força e mais mobilidade, alcance e fôlego de ação. Isso porque aquilo que elas registram não é apenas uma “imagem congelada, é justamente o movimento” (*ibid.*). Fixá-las ou retirá-las de contexto estanca o seu movimento: para não “desrespeitar os espíritos das pessoas ou das lutas que elas representam”, “é importante movimentar as imagens” (*ibid.*). Comunidades guaranis contemporâneas, ela conta, fazem uso ativo e constante de fotos e filmes para ampliar o alcance de sua militância (dando eco ao movimento através do poder de fantasmagoria ativa que as imagens têm).

Sandra Benites propõe que as imagens podem e devem ser ativadas de forma tática para colocar o futuro – *ara pyau* (“tempo novo”) – e o passado – *ara ymā* (“tempo velho”) – em movimento¹:

¹ O texto “A memória precisa caminhar” foi escrito por Sandra Benites e Clarissa Diniz, para compartilhar histórias e reflexões de sua atuação em dupla como curadores do núcleo Retomadas, convidado a criar uma das alas da expo-

(...) porque o futuro é o corpo caminhando, seguindo à sua frente. Caminhar não é prever o caminho, mas preparar o corpo para a caminhada. Isso é importante porque, na sua caminhada, se você encontra algo que não é bom, você pode se preparar para sair desse lugar, para pegar outros caminhos e não se prejudicar. O futuro é um processo.

O passado também se desloca com o corpo. Por isso, se você tem uma memória que é importante e que não pode ser esquecida, precisa levá-la adiante. Não dá só para capturar a memória. É preciso mantê-la junto de si, movimentá-la com seu corpo.

O passado também é uma caminhada. É por isso que as memórias – tanto as novas quanto as velhas – precisam caminhar.

O movimento da caminhada acorda a memória. É preciso acordar nossas memórias. Mas o que é muito importante é compreender que acordá-las é estar de acordo com elas, já que o lugar delas é o próprio corpo (BENITES apud BENITES e DINIZ, 2023, n.p.).

Cedo na história da fotografia (ainda no século XIX), ela passa a ser utilizada como tecnologia suplementar de fortalecimento dos Estados Nacionais homogêneos e seus grupos políticos hegemônicos: como forma de captura jurídica, policial e cultural do corpo social. Ao contrário da percepção Guarani, que entende que as imagens não são verdadeiras (não são a coisa em si, são fantasmas), no contexto ocidental, fotografias foram recebidas como “imagens cuja veracidade era garantida”, como um “registro perfeito e fiel”² (TAGG apud CAMPT, 2017 p.76) do real, sendo imediatamente usadas como evidência jurídica e científica em favor de

sição *Histórias Brasileiras*, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que recebeu a direção geral Adriano Pedrosa e Lilia M. Schwarcz. Ambas decidiram desfazer o núcleo Retomadas e recusar a seguir a com sua participação na exposição quando o Masp vetou “a inclusão de seis fotografias de Edgar Kanaykõ Xakriabá, André Vilaron e João Zinclar que documentam a luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e dos movimentos indígenas contra o saque colonial e a desigualdade fundiária brasileira” (DINIZ apud BENITES e DINIZ, 2023).

2 “images whose truth was guaranteed”; “as a ‘perfect and faithful record’” (TAGG apud CAMPT, 2017 p.76).

narrativas que o Estado queria fortalecer.

Um exemplo flagrante é a forma como todas as pessoas – para serem legitimadas como cidadãs de terminado território, supostamente ganhando direito de acesso à proteção estatal – passam a ser fotografadas para que uma imagem fixa de seu rosto (performativamente produzida como neutra) possa ser anexada ao seu registro civil: “compelido a posar para uma foto obrigatória, confrontando o olhar irreversível da câmera, um indivíduo é transformado em um número que o capturará pelo resto de seus anos”³ (CAMPT, 2017, p.81).

De forma ainda mais perversa, “imagens em série formatadas rigidamente foram usadas como evidência visual para identificar traços característicos de grupos por meio da sistematização estática de seus atributos físicos”⁴ (ibid., p.75) por disciplinas como a antropologia e a criminologia (tornando-se uma das armas do racismo científico). Em outras palavras, a “fotografia foi fundamental para o exercício do biopoder em meados do século XIX”⁵ (ibid., p.76).

Para concretizar as ficções políticas daquilo que seria o corpo nacional, Estados implementam políticas compulsórias não apenas de produção de determinadas imagens, mas também da eliminação de outras que pareçam ferir a narrativa que se quer impulsionar.

Para ativar as imagens como força contranarrativa (contracolonial) capaz de fortalecer o poder de ação de movimentos sociais, é necessário ativar algo parecido com aquilo que Antônio Bispo dos Santos sugere que se faça em relação às palavras: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las” (SANTOS, 2023, p.3). Ou seja, para “caminhar com as imagens” (BENITES apud BENITES e DINIZ) de forma a desobedecer ao discurso visual oficial do Estado, seria fundamental encontrar modos de enfraquecer as imagens que estão capturando as pessoas e seus movimentos e de fortalecer as imagens capazes de energizar seus corpos, acordar suas memórias e encaminhar seus futuros.

3 “(...) compelled to pose for a compulsory photo, confronting the unreturnable gaze of the camera, an individual is transformed into a number that will capture him for years to come” (CAMPT, 2017, p.81).

4 “rigidly formatted serial images were used as visual evidence of group traits and identify through their static systematization of physical attributes” (CAMPT, 2017, p.75).

5 “photography was critical to the exercise of biopower in the mid-nineteenth century” (CAMPT, 2017, p.76).

ver o desaparecimento

Ao longo de toda a história da América Latina, inúmeros foram os casos de movimentos sociais e de artistas que souberam cavar memórias a contrapelo das políticas estatais terroristas e amnésicas, insistindo na reimpressão e/ou ressignificação de imagens que as instituições repressivas desejavam apagar e/ou distorcer.

O desaparecimento forçado foi uma das principais metodologias de controle social colocadas em marcha por diferentes regimes militares que se instalaram no Cone Sul na segunda metade do século XX. “Os desaparecimentos se mostravam um modo ainda mais efetivo de espalhar o terror do que os massacres abertos, pois era muito desestabilizadora a ideia de que o aparelho de Estado pode ser usado para fazer as pessoas desaparecerem” (KLEIN, 2008, p.110). Além de sumir com os vestígios corporais das pessoas capturadas, na Argentina,

testemunhas asseguraram que viram funcionários destruírem documentos com fotos e outras imagens de prisioneiros sob seu controle. As famílias dos desaparecidos também declararam que membros das forças-tarefas militares ou paramilitares invadiram suas casas e roubaram fotografias de suas vítimas. A ideia, supostamente, era que, fazendo desaparecer as evidências documentais de uma vida humana, seria possível apagar todos os rastros dessa própria vida (TAYLOR, 2013, p. 249).

Nesse contexto, os registros de identidade, outrora criados como uma forma de controle e legislação das pessoas que habitam o território, são apagados como forma de impossibilitar a declaração do crime cometido pelo Estado: como comprovar que o Estado cometeu um assassinato de uma cidadã ou cidadão, se não há registros de que ela ou ele sequer existiram?

Como resposta a essa prática delinquente da ditadura militar argentina, familiares de pessoas desaparecidas passaram a copiar e ampliar as fotografias dos documentos de identidade que conseguiram salvaguardar, utilizando essas imagens como prova de que seus entes queridos eram reais. Não apresentaram essas provas em ambientes jurídicos e institucionais (que sabiam estarem organizados para corroborar a narrativa mentirosa do regime), mas caminhando com elas junto a seus corpos em espaços públicos de intensa circulação. “Ao invés do corpo no arquivo

associado a estratégias policiais de vigilância, elas encenaram o arquivo no/sobre o corpo, afirmando que a performance incorporada poderia tornar visível o que havia sido purgado do arquivo” (*ibid.*, p.250). Dessa maneira, enfatizaram mais a dimensão pública do que a dimensão privada do trauma, convertendo sua dor em um motor coletivo de mudança cultural. “A memória traumática intervém, alcança-nos, agarra os espectadores desprevenidos e os coloca diretamente dentro da estrutura da política violenta (...), tornando-os herdeiros de uma luta contínua por identidade e definição nacionais” (*ibid.*, p.252).

A única chance de que essas histórias (e a história de cada uma dessas vidas) permaneça é elas serem constantemente reencenadas na esfera pública, reinscrevendo essas imagens (não só as bidimensionais e impressas, mas as gestuais-corporais) no corpo social. O uso das fotografias de documentos das pessoas desaparecidas pela ditadura como vestimentas denunciativas não foi apenas repetido por três gerações de seus familiares diretos, avós, mães e filhos⁶ na Argentina, como foi e ainda é uma tática utilizada por outros movimentos de resistência de outros países assolados por regimes ditatoriais, e por grupos de pessoas atualmente vitimadas por Estados supostamente democráticos que insistem nesse tipo de teatralidade do terror.

buscando a bruno

No dia 10 de maio de 2018, Bruno Alonso Avendaño Martínez, foi vítima de desaparecimento forçado, justo quando visitava sua terra natal – a região de Santa Teresa de Jesús, localizada no Istmo de Tehuantepec, em Oaxaca, no México – na ocasião do dia das mães (LOZANO e MARTINEZ, 2022 e POLA, 2018, n.p.). O desaparecimento de Bruno não foi um caso isolado. Em 2018, sexto e último ano de mandato do então presidente Enrique Peña Neto, do Partido Revolucionário Institucional (PRI), registravam-se mais de 35 mil pessoas desaparecidas, ou seja, de pessoas que não estavam oficialmente nem vivas, nem mortas (POLA, 2018, n.p.).

Se foi possível enxergar Bruno nesse oceano de 35 mil pessoas foi porque seu irmão, Lukas Avendaño, antropólogo e artista da dança e da performance, pouco mais de um mês depois de seu desaparecimento, diante do completo descaso dos canais oficiais de denúncia e acolhimen-

⁶ Organizados nos movimentos sociais *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* e *H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*. “Um traço importante é que esses grupos se veem como ligados genética, política e performaticamente” (TAYLOR, 2013, p.237).

to, realizou uma performance pública que posteriormente nomeou de “Buscando a Bruno”.

Aproveitando que estava em Barcelona fazendo parte de uma residência artística, Lukas Avendaño procurou cooperação internacional direcionando-se até o Consulado do México e exigindo ser recebido pelo cônsul Ernesto Herrera López para entregar pessoalmente um documento de 36 páginas que escreveu com a ajuda de amigos advogados. Nele, relatou não apenas o desaparecimento de seu irmão, mas a sequência de maus tratos e negligências estatais que o seguiram, argumentando como eram evidentes infrações da legislação mexicana que deveria garantir que o Estado estivesse comprometido em monitorar e proteger os direitos humanos de todos os cidadãos (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p. e POLA, 2018, n.p.).

Repetindo a tradição da militância latino-americana de evidenciar a pessoa ausente através de sua fotografia, Lukas foi para o consulado carregando um retrato de Bruno junto ao seu corpo. Abaixo do rosto de seu irmão, ele imprimiu a frase “Pelas e Pelos desaparecidos no México” (AVENDAÑO apud POLA, 2018, n.p.), fazendo com que a imagem que carregava não apenas testemunhasse a ausência de Bruno, mas ecoasse a voz silenciada de tantas outras pessoas desaparecidas em seu país e de seus familiares em suas buscas.

Contudo, para conseguirmos nos aproximar da complexidade dessa ação de Lukas Avendaño, precisamos, ainda, observar algumas outras camadas. Lukas e Bruno Avendaño não são apenas cidadãos mexicanos, mas indígenas zapotecas Tehuanos. A relação do Estado mexicano com indígenas e campesinos, propõe Lukas, pauta-se, desde sempre, na acumulação e na sobreposição de inúmeras formas de desaparecimento⁸:

7 “Por las y los desaparecidos en México” (AVENDAÑO apud POLA, 2018, n.p.).

8 No Brasil, um grupo de trabalho formado por intelectuais, artistas e lideranças indígenas coordenou o projeto “Racismo e Anti-racismo no Brasil: o caso dos povos indígenas”, financiado pelas agências públicas AHRC (Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades) e GCRF (Fundo de Pesquisa para Desafios Globais) da Grã-Bretanha, buscou discutir quais seriam as formas específicas de racismo sofridas pelas pessoas indígenas (compreendendo que seriam diversas daquelas experimentadas pelas pessoas negras). A leitura de diferentes falas enunciadas nesses debates, revela como uma das formas mais brutais de racismo vivenciadas por esses grupos sociais é justamente sua constante invisibilização. Chega-se ao ponto de negar completamente negação da sua existência como parte dos mais diversos processos históricos (como o fato de também ter havido mão de obra indígena escrava durante o período colonial e de como o regime ditatorial também

Do desaparecimento social ao desaparecimento trabalhista, ao desaparecimento étnico e, finalmente, ao desaparecimento físico. É isso que quero dizer quando digo: “você é a periferia da periferia”. Talvez você seja uma pessoa desaparecida, mas é o filho do deputado, do senador ou do governador. Isso lhe dá outra possibilidade. Ou você é uma desaparecida, mas é filha do empresário fulano de tal. Essas pessoas já eram alguém. Mas quando você não é ninguém, porque não aparece, porque está desempregado, porque é indígena, porque é migrante, então você por si só já é um desaparecido político, social e trabalhista⁹ (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.).

Não foi apenas a imagem da fotografia de Bruno que Lukas colocou em movimento naquele dia. Para exigir que os diplomatas mexicanos o recebessem, acolhendo sua demanda, houve outra imagem estratégicamente mobilizada por Avendaño diante daquele consulado.

as duas fridas

A imagem de Frida Kahlo se consolida em boa parte das cabeças tão logo seu nome é anunciado. Não apenas ela mesma repetiu a própria imagem em seus autorretratos, como sua imagem também foi e ainda é reiteradamente veiculada na mídia nos mais diversos bens de consumo. Ainda em vida, ela foi considerada um ícone da moda, sendo admirada por uma estética lida como autêntica, vibrante, feminista e orgulhosamente

torturou e assassinou de forma sistemática os mais diversos grupos indígenas) e mesmo recusando a reconhecer sua presença na sociedade nacional contemporânea (duvidando da identidade de quem se declara indígena e supondo que as populações indígenas já teriam sido mortas ou estariam num processo irreversível de desaparecimento).

9 “[De] la desaparición social a la desaparición laboral, a la desaparición étnica, y, por último, a la desaparición física. A eso me refiero cuando digo, “eres la periferia de la periferia”. Puedes ser un desaparecido, pero eres el hijo del diputado o del senador o del gobernador. Y eso te da otra posibilidad. O eres una desaparecida, pero la hija del empresario fulano de tal. Ellos ya eran alguien. Pero cuando eres nadie, porque no apareces, porque eres desempleado, porque eres indígena, porque eres migrante, entonces de por sí ya eres un desaparecido político social, laboral” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.).

mexicana. Foi capa da revista Vogue (1937), integrou “números especiais da Elle, da Harper’s e de outras revistas” (CANCLINI, 2011, p.24).

Ainda que a imagem de Frida certamente tenha ganhado vida própria e uma rara capacidade de autorreprodução impossível de ser de todo premeditada, “Frida não foi alheia à invenção biográfica e político-cultural que hoje a promove” (*ibid.*, p.26). Ou seja, sua imagem teria sido cuidadosamente construída (também por ela) na intenção de dar forma a uma personagem capaz de dotar suas criações artísticas (e, para além delas, a própria ideia do México como Estado Nação) de uma mística especial.

Acontece que as roupas de Frida Kahlo não foram concebidas por ela ou por algum estilista integrante do movimento modernista mexicano. São justamente os vestuários tradicionais das mulheres indígenas zapotecas Tehuanas da etnia de Lukas Avendaño. Conforme narra o artista:

Na década de 1930, quando o Estado-nação mexicano foi institucionalizado e o general Lázaro Cárdenas del Rio tornou-se presidente da República, ele enviou artistas intelectuais para viajar pelas províncias mexicanas a fim de sistematizar o código simbólico que mais tarde daria um senso de pertencimento e geraria a estrutura simbólica da identidade mexicana, do que significa ser mexicano. Em outras palavras, após a década de 1930, não havia mais indígenas; havia apenas mexicanos. E nesse grande grupo de intelectuais e artistas, Frida Kahlo chegou ao Istmo de Tehuantepec, acompanhada por seu então companheiro Diego Rivera, Tina Modotti, Sergei Eisenstein, Miguel Covarrubias e o próprio José Vasconcelos (...). Vasconcelos diz que “agora vai surgir o novo mexicano: não somos os mestiços, não somos os peninsulares. Somos os crioulos, a raça de bronze” (...), ele diz que se há alguma raça indígena da qual o México pode se orgulhar, são os zapotecas de Tehuantepec. Era preciso falar de um tipo de indígenas no México, e eles eram os zapotecas: eram altivos, orgulhosos, soberbos, não eram submissos como outros indígenas em outras partes do país.

Essa imagem da mulher tehuana é uma imagem reproduzida nos filmes de Sergei Eisenstein e Miguel Covarrubias, que tem um trabalho etnográfico chamado *El Sur de México*. Há também Tina Modotti e a fotografia da tehuana; Diego Rivera e os murais que pintou no Palácio Nacional

e no palácio do Ministério da Educação Pública, e como uma espécie de fofoca, como uma espécie de mito, diz-se que Diego Rivera se apaixonou por uma tehuana. E assim Frida Kahlo adota as roupas da Tehuana, para se tornar a Tehuana por quem Diego Rivera sempre foi apaixonado. A Tehuana como imaginário, como símbolo, como ícone, essa construção figurativa. E foi a partir daí que Frida Kahlo adotou a vestimenta das tehuanas em sua vida cotidiana, o que mais tarde se refletiu em sua obra plástica (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.).

A reprodutibilidade da imagem de Frida Kahlo está diretamente associada à força estética da vestimenta Tehuana. Entretanto, ainda que o mundo inteiro tenha visto as vestimentas inúmeras vezes, elas não conduziram o olhar do mundo para as mulheres indígenas que a conceberam e que a utilizam conforme seus próprios princípios epistemológicos e comunitários. Tampouco conduziram o Estado mexicano a garantir seus direitos, dado que estava se beneficiando de sua imagem para vender a si mesmo como autêntico na cena internacional.

Nesse ponto, é importante relembrarmos o reconhecimento que a cultura guarani tem do poder fantasmático das imagens (*ta’anga e nera’anga*) de esvaziar as pessoas. Uma das formas descritas por Sandra Benites de como esse esvaziamento pode se dar, seria, justamente, o de quando “alguém pode querer ser você e, para isso, rouba a sua imagem” (BENITES apud BENITES e DINIZ, 2023, n.p.). Na intenção de tornar-se a mulher tehuana “como símbolo, como ícone, essa construção figurativa” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.), Kahlo – e os intelectuais e artistas do movimento modernista mexicano – teriam roubado a sua imagem.

Como bem alerta a filósofa mexicana Sayak Valencia, uma das estratégias que regimes de poder utilizam para garantir o desaparecimento (a espectralização, como ela nomeia) de certas imagens e narrativas dissidentes, além da destruição de pessoas e arquivos, seria, justamente, a de

repetir uma imagem até transformá-la em anedótica apesar de ser uma imagem potente. Sequestra-se o sentido das imagens para que só as possamos ler em si mesmas, não relacionadas com um acontecimento que escape da mediação, que esteja na realidade. Essa mediação tem a

ver com a produção de realidade através de uma ficção¹⁰ (VALENCIA, 2019b, n.p.).

A declaração de que as intervenções culturais modernistas fariam com que não existissem mais indígenas, mas apenas mexicanos – apropriando-se da cultura indígena como fonte primária disponível com a qual erigir uma ficção de nação – seria uma forma de epistemicídio e de extrativismo cultural (GROSFOGUEL, 2016).

No dia 21 de junho de 2018, depois de tentar inúmeras vezes se comunicar com o consulado do México em Barcelona (por telefone e por email), sem obter resposta, Lukas Avendaño decide ir pessoalmente ao consulado – com a sua carta-denúncia de 36 páginas e a fotografia de seu irmão vítima de desaparecimento forçado – vestido com a indumentária tradicional de luto da mulher zapoteca do Istmo de Tehuantepec.

Então, como era evidente que se eu chegassem sem hora marcada não seria atendido, eu, de forma premeditada, traíçoeira e aproveitadora, não quis que o pessoal do consulado tivesse argumentos para me dizer “você não é mexicano”, então decidi vestir minhas roupas como se fossem uma armadura. Para dizer: “se há alguém aqui neste momento com toda a legitimidade para ser atendido, sou eu”. Porque eu trago todos os elementos morfológicos, gestuais, simbólicos, que não darão à autoridade um pingo de dúvida se eu mereço ser recebido ou não¹¹ (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKIOU, 2020, n.p.).

10 “repetir una imagen hasta volverla anecdótica a pesar de ser una imagen potente. Se secuestra el sentido de las imágenes para que solo las podamos leer en si mismas, no relacionadas con un hecho que deja fuera de la mediación, que está en la realidad. Esta mediación tiene que ver con la producción de realidad a través de una ficción” (VALENCIA, 2019, n.p.).

11 “Entonces, como era muy seguro que si llegaba sin una cita previa no me atenderían, yo, de manera premeditada, alevosa y ventajosa, no quería que el personal del consulado tuviera argumentos para decirme ‘usted no es mexicano o mexicana’, entonces decidí ponerme la indumentaria como si se tratara de una armadura. Para decir: ‘si hay alguien aquí en este momento con toda la legitimidad para ser atendida, soy yo’. Porque traigo todos los elementos morfológicos, gestuales, simbólicos, que no van a dar a la autoridad ni un ápice de duda sobre si merezco ser recibido o no ser recibido” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKIOU, 2020, n.p.).

Em outras palavras, a estratégia de Lukas Avendaño foi a de transformar em vantagem política o fato de que a vestimenta das mulheres de sua cultura tenha sido transformada em imagem ícone de uma cultura mexicana genérica para, ao vestir-se tradicionalmente, transformar-se numa personagem incontestavelmente mexicana para quem o consulado não poderia negar auxílio.

Depois de conseguir ser recebido pelo vice-cônsul, do lado de fora do consulado, em via pública, Lukas Avendaño segue a caminhar com as imagens de seus familiares (seu irmão e as mulheres tehuanas). Coloca duas cadeiras lado a lado. “Lukas se senta em uma delas. Com sua mão direita apoiada sobre o joelho, continua segurando a foto emoldurada de Bruno. Enquanto espera que a outra cadeira, vazia, a que contém a ausência, seja ocupada pelo corpo de outra pessoa” (POLA, 2018, n.p.). Às pessoas que se oferecem para ocupar o assento, partilhando sua vigília e seu luto, Lukas pede que se sentem e segurem sua mão esquerda depois de terem vestido um dos outros exuberantes trajes tradicionais tehuanos que ele trouxe consigo. “Todos os outros trajes são festivos [coloridos] exceto o que eu uso, que é preto. O preto está reservado para questões de luto”¹² (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.).

Imediatamente, a visão de duas figuras em trajes tehuanos femininos sentadas lado a lado e conectadas uma à outra corporifica e modifica um dos quadros mais famosos de Frida Kahlo: As Duas Fridas (1939). Ao encenar essa imagem internacionalmente reconhecível, Lukas consegue solidariedade internacional não apenas de quem segurou sua mão, mas de qualquer pessoa que se deteve diante da imagem que ele produziu, inicialmente por reconhecê-la, e num segundo momento, por dar-se conta, através da imagem de Bruno no colo de Lukas, de que o desaparecimento forçado é um *modus operandi* no México-de-Frida-Kahlo.

transfusões sanguíneas

No quadro de Frida Kahlo estão as duas Fridas, sentadas lado a lado de mãos dadas. Ambas possuem o coração exposto, para fora da roupa. Uma artéria conecta os dois corações. Uma das Fridas veste um traje branco vitoriano e segura na mão uma tesoura cirúrgica que corta uma outra artéria que escapa de seu coração, deixando que o sangue pingue em seu

12 “Todos los otros trajes son festivos salvo el que yo uso, que es el negro. El negro esta reservado a cuestiones de luto” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.).

colo. A outra, veste um traje colorido tehuano e segura nas mãos um retrato de Diego Rivera. As vestimentas aparecem “como pele artificial do branco e do indígena”, “operam como marcadores raciais e indicam uma ‘dissociação cultural’”, testemunhando “o perigo que a sexualidade e a mistura de sangues representavam para a defesa da pureza racial” no discurso do racismo científico de meados do século XIX e início do século XX, “quando a raça se erigiu como fundamento da hierarquia social”¹³ (CARVAJAL, 2014, n.p.).

O quadro é de 1939, mesmo ano em que eclode a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, o nazismo é apenas uma das expressões políticas do ideário racista da época. Mesmo na América Latina, a eugenia era defendida por determinadas figuras da elite intelectual como o modo mais moderno de se pensar sociedade, propondo que o papel da classe política seria o de operacionalizar ações de engenheira social na intenção de concretizar a supremacia branca (DIKÖTTER, 1998 e SCHWARCZ, 1993).

Sem desconsiderar a crítica sobre o processo violento de espec-tralização que o movimento modernista provocou nas comunidades indígenas zapotecas tehuanas, seria injusto não reconhecer que esse grupo de artistas e intelectuais abertamente se opunha a um pensamento hegemônico extremamente racista e genocida ao valorizar produções culturais indígenas e expor a miscigenação presente nas sociedades nascidas dos processos coloniais das américas. O modernismo mexicano, ainda, vinculava-se abertamente à esquerda internacionalista, ou seja, atuava para criar perspectivas políticas concretas de oposição ao nazifascismo e ao capitalismo predatório.

Em 1987, quase 50 anos depois que *As Duas Fridas* expõe o perigo sexual da miscigenação e da mistura de sangues, em um estúdio fotográfico no Chile, *Las Yeguas del Apocalipsis* [As Éguas do Apocalipse], duo artístico e ativista formado por Francisco Casas y Pedro Lemebel, posam de mãos dadas, sentados lado a lado, para o fotógrafo Pedro Marinello. Ambos vestem saias compridas e estão com os peitos nus, nos quais estão pintados corações conectados um ao outro por uma artéria. Francisco Casas segura em sua outra mão uma tesoura cirúrgica que corta uma outra artéria que escapa de seu coração, deixando que o sangue pingue em seu colo. Trata-se, evidentemente, da realização de “um *tableau vivant*

13 “como piel artificial de lo blanco y lo indio”; “operan como marcadores raciales e indican también una “disociación cultural””; “el peligro que la sexualidad y la crusa de sangres implicaba para la defensa de la pureza racial”; “cuando la raza se erigió como fundamento de la jerarquía social” (CARVAJAL, 2014, n.p.).

do quadro As Duas Fridas”¹⁴ (CARVAJAL, 2014, n.p.) de Kahlo.

O duo *Las Yeguas del Apocalipsis* atua em plena ditadura militar chilena, buscando expor a especificidade da violência do regime contra os corpos dissidentes de gênero e sexualidade, bem como a sistemática marginalização, estigmatização e captura que a sociedade cultural como um todo faz das imagens e signos produzidos por essas pessoas dissidentes. Seus trabalhos sempre colocavam seus corpos como suporte para suas ações artísticas e ativistas (sejam suas obras performances, fotografias, vídeos ou instalações).

Ao reconhecerem na obra de Frida um discurso sobre “o estigma do contágio que recai sobre a população dos países do sul global, reforçando as fronteiras, sempre sexualizadas, com as que o Ocidente define seu outro”¹⁵ (ibid.), *Las Yeguas del Apocalipsis* entendem que recriar o quadro, naquele momento, seria uma forma de confrontar e expor os discursos e ações violentas de pânico, homofobia, transfobia, xenofobia e racismo provocados pela eclosão da epidemia de HIV – “a encenação das Duas Fridas por dois artistas homossexuais é também a imagem desafiadora de corpos marcados como perigosos e, por sua vez, expostos ao perigo por causa do pânico que” a ideia de uma “circulação descontrolada de fluxos corporais”¹⁶ (ibid.) provocava. Francisco Casas e Pedro Lemebel, assim, “Reivindicam e traem a figura de Kahlo para desatar, a partir dela, ficções inapropriadas ao redor da lógica neocolonial que carrega consigo o HIV-Aids como novo dispositivo biopolítico de controle da sexualidade”¹⁷ (ibid.).

conversa entre loucas e muxes

Não é apenas na reprodução do quadro As Duas Fridas que Francisco Casas e Pedro Lemebel aliançam seus corpos a códigos visuais femininos.

14 “un tableau vivant del cuadro *Las dos Fridas*” (CARVAJAL, 2014, n.p.).

15 “el estigma del contagio que se esparce sobre la población de los países del sur global, reforzando las fronteras, siempre sexualizadas, con que el Occidente define a su otro” (CARVAJAL, 2014, n.p.).

16 “la escenificación de *Las dos Fridas* por dos artistas homosexuales es también la imagen desafiante de cuerpos marcados como peligrosos y, a la vez, expuestos al peligro frente al pânico que”; “la circulación descontrolada de los fluxos corporais” (CARVAJAL, 2014, n.p.).

17 “Reivindican y traicionan la figura de Kahlo para desatar, a partir de ella, ficciones inapropiadas en torno a la lógica neocolonial que trae consigo el VIH-sida como nuevo dispositivo biopolítico de control de la sexualidad” (CARVAJAL, 2014, n.p.).

A força contestatória das *Yeguas del Apocalipsis* vem de sua recusa em reproduzir padrões binários de gênero e sexualidade. Sua exuberância e radicalidade é fruto direto da vitalidade experimental que propunham para seus próprios corpos, assumindo o risco de vestir a feminilidade como uma nova pele, como uma nova chave de experimentação do mundo, do erotismo e da sociabilidade. Propositalmente mantinham sua identidade de gênero ambígua, almejando que os corpos se mantivessem em permanente abertura política e sexual. De 1987 a 1993, quando *Las Yeguas del Apocalipsis* rasgavam o brutal cotidiano chileno ditatorial, seus dois integrantes se apresentavam tanto como Francisco e Pedro, quanto como Panchita e Pedrita (CELLINO, 2015, p.27).

Além atuar como uma *Yegua*, Pedro-Pedrita era escritor/a. Sua opção pela crônica como estilo literário era uma estratégia de fazer com que as vidas noturnas das pessoas dissidentes de gênero e sexualidade, habitantes da “cidade anal”, invadissem o cenário cultural, diurno e normativo, da “cidade real” de Santiago (ibid., p.30-33). Essa personagem que abandona a limitação de uma vida baseada nos termos homem e mulher (que também é o/a próprio/a Lemebel) era nomeada por ele/a de muitas formas, sendo uma das principais, *la loca* [a louca, ou talvez, *aloka*]. *La loca* é uma experiência de gênero e sexualidade especificamente latino-americana que, Pedro-Pedrita defendia, nada tinha a ver com a experiência de ser *gay* (uma experiência necessariamente branca e primeiro-mundista).

O *gay* agraga ao poder, não o confronta, não o transgride. Ele propõe a categoria homossexual como uma regressão ao gênero. O *gay* cunhou sua emancipação à sombra do “capitalismo vitorioso” (...) Talvez a América Latina travestida de translados – reconquistas e remendos culturais – que, ao sobrepor enxertos, enterra a luna marrom de sua identidade, aflore em uma bichisse guerreira que se mascara com a cosmética tribal de sua periferia¹⁸ (LEMEBEL apud CELLINO, p.44-45).

Lukas Avendaño tampouco é homem ou mulher. Lukas é *muxe*.

18 “Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede. Propone la categoría homosexual como regresión al género. Lo gay acuña su emancipación a la sombra del “capitalismo vitorioso” (...) Quizás América Latina travestida de traspasos -reconquistas y parches culturales - que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad aflore en un mariconaje guerrero que se encarna en la cosmética tribal de su periferia” (LEMEBEL apud CELLINO, p.44-45).

Muxe é uma identidade de gênero que integra as comunidades indígenas zapotecas do Istmo de Tehuantepec desde antes da invasão colonial. Trata-se de “uma sociedade que se articula ao redor de três elementos: as mulheres, os homens e os *muxe*”¹⁹ (MIANO apud STAMBAUGH, 2014, p.32). *Muxes* são pessoas inicialmente identificadas como homens que se interessam sexualmente por outros homens e que, com o tempo, se identificam e adotam elementos estéticos e performativos da feminilidade. Essas comunidades, contudo, também são marcadas pela violência de gênero. Por exemplo, pessoas inicialmente identificadas como mulheres que se interessam sexualmente por outras mulheres e identificam e adotam elementos estéticos e performativos da masculinidade, não apenas não possuem uma identidade de gênero nomeável, como não são socialmente aceitas dentro dessas tradições.

Além disso, ao redor do termo *muxe* circulam outros termos como: “*mampo*, *gay*, *homosexual*, *loca*, *choto*, *mayate*, *puto*, *travesti*, etc” (STAMBAUGH, 2014, p.33, grifo meu), a terminologia *muxe* “geralmente tem uma conotação de classe, pois o termo *muxe* tende a ser associado a pessoas de classe baixa, enquanto *gay* é usado para as de classe alta ou para aquelas que tiveram mais oportunidades de viajar para fora da região”²⁰(ibid.). Esses vocabulários denotam que ainda que essas comunidades reconheçam socialmente os *muxes*, uma identidade de gênero que escapa da matriz binária, eles não deixam de ser alvo de violência sexista. Entretanto, é impossível determinar se esses traços de segregação e violência desde sempre fizeram parte da cultura zapoteca ou se, ao contrário, estão vinculados ao “fenômeno da globalização, concretamente com os meios de comunicação de massa e o crescente contato com o exterior desde meados do século XX”²¹ (ibid.). Seja como for, *muxes* testemunham como epistemologias indígenas não necessariamente estão aprisionadas nos mesmos moldes binários de gênero e sexualidade da cultura ocidental.

A *muxeidade* é um dos principais aspectos culturais elaborados

19 “una sociedad que se articula en torno a tres elementos: las mujeres, los hombres y los *muxe*” (MIANO apud STAMBAUGH, 2014, p.32).

20 “*mampo*, *gay*, *homosexual*, *loca*, *choto*, *mayate*, *puto*, *travesti*, etc”; “a menudo tiene una connotación de clase, ya que el término *muxe* tiende a asociarse a personas de clase baja, mientras que *gay* es utilizado por los de clase alta o quienes han tenido más oportunidad de viajar fuera de la región” (STAMBAUGH, 2014, p.33).

21 “fenómeno de la globalización, concretamente con los medios masivos de comunicación y el creciente contacto con el exterior desde mediados del siglo XX” (STAMBAUGH, 2014, p.33).

por Lukas Avendaño em suas performances, nas quais evidencia que ser *muxe* não é algo estanque. Ao reelaborar as possibilidades de sua existência *muxe* performativamente, Lukas procura não apenas abrir espaços para a dissidência sexual e de gênero nos contextos urbanos ocidentais (ou ocidentalizados) mas, também, dentro de sua própria comunidade indígena, que segue em processo de transformação e permanente atualização e disputa cultural.

Em 2012 (seis anos antes do desaparecimento de Bruno), Avendaño estreou o espetáculo de dança *Réquiem para un alcaraván* [Réquiem para um alcaravão], descrito por ele como “um ritual de expiação para os *putos* do mundo”²² (AVENDAÑO apud BEVACQUA, 2014, n.p.) Foi o primeiro trabalho artístico em que Lukas utilizou as vestimentas tradicionais da mulher tehuana. Ao corporificar a imagem da mulher tehuana sendo uma pessoa dissidente de gênero e sexualidade, Lukas ampliou e tensionou o imaginário “não apenas regional, mas nacional, que idealiza a mulher zapoteca como símbolo de tradição ancestral”²³ (STAMBAUGH, 2014, p.31). Além disso, ao longo da dramaturgia, ele passa por diferentes danças e rituais da sua cultura zapoteca, problematizando os limites performativos e afetivos que são impostos aos *muxes*, como a impossibilidade do casamento.

Dada a mitificação sobre o *muxe* como um exemplo de aceitação homossexual no mundo indígena mexicano (...), Avendaño apresenta uma realidade mais complexa por meio de uma performance na qual o *muxe* se move entre a utopia da aceitação total e a dor de estar acorrentado a um papel estereotipadamente feminino sem a possibilidade de desfrutar de uma vida erótica plena²⁴ (ibid., p.31).

22 “un ritual de desagravio a los *putos* del mundo” (AVENDAÑO apud BEVACQUA, 2014, n.p.).

23 “no sólo regional sino nacional que idealiza a la mujer zapoteca como símbolo de tradición ancestral” (STAMBAUGH, 2014, p.31).

24 “Ante la mitificación de la que ha sido objeto el *muxe* como ejemplo de aceptación del homosexual en el mundo indígena mexicano (...), Avendaño presenta una realidad más compleja mediante un performance en el que el *muxe* transita entre la utopía de la aceptación total y el dolor de verse encadenado a un rol estereotipadamente femenino sin posibilidad de gozar una vida erótica plena” (STAMBAUGH, 2014, p.31).

Em determinado momento do espetáculo, também como forma de conectar sua experiência como *muxe* a outras experiências de dissidência de gênero latino-americanas, Avendaño enuncia um trecho ligeiramente modificado do texto *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* [Manifesto (falo pela minha diferença)], de Pedro Lemebel. Assim como, no solo de dança, Lukas problematiza idealizações sobre as existências *muxes* como uma utopia de gênero indígena sem fissuras, nesse texto, Lemebel desfaz idealizações sobre o campo da esquerda como espaço revolucionário de ruptura com ciclos de violência e exploração, expondo a homofobia e o machismo de seus companheiros. Eis o trecho do texto que é enunciado em *Réquiem para un alcaraván* (as intervenções de Avendaño no texto original de Lemebel seguem destacadas):

Não preciso de disfarce / Essa aqui é a minha cara / Falo
pela minha diferença / Defendo o que sou / E não sou tão
estrano / Fico puto com a injustiça / E desconfio dessa
dança democrática / Não venha me falar de proletariado
/ Porque ser pobre, **indígena, negro** e bicha é pior / Tem
que ser ácido para aguentar / É desviar dos machinhos da
esquina / É um pai que te odeia / Porque o filho quebra
a munheca / É ter uma mãe com as mãos rachadas de
cloro / Envelhecidas de limpeza / Te ninando doente /
Por maus costumes / **Por má companhia** / Por má sorte
/ **Por castigo divino que vem para acabar de te foder** /
Como a ditadura / Pior que a ditadura / Porque a ditadura
passa e vem a democracia / E logo atrás o socialismo / E
então? / O que farão com a gente, companheiro? / Vão
amarrar nossas tranças em trouxas com destino **a lugar**
nenhum?(LEMEBEL e AVENDAÑO apud BEVAC-
QUA, 2014, n.p.).²⁵

25 Para traduzir essa citação e encontrar as intervenções específicas de Avendaño no texto, utilizei a tradução de Pedro Lemebel para o português feita por Mariana Sanches para o livro “Poco Hombre: Escritos de uma bicha terceiro-mundista”. Segue o texto original em espanhol (conforme utilizado no espectáculo) “No necesito disfraz/ Aquí está mi cara/Hablo por mi diferencia/Defiendo lo que soy y crean no soy tan raro/ Me apesta la injusticia/ y sospecho de esta pinche cueca democracia/ Pero no me hablen del proletariado/ Ni de la vanguardia del proletariado/ Porque ser pobre, indio, negro y maricón es peor/ Hay que ser ácido para soportarlo/ Es darle un rodeo a los machitos de la esquina/ Es un padre que te odia/ Porque al hijo se le dobla la patita/ es sacar puerca al monte/ se le hace agua la ca-noa/ se le da vuelta el calcetín/ Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro/

depois da morte

Voltemos ao dia 21 de junho de 2018, quando Lukas Avendaño estava vestido com uma roupa preta de luto tehuana. Com uma mão sustentava a foto de seu irmão Bruno Avendaño, desaparecido, e com a outra segurava a mão de uma pessoa desconhecida, vestida com uma roupa colorida de festa tehuana, em frente ao consulado do México em Barcelona. Agora sabemos que esse aperto de mãos não apenas espelhava o quadro As Duas Fridas de Frida Kahlo (que por sua vez espelhava a cultura zapoteca dos irmãos Avendaño) mas, também, a foto As Duas Fridas das *Yeguas del Apocalipsis*. Por isso que, diferente de Frida Kahlo e da forma tradicional de vestimenta dos *muxes*, Lukas não veste nenhuma camisa, mantendo, acima da saia, o seu peito nu exposto: está em diálogo com as figuras femininas-e-masculinas, loucas e soropositivas de Casas e Lemebel.

O que eu faço tampouco é inocente, quando decido levar as duas cadeiras para esse ato de denúncia. É porque estou ciente de que a obra de Frida Kahlo existe e porque estou ciente de que *Las Yeguas del Apocalipsis* existem. Então, o que eu quero é devolver essa imagem das Duas Fridas para o lugar merecido, que é Tehuantepec. (...) E muitas pessoas nunca ouviram falar de Tehuantepec, nunca ouviram falar das Tehuanas, mas conhecem o trabalho das Duas Fridas. E certamente Casas e Pedro Lemebel não tinham conhecimento do contexto das Tehuanas. Portanto, é também um ato de justiça para com a memória das Tehuanas, para com as próprias Tehuanas. É por isso que falo da tradição da memória de minha genealogia feminina, da arqueologia da memória, para que o signo, esse símbolo, retorne ao seu lugar²⁶ (AVENDAÑO apud AVENDAÑO

Envejecidas de limpieza/ Acunándote de enfermo/ Por malas costumbres/ Por mala compañía/ Por castigo divino para acabarla de chingar/ Por mala suerte/ Como la dictadura/ Peor que la dictadura/ Porque la dictadura pasa y viene la democracia/ y de transito el socialismo/ ¿y entonces?/ ¿qué harán con nosotros compañero?/ ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a ninguna parte?" (LEMEBEL e AVENDAÑO apud BEVACQUA, 2014, n.p.).

26 "Lo que yo hago tampoco es inocente cuando decido llevar a este acto de denuncia las dos sillas. Es porque soy consciente que existe la obra de Frida Kahlo, porque soy consciente que existen Las Yeguas del Apocalipsis. Entonces lo que quiero es regresar al lugar que merecen tener esta imagen de las Dos Fridas que es Tehuantepec. (...) Y mucha gente nunca ha escuchado hablar de Tehuan-

e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p.).

Permanecendo sentado e aberto ao toque solidário de um estranho, Lukas Avendaño movimenta, confronta e estremece essas e tantas outras imagens, escapando de uma noção de justiça baseada no binarismo do bem e do mal, na medida em que expõe como, não há espaço para inocentes: somos todos herdeiros dessa trama cultural, social e política caótica, tão afetiva quanto violenta. “Considero que, para além dos direitos humanos, há uma construção cultural em relação à justiça”²⁷ (ibid.). “Para além de buscar ou não buscar, para além de visibilizar, com meu exercício performático, a exigência pela aparição de Bruno, há uma deliberada confrontação com a figura de autoridade”²⁸ (ibid.). “O objetivo final é a elucidação do desaparecimento de meu irmão Bruno, permitindo-nos vivenciar um exercício de justiça a partir do lugar dos vulnerabilizados. O objetivo final que buscamos é a justiça”²⁹ (ibid.).

Em 2022, 4 anos depois de seu desaparecimento, os restos mortais de Bruno Avendaño foram encontrados em uma fossa clandestina entre os municípios de Salina Cruz e Tehuantepec em Oaxaca (LOZANO e MARTINEZ, 2022). Bruno “voltou para casa” mas, com ele, não chegou a justiça exigida por seu irmão e seus familiares. Não há nenhuma narrativa oficial sobre como, por quem e porque Bruno teria sido assassinado. Não há nenhuma busca por suspeitos. Não há nenhuma garantia de segurança para a família Avendaño, que desde o início das denúncias,

tepec, nunca ha escuchado hablar de las Tehuanas, pero sí conoce la obra de las Dos Fridas. Y seguramente Casas y Pedro Lemebel desconocían el contexto de las Tehuanas. Entonces es como un acto de justicia también para la memoria de las Tehuanas, para las propias Tehuanas. Por eso hablo de la tradición de la memoria de mi genealogía femenina, de la arqueología de la memoria, para que regrese el signo, este símbolo, a su lugar” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p).

27 “Considero que, más allá de los derechos humanos, hay una construcción cultural con relación a la justicia” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p).

28 “Más allá de buscar o no buscar, más allá de visibilizar con mi ejercicio performático la exigencia por la aparición de Bruno, hay una deliberada confrontación con la figura de la autoridad” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p).

29 “El fin último es el esclarecimiento de la desaparición de mi hermano Bruno, permitiendo que se experimente un ejercicio de justicia desde el lugar de los vulnerados. El fin último que buscamos es que haya justicia” (AVENDAÑO apud AVENDAÑO e CHATZIPROKOPIOU, 2020, n.p).

até os dias de hoje, vem sendo sistematicamente ameaçada e tem seus pedidos de proteção estatal negados (LOZANO e MARTINEZ, 2022 e MANZO, 2024).

Toda a imagem que busca por justiça gostaria de desaparecer ou se transformar em outra coisa, porque teria sido capaz de efetivamente mudar o mundo ao seu redor que a torna necessária. Se nossos corpos precisam seguir acordando certas memórias, encaminhando certas imagens de volta à visão, é porque, sem elas, resta a vulnerabilidade. As conexões suspeitadas e insuspeitadas que aconteceram entre esses diferentes artistas e ativistas latino-americanos de diferentes épocas, revelam tanto que eles foram e estão sujeitados ao mesmo tipo de Estado Terrorista (que ainda precisa ser desmontado) quanto que existem alianças não-intencionais importantes de serem continuamente ativadas. Precisamos escutar os ecos fantasmagóricos das imagens de luta de nossas irmãs e irmãos latinoamericanos e colocá-las para caminhar junto de nossos corpos.

Nossos corpos não são suficientemente nossos, eles estão sempre expostos ao contato, às incidências do outro e, em particular, às atribuições dos poderes que pretendem decidir como devemos viver e, é evidente, quem deve morrer e como deve morrer. O reconhecimento dessa vulnerabilidade implícita é essencial para entender que não é possível nos desvincularmos do medo e da dor que às vezes acreditamos ser alheios, e que os atos de luto nos envolvem além do que pensamos; eles não são simplesmente dos outros, mas nós também fazemos parte deles³⁰ (DIEGUEZ, 2013, n.p.).

30 “Nuestros cuerpos no son suficientemente nuestros, están siempre expuestos al contacto, a las incidencias del otro y en particular a las atribuciones de los poderes que buscan decidir cómo debemos vivir y por supuesto quiénes y cómo deben morir. El reconocimiento de esa vulnerabilidad implicativa es esencial para entender que no es posible desligarse del miedo y el dolor que a veces creemos ajenos, y que los actos de duelo nos implican más allá de lo que pensamos, no son simplemente de los otros, sino también hacemos parte de ellos” (DIEGUEZ, 2013, n.p.).

referências

- AVENDAÑO, Lukas e CHATZIPROKOPIOU, Marios. **Los menos que menos que nadie:** Entrevista con Lukas Avendaño. In: Antigones: Bodies of Resistance in the Contemporary World [ANTISOMATA]. 15 de maio de 2020 (não paginado).
- BENITES, Sandra e DINIZ, Clarissa. **A Memória Precisa Caminhar.** In: Revista Zum, 24^a edição. São Paulo, 29 de junho de 2023 (não paginado).
- BEVACQUA, Guillermina. **México-Argentina:** la identidad muxe en Réquiem para un Alcaraván de Lukas Avendaño. In: Journal of Theatricalities and Visual Culture. California, 2014 (não paginado).
- CANCLINI, Néstor García. **Frida e a industrialização da cultura.** In: Comunicação & Cultura, n.º 12, São Paulo, 2011, pp. 23-28.
- CAMPT, Tina M. **3. Haptic Temporalities:** The Quiet Frequency of Touch. In: **Listening to Images.** Duke University Press. 2017, p.69-100.
- CARVAJAL, Fernanda. **Las Dos Fridas Malba.** In: Fundación Malba, Colección Online. 2014 (não paginado).
- CELLINO, Regina Vanesa. **Performance:** travestismos y política en las crónicas de Pedro Lemebel. In: Catedral Tomada - Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol. 3, Nº4. Pittsburgh, 2015, p.21-49.
- DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin Duelo:** Iconografías y Teatralidades del Dolor. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escèncenicas, 2013 (não paginado).
- DIKÖTTER, Frank. **Race Culture:** Recent Perspectives on the History of Eugenics. In: The American Historical Review, Vol. 103, no 2. Oxford: Oxford University Press, abril de 1998, p. 467-478.
- GROSFOGUEL, Ramón. **Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’:** una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. In: Revista Tabula Rasa. Bogotá, n.24, janeiro-junho 2016.

KLEIN, Naomi. **A Doutrina do Choque**: a ascensão do capitalismo do desastre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEMEBEL, Pedro. **Poco Hombre**: Escritos de uma bicha terceiro-mundista. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

LOZANO, Rafael E. e MARTINEZ, Paris. **Bruno fue encontrado em Oaxaca, pero la justicia sigue ausente**. Corriente Alterna. 15 de mayo, 2022 (não paginado).

MANZO, Diana. “**Derecho a la protección**”, única petición del artista zapoteca Lukas Avendaño para seguir resistiendo. In: desinformémonos: periodismo de abajo. 19 de março de 2024 (não paginado).

POLA, Riansares Lozano de la. **¿Dónde está Bruno Avendaño?** La práctica artística como “espacio de aparición”. In: El Ornitorrinco Tachado. Cidade do México: Revista de Artes Visuales, núm. 8, 2018, p. 29-39.

SÁ, Lucia; CRUZ, Felipe; KRENAK, Aliton; RAMOS, Elisa; DE JESUS, Genilson. **Existência e diferença**: racismo contra os povos indígenas. Revista Direito e Práxis, v. 10, n. 3, p. 2161-2181, set. 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **a terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU Editora e PISEAGRAMA, 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. E-book (não paginado).

STAMBAUGH, Antonio Prieto. “**Representación** de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. In: **Latin American Theatre Review**. Kansas, outono de 2014, p.31-53).

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VALENCIA, Sayak. **Volveremos a la Edad Media, cuando los ricos vivían dentro de las murallas y los pobres solo entraban para trabajar**. Entrevista concedida a Lola Fernández. Genericidios, 24 de fevereiro de 2019 (não paginado).

oficinas abertas

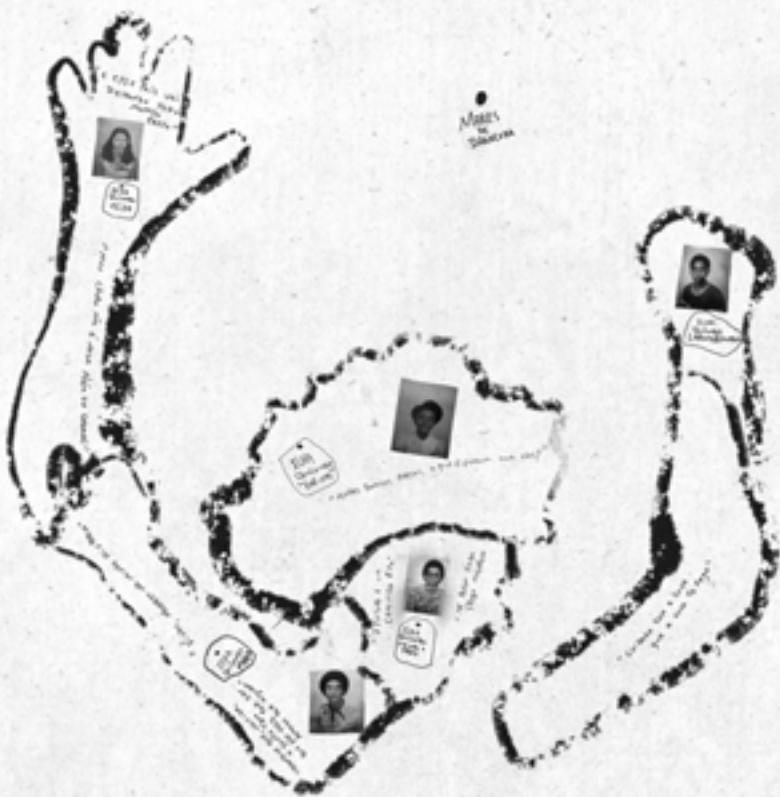
foto: Everson Verdião

curso livre do folias: o chão é necessário para o vôo

marcella vicentini

O curso livre de teatro do Folias é uma maneira de habitar o Galpão com atividades formativas que fomentam a pesquisa e as formas de produção próprias ao teatro de grupo. Em 2019, eu e Marcellus pensamos em fazer o Curso Livre de Teatro do Folias e criar um espaço-tempo de troca e estudo. A primeira turma teve mais de 30 inscrições. Uma combinação de pessoas que nunca tinham feito teatro e outras que já têm suas carreiras artísticas, mas desejam um espaço de treinamento. Acredito que essa combinação é uma das melhores coisas que o curso livre nos proporcionou e que se repetiu em todas as edições seguintes. Foi uma alegria imensa ver o Galpão cheio de gente. O curso tem duração de três meses, uma média de 12 encontros e as aulas se baseiam em treinamento de improviso, jogos de palhaçaria, música e Viewpoints. No último dia de aula os alunos convidam familiares e amigos e diante da plateia, eu e Marcellus, guiamos um roteiro, previamente combinado, de exercícios. Dessa forma, pensamos em não realizar um espetáculo ao final das aulas e sim uma travessia coletiva, priorizando o processo e não algum tipo de “resultado” que visa produzir algo. Já estamos na sétima edição e ainda me emociono com os encontros que o curso proporciona. As turmas sempre acabam criando uma profunda conexão que se estende muito além das aulas. Muitos tornaram-se parceiros e acompanham as peças que montamos desde então. Nesse mundo de ligações rápidas e superficiais, de trocas mercadológicas e “sempre produtivas”, o que o curso livre faz é criar as condições necessárias para o encontro entre. Pois, nada mais necessário para o teatro do que a conexão humana. Nesse último projeto

“Pedagogia das encruzilhas: Viver é um negócio muito perigoso” o curso livre pode ser gratuito para os participantes além disso, conseguimos proporcionar 2 bolsas afirmativas com auxílios financeiros. O número de inscrições ultrapassou em muito o limite de vagas, o que nos faz ter certeza da necessidade de atividades gratuitas como essa. A turma foi formada por mais de 25 pessoas e durante a última aula aberta ao público, em um dos exercícios cênicos, observei um grupo de pessoas em um lindo salto em um desses sincronismo gerado pelo acaso. Nesse momento me detive no vazio existente entre os pés e o chão de madeira do Galpão. Durante esse micro segundo pensei na história desse espaço, imaginei as milhares de memórias guardadas em cada canto daquele teatro, fantasmagoriano para sempre. Pensei que para aquele salto acontecer era preciso um chão. Por isso, é fundamental manter espaços como o Galpão do Folias e tantos outros, com as portas abertas. A lei municipal de Fomento ao teatro da cidade de São Paulo, nos ajuda a manter o Galpão do Folias, esse chão tão necessário para o vôo. Não só os nossos, mas os de tantos e tantas que por ali passaram e ainda passam: aos vivos e aos encantados.



o mapa do meu corpo

venâncio cruz

Começamos desenhando o mapa de nossos corpos, ao som de Elza Soares. 25 de julho, dia da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha

Muito do meu corpo foi colocado num desenho, minhas mãos são pedras afiadas e preciosas. O entendimento de que um corpo negro como o meu se faz vários num mapa é sagrado. Coloquei meu mapa para Zumbi, Dandara, Elza, Lacraia, Lafond e Marielle habitarem. Meu corpo foi desenhado num papel branco, um mapa de ilhas-quilombos foi criado. Recortes de uma revista, imagens de diversas pessoas negras. Figuras. Coladas no desenho de meus cabelos, coladas no rabiscos de meus pés. Uma grande dificuldade em nomear os quilombos que sou. Me vejo em minoria no espaço, a maioria dos mapas desenhados eram de corpos brancas ou não negras. Tanto da cidade, da natureza e das complexidades humanas foi dito por esses mapas. Então descubro que ainda não consegui pensar em nada mais do que meu corpo escuro, minha raça, ali desenhada. Sei que sou além, um aguaceiro de coisas, mas num mapa desenhado do meu corpo me vi só negro, só. Senti bastante falta de Tayó. Queria saber se ela também falaria do corpo ou se já conseguiu pular isso, tomara que ela ja consiga falar de cidade, da falta de verde ou ciclovias. Vivências diferentes, ocupações diferentes, nossos corpos são desenhados de formas múltiplas no centro de São Paulo. Pessoas brancas pensam em natureza quando se veem desenhadas e eu ainda to tentando apagar as violências que não são verdes, que sempre aparecem no desenho do meu corpo, eu passo borracha toda vez. Meu corpo-mapa está aterrado, ilhado

no meio do oceano da brancura brasileira. Eu quase chorei diversas vezes, uma imagem de alguém que colei no desenho do meu rosto parecia tanto comigo. Eu quase chorei de novo, quando lembrei que em poucos dias eu estaria nesse mesmo espaço fazendo uma macumba chamada de teatro-performance. Quase chorei quando lembrei que essa macumba falaria do meu corpo que foi objetificado e que agora eu estava ali desenhado como mapa. Eu lembro que na infância eu desenhava a forma da minha mão no papel e isso não dóia.

Hoje me racializei e me desenhar no Brasil, dói. Porém jamais me limito a dor, foi grandioso me ver desenhado. Eu não sou uma Ilha, sou varias. Coletivo é coisa de gente negra. Sou quilombo. Tenho a intelectualidade e a sensibilidade de saber que o desenho do meu corpo é prova e documento de que eu e os meus continuamos vivos e gigantes. Quase chorei ao explicar meu mapa, choro de felicidade, eu completei trinta anos há quatros dias. Eu consigo me desenhar, me mapear, decifrar e dialogar. Eu consigo presentear os meus que foram em navios. Eu consigo transformar um desenho simples em um mapa da historia de afetos dos meus que se foram, que irão e que ficam. Meu corpo é um mapa antigo, ancestral. Mapa de um tesouro que foi roubado. Que vamos encontrar e trazer de volta.



Produção e Contexto Cultural
Colagens Gab Ramos



(acima e ao lado) Técnicas de cena: iluminação
Colagem Esthefani Zerlo



Arte Urbana
Foto: Diego Henrique





SE ESSA
RUA FOSSE
MINHA

AL!
QUI
MPA

PENSAR
AGIR
MUDAR

AL!
QUI
MPA

PENSAR
AGIR
MUDAR

PENSAR
AGIR
MUDAR



coisas estranhas que o mar traz

foto: Mariana Chama



apontamentos sobre um teatro de figuras

cleber laguna

uma anatomia imaginária

Que estranha presença é essa que se forma da junção entre o corpo do ator e a figura animada? De que matéria é feita? Para além do tecido, do papel ou da madeira, bem além do corpo do ‘manipulador’, existe um terceiro elemento, uma terceira coisa que respira, se move, se expande e contrai. Feita de material invisível e, ao mesmo tempo, de uma densidade quase palpável, ela vive da generosidade e da disponibilidade do animador. Não importa se o elemento animado é uma detalhada escultura de madeira ou um simples saco plástico, a energia gerada entre o atrito do humano (animador) e o inanimado (figura) será sempre a parte mais expressiva e relevante da cena. Da fusão entre o corpo do ator e a materialidade da forma, surge um terceiro corpo. Esse corpo absorve ambos, transforma ambos. A ânima (alma) de um boneco não está numa animação preciosista com ilusões de movimentos realistas ou numa estética bem-acabada e ‘perfeita’. Sua alma se faz de algo invisível, impalpável, mutável e impossível de ser copiado ou ensinado. Esse elemento é sutil e não tem nome.

ator das formas animadas (um xamã da poesia)

O boneco (máscara, objeto, sombras e outras formas animadas) exercem em crianças e adultos uma contraditória sensação de fascínio e medo – desejo e repulsa. Figuram, desde sempre, como elementos mágicos, obje-

tos sagrados e atribuído de poderes em rituais e festejos nas mais diferentes culturas. Criar a ilusão de vida com matéria inanimada é manifestar o extraordinário no ordinário, é subverter a lógica da banalidade real. No teatro de animação as metáforas não são lineares nem previsíveis, e está no ator-animator o poder alquimista de transformar matéria cotidiana em emoção estética, poesia e espanto.

ânima-ator

A palavra ânima pode ser definida como alma, mente, vento, respiração ou sopro. Por isso, soa estranho o termo ‘manipulador’ usado para quem anima um boneco, uma forma ou veste uma máscara. Manipulador passa a falsa ideia de que o ator anima o boneco (ou outras formas) apenas com as mãos. Um boneco é animado com o corpo todo: mãos, pernas, braços, coluna, cabeça, respiração, energia e olhos. O corpo inteiro se funde com a figura, cada célula precisa estar comprometida e disponível, cada poro é um canal de ligação direta com a figura.

dramaturgia do inanimado

A construção de uma dramaturgia para personagens de papel, pano e madeira foge dos padrões e convenções tão comuns no teatro feito por personagens de carne e osso. A dramaturgia para o Teatro de Animação Contemporâneo nasce junto com os gestos, movimentos, improvisações, ideias, olhares e respiração dos envolvidos no processo. É uma construção de texturas, de sons, de sensações, de metáforas visuais e de ação no espaço. Impossível escrever um ‘texto’ longe da sala de ensaio e entregar para ser ‘montado’, sem sentir como os corpos dos participantes se movimentam, como interagem, como olham, como escutam, como respiram. Um simples experimento com sombras e luzes se transforma em uma cena, um exercício de deslocamento no espaço pode ser o mote para todo um desenho de trajetos de personagens no palco. Não é uma dramaturgia que explica, ela pergunta. Não é para ser entendida, mas sentida. Ela mais sugere que afirma, ela oferece e não impõe. Mais importante que contar uma história é criar um universo. Mergulhados em paisagens visuais e sonoras, todos juntos, artistas e público, montam o espetáculo. Caminhando à beira de um abismo onde tudo é estranho e familiar, bonito e feio, sonho e realidade – o drama vive no inanimado. A dramaturgia para Teatro de Animação é a junção de ideias criativas sobre um determinado tema, peças de um quebra-cabeças cuidadosamente colocadas sobre uma mesa que balança.

bonecos e máscaras não são eletrodomésticos

O performer no Teatro de Animação não usa bonecos e máscaras. Bonecos e máscaras não são utilitários, eletrodomésticos ou bandeiras numa passeata. Eles são animados, nunca usados. Têm importância dramatúrgica e nascem duma imperiosa necessidade estética e ética em relação a um determinado tema ou assunto. Bonecos e máscaras não possuem botão liga/desliga, somente a pesquisa, a experimentação e o treino acionam sua ânima.

bonecos e máscaras no teatro contemporâneo

Existe uma outra presença das formas animadas num palco contemporâneo. Questões como pode ou não pode, verossímil ou improvável se esfarelam em instantes. Assim como a literatura, a dança, o cinema, a música, as artes visuais têm o direito ao experimentalismo, as Formas Animadas também. Não podemos querer de bonecos e máscaras contemporâneas comportamentos tradicionais de seus parentes do século passado. A ruptura de códigos estabelecidos é característica dessa arte. A Animação é subversiva, malcriada e rebelde – ela não admite modos de usar ou manuais de utilização. Se formos seguir por caminhos já caminhados, usaremos luvas para tocar num boneco ou touca preta para colocar uma máscara por muitos e muitos anos.

aquele desejo de entender

A vida é incompreensível. As pessoas são incompreensíveis. Nós somos incompreensíveis..., mas, mesmo assim, ainda se tem essa ideia de que Arte deve ser compreensível. O Teatro de Animação é uma ponte para o mistério. Mistura de vida e morte, sonho e realidade, feiura e beleza, fascínio e medo. Mais para ser sentido, vivenciado, absorvido, devorado... que para ser entendido.

ao boneco

Ao Boneco não se impõe nada. Ele não tem que fazer coisas que impomos. A relação é de escuta e troca. Precisamos desvendar sua natureza e não impor nada. Ele é cheio de possibilidades e limites, cabe ao animador mostrar tudo isso – e tudo é expressivo e importante. Para construir uma figura expressiva precisamos compreender primeiro a materialidade dela: seu ritmo, sua textura, seu subtexto e sua essência – a dinâmica material,

imagética e invisível dela. Sua música e seu silêncio, seu movimento e seu repouso, fazê-la respirar e vibrar. Dar espaço a seu corpo impalpável. Revelar a presença do mistério – não O mistério, mas a existência dele.

uma tarefa difícil

A tarefa do artista da forma é tornar perceptível o invisível. É manipular de tal maneira o imperfeito, o incompleto e o desimportante, que ele se transforme em significante. É revelar no corriqueiro, no trivial e no medíocre, toda sua riqueza expressiva capaz de nos tocar a existência. A tarefa do artista da forma também é desmontar as percepções acomodadas, ir contra as regras artísticas vigentes, as tendências aceitáveis dos modos de fazer. Entregar ao público aquilo que ele conhece, está acostumado ou julga apropriado é tratá-lo com desrespeito e indiferença.

boneco imperfeito

Não interessa apagar de bonecos e máscaras suas marcas, seus defeitos, seus ruídos. Interessam as etapas pelas quais ele passou, sua história, assim como nós, ‘nossas marcas são nossas’. A figura é a materialização das coisas abstratas e aí encontramos quem ela é, através de um diálogo lento e paciente entre as formas e o ator. Com bonecos e máscaras não podemos disfarçar quem a matéria é, muito menos quem somos.

escutar com o corpo todo

Precisamos escutar o material. Escutar o sussurro desse elemento, o que ele nos diz. Escutar ao pé do ouvido. Saber de todos seus gostos e desgostos, trocar com ele nossos mais profundos segredos. Sem regras, sem disfarces, sem medos, sem pré-conceitos... Dessa troca nascerá nosso ofício.

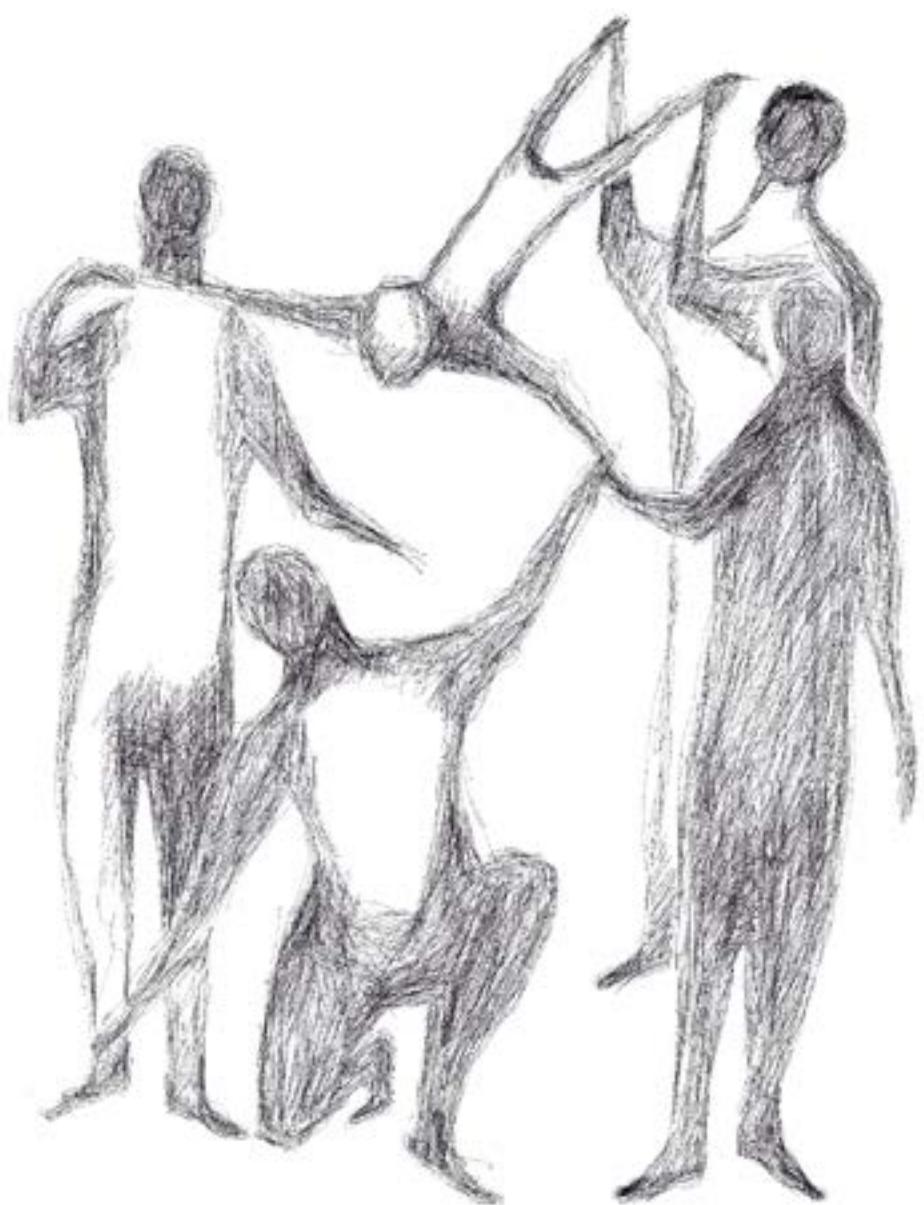
não-coisa

O Teatro de Animação precisa surpreender o artista e o público. Ele é invenção, artefato e imaginário mesmo quando fala de coisas reais. Nele, mais forte é a poesia, não a cópia fiel de sentimentos e fatos. Bonecos borram as margens entre realidade e fantasia, intrigam, confundem, desfazem regras estabelecidas. O Teatro de Bonecos e Máscaras é um encontro misterioso e transformador entre artistas, figuras e público. Vивemos num mundo material e concreto, e o boneco possui uma natureza não-coisa: não tem vida, mas não está morto; não é simplesmente um objeto, mas também não é gente. É ARTE.





(acima e ao lado) registros de ensaio
por Juliana Notari



embrechar a matéria antes de virar cabeça

juliana notari

Começar com a caixa. *Capsa* no latin.

Recipiente protetor originalmente cilíndrico. Antes o circular protegia o comum a se transportar e era de natureza curvilínea. Mais sinuoso era aquilo que viajava, ou o que se protegia e guardava. Como as nossas cabeças, redondas, espirais, sem quinas e ângulos. Hoje a caixa tem formato quadrado ou retangular, empilhável na função própria da coisa, por isso nela contém algo de resistência, o que suporta o tranco da produção em série, do consumo tenaz.

Eu proponho que ao invés de encaixar, vamos embrerchar. Na brecha sobre brecha modelamos um túnel que ao contrário pode ser abismo, ou o cair pra dentro. Brecha sobre brecha cria a passagem de escuta para o outro, outra, outrora. Brecha sobre brecha compõe o vazio, o oco, o eco e a fonte.

Abrimos as laterais de caixas de papelão encontradas no por aí e ali, serventes do transporte, das vendas. Amassamos as pontas retas, quebramos o curso das fibras geométricas, rompemos com fluído aquoso dos poros, e com a dúvida dos pequenos nadas que foram gerados na relação forçada com o descarte humano. E envoltas, as pessoas dedicadas, contraíram e expandiram para chegar na malemolência da *capsa*, que no seu diminutivo é cápsula.

Uma cabeça é cápsula, é pequeno recipiente cilíndrico que protege órgão,

sentires e ânima. A palavra cabeça aparece o tempo todo, é o que buscamos, a criação de cabeças, circulares, incompletas, pulsantes, cheias de espaço pro encontro, pro drama, que é a mesma coisa que ação.

A caixa foi surrada, pisada, banhada. Descobrimos camadas, texturas viscosas e o desmantelamento do rígido. Tão subversivo esse trânsito de estados. Fomos e voltamos. A caixa dura, mole, aguada, modelável. O tempo fixa o gesto, o fluxo do experimento. A matéria trabalhou enquanto o corpo descansava.

Continuar com a cabeça. Na outra jornada, a cabeça, matéria supostamente rígida, foi o foco. Entender o volume desde a relação dentro-fora-dentro. Podemos modelar a cabeça, e o que existe no entre? Corpos disponíveis para criar, rudimentares, pulsantes. Fazer e desfazer as cabeças exageradas em volume e textura, é, ao mesmo tempo, contrair e expandir a matéria.

Circular o olhar parece redundância, mas não em épocas planas. Desplanamos o olhar, que é estendido sempre, não está localizado na cabeça, somente. Implodimos a tela plana, com a modelagem das cabeças.

Embrechamos a matéria.

tecido de algodão, agulha, linha de pipa e coisas que o mar trouxe

No meu caderninho de ensaios, eu anotei: Crisóstomo, um homem de quarenta anos que se sente metade, talvez por não ter filhos, herdeiros, tomado da sensação de falta de continuidade.

Ele resolve gestar um boneco.

A partir daqui, com meus quarenta e quatro anos, na condição inteira (e não metade) de “não-mãe”, visto a cabeça imaginária de Crisóstomo de Valter Hugo Mãe, e no fazimento lento, de como uma vida é gerada, começo a esculpir esse filho-boneco.

A escolha das matérias para a composição da pele e órgãos dessa mario-nete-boneco-filho, partiram do que Crisóstomo encontraria ali no seu povoado marujo, e do que seria do cotidiano reconhecido por qualquer humano, sem muita explicação. Vinte e cinco metros de tecido de algodão cru, dois carreais gigantes de linha de pipa, conchas, corais, sementes

encontradas por Lui e Marcella numa vila de pescadores e galhos secos de plantas medicinais da minha horta.

O boneco-filho, foi esculpido na agulha, sem nenhum pingo de cola, primeiramente no meu atelier e depois durante os ensaios e treinos no Galpão do Folias. Uma brincadeira com a ideia de fio condutor emaranhado de ideias e desejos que colocamos nesse espaço de liberdade que é uma sala de ensaio. A cada ponto e nó de linha, o boneco-filho ganhava volume e forma. A cada ponto e nó, eu escutava os corpos que se deslocavam, as falas, as respirações, as dúvidas. A escuta também foi matéria de criação desta marionete.

A matéria tecido, tem em si o gesto do conforto, do abrigo. Conhecemos esta matéria desde que nascemos, o nosso corpo conhece e reconhece todo tempo. Eu gosto desse jogo intangível, da percepção no campo sensível do que propomos em cena. Não pensamos no nosso cotidiano que algumas matérias são entes queridos, que nos relacionamos intimamente. O tecido tem essa entrada livre nas nossas vidas e mais além, no contato direto com a nossa pele.

Eu defendo e me dedico a ideia de criação de peles para as marionetes, como a nossa, com camadas, com terminações nervosas. É como se eu desse o direito às marionetes sentirem, o direito às emoções. E na pele, os poros são importantes. Palavra de origem grega, que tem na sua etimologia o sentido de passagem. Pelos poros fluímos. Na marionete-boneco-filho, com a pele de tecido de algodão, os poros são as tramas.

Mão e agulhas que perfuram a matéria, que é teia, que é rede. Na trama, a ponta da agulha perpassa e orienta a fazedura do novo ser.

A marionete sente, e isso é interdependência. Ela não sente sozinha, isolada e recortada do todo. Ela interdepende de uma cadeia de ideias, fazeres, afetos, esforços, estudos e presenças. Começa na ideia, passa pelo atelier, palco e esse fio nunca termina, se olharmos com atenção.

Como Crisóstomo, cheio de espaços vazios e brechas, o boneco-filho tem o peito aberto, tem uma brecha profunda, a espera de um coração, que também é feito por esse pai, que quiçá desejou ter útero, no meio de toda essa angústia paterna.

coluna, eixo e transplante de energias

Uma vez o boneco-filho estruturado, com uma estatura de uma criança de mais ou menos 5 a 6 anos, começamos a outra parte, a construção da vida, daquilo que pulsa para existir, para ter coluna e eixo. Sim, ao contrário do que se imagina, não basta colocar a marionete de pé e mecanicamente fazê-la atuar. Antes, bem antes, ela deve pulsar.

Sendo bem sincera, ela já contraiu e expandiu infinitas vezes em toda essa criação, metamorfose, do plano ao volume, da matéria ao ser. Concomitantemente, eu brinco com as marionetes o tempo inteiro, até o último detalhe no atelier.

Mas ali, já como matéria ativada, a marionete-boneco-filho deveria passar um outro portal, o do encontro com as atrizes e atores, os primeiros toques, a falta de jeito. A marionete no seu estado mais profundo e complexo de desconhecida. Esse encontro não difere de qualquer outro encontro entre pessoas ou coisas desconhecidas. Há um tempo de relação antes da intimidade.

Ela estava aberta a eles, literalmente de peito aberto, e a princípio, o medo. Não somos educadas e educados para enfrentar o abismo, o desconhecido, o que não temos controle. Somos domesticadas e domesticados à base de doses cavalares de normalidade. Dentro disso habitam algumas questões como o produtivismo e o imediatismo. A marionete demanda tempo, e o rompimento de estruturas hierárquicas que o teatro e seu sistema antigo e retrógrado carregam.

Foi entendido na prática, com muitos momentos de frustrações, que a marionete necessitava respirar antes de qualquer outro movimento que a cena pedia. A respiração deve ser um ato comunitário e espacial. Cada pessoa ali presente pulsa com o chão, teto, paredes, tecido, linha de pipa, corpos e querências.

Os comandos em relação a esse transplante de energia não funcionam se não houver um entendimento orgânico e corpóreo. Muito além do estudo e prática, é a lucidez de que atrizes e atores devem abrir espaço corporal e espacial para que a marionete seja, aconteça. Os olhos de carne são fortes e puxam o foco de maneira natural. É a força do brilho do olhar. A marionete tem um olhar construído, de diversas matérias, e não tem como competir com o olhar humano em cena. Por isso, a abertura e doação de espaços, por meio da generosidade.

trecho de uma carta que nunca deixou de ser árvore

São Paulo, 25 de março de 2024.

(...)

Cheguei já amassando papelão, falando de drama da matéria, de contração e expansão, de volume, de peso e contrapeso, da marginalidade dessa arte tão maltratada, colocando papelão na cara de vocês, no corpo, trazendo a alma do que é descarte humano. Era importante, já que nós íamos criar essas cabeças, que um pouco da pele de vocês estivessem ali, impregnadas. Pele e suor. Parece que deixamos a pele por onde passamos. Adoro essa condição que esse órgão do corpo humano tem, de se espalhar pelos caminhos, abraços, encontros. Todo aquele trabalho que fizemos com o papelão na nossa chegada, foi construído e proposto. A matéria que uma marionete é construída é o que dispara a construção dramatúrgica, as ações, a gestualidade e as emoções.

Tem uma frase do geógrafo Milton Santos que me deixa alucinada: Comunicação é troca de emoção.

Voltando ao fio emaranhado. Nos exercícios que fizemos, em todo trabalho físico e de manuseio da matéria papelão, o intuito era ter vocês ali, levar vocês pro atelier, como numa confluência de rios, no caso de fluidos e restos de pele, que se fundiram ao papelão, que é matéria orgânica, que nunca deixou de ser árvore. Tenho que trazer aqui uma referência muito importante e acalentadora na minha arte que é Gaston Bachelard. Em diversos ensaios, Bachelard traz a imagem da árvore. Eu levo essa capacidade de devaneio tão nossa, tão humana ao atelier e à construção de uma obra.

A árvore possibilita ao menos três planos de devaneios; o aéreo, que é sua copa, como as nossas cabeças que apontam para o céu, o que nos une com o intangível, com o invisível; a superfície, que talvez seja mais palpável, o tronco, a madeira, o que gera faísca, o princípio do fogo; e o subterrâneo, as raízes, o mundo fosorescente dos fungos, as mais antigas redes de comunicação, as infinitas e enormes comunidades de micro-organismos.

Dessa vida vertical, as mais diversas imaginações, sejam elas ígneas, aquáticas, terrestres ou aéreas, poderão reviver seus temas favoritos. Uns sonham,

como Schopenhauer, com a vida subterrânea do pinheiro. Outros, com o murmúrio enfurecido das agulhas e do vento.

Outros, ainda, sentem fortemente a vitória aquática da vida vegetal: “ouvem” a seiva subir [...] Outros, enfim, sabem, como que por instinto, que a árvore é o pai do fogo; sonham incessantemente com essas árvores quentes em que se prepara a felicidade de queimar: os loureiros e os buxos que crepitam, o sarmento que se retorce nas chamas, as resinas, matéria de fogo e de luz cujo aroma já queima num verão ardente. Assim, um mesmo objeto do mundo pode dar “o espectro completo” das imaginações materiais. Os sonhos mais diversos vêm reunir-se sobre uma mesma imagem material [...]

(*L'air et les songes*. p. 233-234)

Ele debulhou a imaginação, como quando debulhamos o milho para fazer pamonha. Grão a grão, da espiga ao espalhamento de grãos. De cada grão de milho, sai uma espiga. Tudo é devaneio, inclusive este texto.

Mas o que tem a ver isso tudo com as marionetes, com o teatro de animação ou como quisermos chamar?

Esse povoado, essa gente solitária e profunda, foi feita de papelão, de árvore. Matéria composta de fluídos de ensaios, de vocês mesmos, e os nossos, construtores e também de toda essa capacidade que a árvore em si carrega.

A árvore atormentada, a árvore agitada, a árvore apaixonada, pode proporcionar imagens a todas as paixões humanas. Quantas lendas nos mostraram a árvore que sangra, a árvore que chora.

Às vezes, parece até que o gemido das árvores está mais próximo de nossa alma que o uivo distante de um animal. Ela se queixa mais surdamente, sua dor nos parece mais profunda. O filósofo Jouffroy expressou isso com grande simplicidade: “À vista de uma árvore na montanha batida pelos ventos, não podemos ficar insensíveis: esse espetáculo nos

lembra o homem, as dores de sua condição, uma multidão de idéias tristes". É precisamente por causa da simplicidade do espetáculo que a imaginação se comove. A impressão é profunda, e no entanto o valor expressivo da árvore vergada sob a tempestade é insignificante! Nossa ser freme por uma simpatia primitiva. Graças a esse espetáculo, compreendemos que a dor está no cosmos, que a luta está nos elementos, que as vontades dos seres são contrárias, que o repousa não passa de um bem efêmero. A árvore que sofre é o apogeu da dor universal."

(L'air et les songes. p. 247)

Cada um de nós, podemos portar, vestir e incorporar essas cabeças de árvore das mais diversas formas e emoções. É aqui que quero chegar. Seguimos no gesto de troca de fluídos quando mudamos de cabeças na cena das fotos, ou quando as cabeças são passadas, de um a um , ou uma a uma, e ganham outra forma e fluxo. É tão linda essa confluência. Que afortunado é o Crisóstomo ser incorporado ou encabeçado por quase todos vocês. Do Marcellus, ao Lui, ao Alex e à Marcellla. Isso é confluência. Não tem como essa cabeça estar vazia. É impossível. Isso, ao meu ver, percorre toda a obra, que conta com uma dramaturgia das confluências de matérias. Isaura, Anã, Camilo, Galinha Árvore que sonha. O devaneio da árvore.

Falar da matéria no teatro de marionetes contemporâneo é falar de dramaturgia. Essa é uma forma de pensar essa arte, existem miles e miles. Mas nunca é possível ignorar a materialidade numa proposta de teatro visual como essa de "Coisas estranhas que o mar traz". A matéria em movimento, a matéria em estado de drama, entendendo drama como ação, a matéria em estado de emoção.

Já foi dito algumas vezes da importância desses seres em cena, das cabeças, dos bonecos, das silhuetas. O desmonte da hierarquia entre atores e atrizes com a matéria. A difícil quebra dessa estrutura de poder, realça e dá espaço à materialidade. Novamente trago a imagem da árvore. É como se a árvore pudesse aparecer no palco ou no espaço cênico.

Não é a forma de uma árvore retorcida que faz a imagem, mas é a força de torção, e essa força de torção implica uma matéria dura, uma matéria que se endurece na torção. Eminente privilégio da imagi-

nação material que trabalha com palavras que não são as suas, com signos da imaginação das formas.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 67)

A quebra de hierarquia proporciona o transplante de emoções para essas cabeças, que ainda parecem meio vazias. Ou melhor, tão preenchidas de medo. O medo do abismo que a arte das marionetes pode proporcionar, porque estamos lidando com invisível, com a falta de controle, numa primeira instância e contato. O medo paralisa o fluxo do corpo e por consequência a retroalimentação corpo e matéria, ele deve sair dos nossos corpos. A marionete é generosidade, subversão, sagrada e profana. Pode ser o que quisermos e infelizmente no sistema arte não ocorre, e mais especificamente, o esquema teatral, tão perverso nas suas estruturas hierárquicas, opressoras da imaginação radical que nos é inerente, e burocrática. Esse é um dos pontos positivos de trafegar e transitar pelas margens, essa explosão e implosão de esquemas. Aliás, quase todos os habitantes desse povoado, dessa ilha, caminham pelas margens, pelo abismo. Já perceberam? É lindo e emocionante não saber o que há exatamente na outra margem do rio, nas águas abissais, ou depois da beirinha do mar.

E essas cabeças, em comunhão com as nossas, tem essa possibilidade de sentir, e trocar emoções com quem nos vê e sente. O gesto e o olhar da marionete são sensíveis e chegam à pele e poros. A pele novamente. E isso é dramaturgia, é a estrutura da obra cênica, instalativa, cinética, sinestésica.

Todas essas palavras fazem parte de uma forma minha de me comunicar com vocês, companheiras e companheiros, de dizer que o caos é um emaranhado, como quando caminhamos na mata. O caminho nunca é reto, é sinuoso. Eu sinto que essa obra também. É sinuosa, mas ousada. E todo mundo envolvido, ao meu ver, tem que ter esse compromisso estético, moral, poético, sensível com a abertura, com o nomadismo dessa arte, como os devaneios da marionete, todos os enfrentamentos históricos, amorosos, e com o animismo, que a faz sagrada e profana.

Vamos defender juntas e juntos a passagem entre os dois estados: a morte e vida? Se trata disso, morrer e viver e morrer e viver exaustivamente, nessa ilha.

A cada tirada de cabeça, a cada mudança de estado, a cada luz e sombra, ou deformação de uma imagem atrás do pano.

Termino com mais um trecho de Bachelard:

Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. A árvore está em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz – na imaginação não existem raízes jovens – vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem. Vive entre a terra e o céu. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo, que faz um universo.

(La terre et les rêveries du repos. p. 299-300)

Um abraço cheio de amor, Juju



ficha técnica

caderno do folias

Coordenação e Editorial: Clarissa Moser

Coordenação de Pesquisa e Articulação Conceitual: Carolina Nóbrega e Clarissa Moser

Ilustração e diagramação Mapa: Glaucus Noia

Releitura do Mapa de Venâncio Cruz: Glaucus Noia

Arte Gráfica e Diagramação: Renan Marcondes

Desenhos da capa e miolo: Cléber Laguna

oficinas

Curso Livre de Teatro

Ministrantes: Marcella Vicentini e Marcellus Beghelle

Assistentes: Ariane Aparecida Ventura Fachinetto e Baco Pereira

Técnicas de Cena: Iluminação

Ministrantes: Gabriele Souza e Diego França

Assistentes: Esthefani Zerlo e Yná Oliveira

Oficina de Dramaturgia: Narrativas de Mundo

Ministrante: Paloma Franca Amorim

Assistentes: Nataly Mascarenhas e Tiago Rodrigues

Arte Urbana

Ministrantes: Alex Rocha e Bira Nogueira

Assistentes: Diego Henrique e Maíra Souza

Arte e Política na América Latina

Ministrantes: Carolina Nóbrega e Clarissa Moser

Assistentes: Tayó Lima e Venâncio Cruz

Produção e Contexto Cultural

Ministrantes: Tetembua Dandara e Lui Seixas

Assistentes: Gab Ramos e Katrevosa

conversas folianescas

Convidada: Carlota Joaquina

Mediação: Fernanda Machado

Captação e Edição de Imagens: Memória Viva

ocupação folias

#11

Programação

Quizumba com a Indômita Cia

Pintando Poesia com Ricardo Iazzetta e Cristiano Cunha

Cabeção pelo Mundo com Maria Eugênia Tita

La Guacamaya - show musical

#12

Programação

Pirambô - Experimentações, Interações e Desafios Corporais com Bambu

Parapapel - Cia Pelo Cano

Não Não Perdão - show musical com Georgette Fadel e Luiz Gayotto

Forró com o Trio Águas Belas

#13

Programação

Flou - Artefactos Bascos

Banda Fera Neném

Breves Partituras para muitas calçadas com Lagartixa na Janela

É mesmo uma Palhaçada! com a Trupe DuNavô

crianças fazem folias

1ª Edição

Oficineira: Laruama Alves e Tcho Salgado

Apoio: Paloma Alves

2ª Edição

Oficineiro: Fernando Lufer

Apoio: Lui Seixas e Marcella Vicentini

cessão de espaço gratuita

Curadoria: Grupo Folias

Técnicos responsáveis pelo espaço: Gabriele Souza, Diego França e Jo Coutinho

Programação

Shows musicais: Dona Olga; Rita Bastos;

Documentário: SerAlinhado;

Espetáculos Teatrais: Stalking: um conto de terror documental; O Avesso da Pele; Não Aprendi Dizer Adeus; Garotas Mortas; O Pancadão! O Baile Segue?;

Espetáculos de Dança: Peças de Conversação; Babilônia; Circo da Meia-Noite

Performance: Feto Preto; Chronus: O Espetáculo Drag; Anomia;

Geometrias (In)congruentes; Consúmame; Re(de)generação;

Ensaios: Trupe à Grega; Grupo Meio; Poeira Criação em Arte; Núcleo Cinematográfico; Luciano Gentile; Circo da Meia-Noite; Anhangá Coletiva; Pérvida Iguana; Cia. Extemporânea;

7PISOS - temporada 2023

Dramaturgia: Paloma Franca Amorim

Direção: Dagoberto Feliz

Assistência de Direção: Rodrigo Scarpelli

Elenco: Alex Rocha, Clarissa Moser, Lui Seixas, Marcella Vicentini e Marcellus Beghelle

Operação de Som: Jo Coutinho

Desenho de Luz: Gabriele Souza

Operação de Luz: Diego França

Articulação com as escolas: Tetembua Dandara, Rita de Cássia e Camila Aparecida Souza Santos

coisas estranhas que o mar traz

Dramaturgia e Direção: Cleber Laguna e Márcia Fernandes

Atuação e Animação: Alex Rocha, Clarissa Moser, Lui Seixas, Marcella Vicentini e Marcellus Beghelle

Assistência de Animação: Juliana Notari e Matias Ivan Arce

Bonecos: Juliana Notari

Máscaras: Juliana Notari e Cleber Laguna

Figuras para Sombras: Matias Ivan Arce

Desenho de Luz e Atuação: Diego França
Sonoplastia e Atuação: Jo Coutinho
Cenografia e Figurinos: Maria Zuquim
Assistência de Cenografia e Figurino: Murilo Yasmin Soares
Serralheria: Joseane Natali Domingos e Fábio Luiz Souza Gomes
Costureira - Figurinos: Rita de Cássia Martins
Costureira - Cenário: Mônica Cristina Rocha
Fotos: Mariana Chama
Assessoria de Imprensa: Pombo Correio

pedagogia das encruzilhadas: viver é um negócio muito perigoso

Grupo Folias: Alex Rocha, Clarissa Moser, Diego França, Gabriele Souza, Jo Coutinho, Lui Seixas, Marcella Vicentini e Marcellus Beghelle
Direção de Produção: Tetembua Dandara
Assistência de Produção: Tati Mayumi
Arte Gráfica: Renan Marcondes
Diarista: Fabiana Rodrigues
Realização: Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e Grupo Folias
Apóio: Cooperativa Paulista de Teatro

agradecimentos

Abayomi Olugbala, Ariane Aparecida, Baco Pereira, Carlos Jordão, César Rufino, Cia. de Feitos, Everson Verdião, Fernanda Rocha, Giovanna Kelly, Ivan Montanari, LABTD - Laboratório de Técnica Dramática, Les Commediens Tropicales, Janaína Amaral, Lene (Panapaná), Luiza Magalhães, Madá Rocco, Paloma Franca Amorim, Renata Jardim, Seu Manuel (véio da fruta), Sheila Pereira, Socorro Almeida e em especial Magali Gomes Nogueira, Monica Rodrigues, Natacha Mendonça, Roland Moser e à toda rede de apoio para cuidados das crias do grupo Akin, Clarice e Nina.

realização

tiragem: 500

distribuição gratuita.

impresso em adobe
garamond e inter na
gráfica realce, em abril
de 2024.



este projeto foi contemplado pela 40ª edição do
programa municipal de fomento ao teatro para a
cidade de são paulo - secretaria municipal de cultura

