

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Tarina Quelho de Castro

ISTO É UM NEGRO? -

Uma tentativa de articular educação somática e criação artística

Mestrado Acadêmico do PEPG em PSICOLOGIA: PSICOLOGIA CLÍNICA
Área de Concentração: PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob orientação da Prof. Dra. Suely Belinha Rolnik

São Paulo
2021

Formaram parte desta banca:

Christine Greiner - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Leda Maria Martins - Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Esta dissertação é uma tentativa de articular um percurso, atravessado pela educação somática, no qual as dimensões artísticas e pedagógicas se misturam e complexificam, na medida em que aprender é sempre um movimento de criação (eu preciso inventar o que aprendo), assim como, qualquer processo de criação implica uma mudança de perspectiva, uma transição de um ponto a outro de compreensão, que poderíamos usar como possível definição de aprendizado. Meu objeto de estudo é a obra Isto é um negro? (IEUN) , que foi por mim dirigida e criada em colaboração com Mirella Façanha, Palomaris Mathias, Gian Melone , Lucas Wickhaus, Lucas Brandão, José Fernando Peixoto de Azevedo e Francisco Lauridsen Ribeiro.

ABSTRACT: This dissertation is an attempt to articulate a path, crossed by somatic education, in which the artistic and pedagogical dimensions are mixed and complexified, insofar as learning is always a movement of creation (I need to invent what I learn), just as any process of creation implies a change of perspective, a transition from one point of understanding to another, which we could use as a possible definition of learning.

My object of study is the work Is this a Negro? (IEUN) , which I directed and created in collaboration with Mirella Façanha, Palomaris Mathias, Gian Melone, Lucas Wickhaus, Lucas Brandão, José Fernando Peixoto de Azevedo and Francisco Lauridsen Ribeiro.

Agradecimentos: José Fernando Peixoto Azevedo, Lucas Brandão, Mirella Façanha, Ivy Souza, Lucas Wickhaus, Raoni Garcia, Palomaris Mathias, Francisco Lauridsen Ribeiro, Daniele Façanha, Feliz Trovoadá, Lam Matos, Elia Mrak, Vicente de Castro Dalla Costa, Cristian Duarte, Iára Quelho.

SUMÁRIO

Introdução

- Eu, uma artista do corpo
- Das questões do percurso

I. Na EAD: o corpo, a dança, performatividades

- A chegada na Escola
- A disciplina, pedagogias
- A perspectiva BMC
- Os corpos que chegam: permanências e evasões
- A ideia de colaboração
- Da disciplina à direção

II. A performer

II.1. Médelei

- *Origem*
- *exotismo e autopreservação*
- *clichê e representação*
- *exclusão pela inclusão*
- *performar a diferença*
- *dançar o problema*
- *estrutura e improvisação*

II. 2. Teoria em cena

- *Residência LOTE Dissentes*
- *Residência LOTE E assim como não sabemos*
- *O fracasso como conquista*
- *A obra como emergência*

II.3. Projeto DR

- *origem*
- *ficção e realidade*
- *a materialidade cênica dos conceitos*
- *trabalho colaborativo*
- *o relacional*
- *ensaios em lugares públicos*
- *como o espaços coreografam*
- *do pessoal ao político*
- *teoria em vida*
- *metalinguagem*
- *a improvisação em DR*
- *Espetáculo episódico*

- *O estudo como prática*
- *Uma dramaturgia emergente e encarnada*
-

III. A diretora-pedagoga

Na escola: professora, performer, diretora

III.1. Do encontro ao processo

- Da dimensão do encontro e produção da “intimidade”
- Das presenças ao tema
- O isto de Isto é um negro? – como chegou-se a esse título
- Representação e performance
- Identidade – e a exclusão pela inclusão
- Habitar imagens e desloca-las
- Surrar os clichês
- “Eu sei o que você pensa enquanto me olha”
- Ficção e realidade
- Os usos da teoria ou a teoria como cura
- Singularidade e experiência coletiva
- Os usos do relato
- *Arquivo biográfico comum*
- A diretora não é negra
- Políticas da ficção
- A peça-estudo
- Teatro negro?

III.2. Uma dramaturgia encarnada: a poética como produção de conceitos

-
- Dramaturgia intuitiva
- Dissonância sem conciliação
-
- Cenas coletivas – o que são?
-
- a) Pietá ou mar-vertigem,
- b) De pé e livre,
- c) Quem diz nós e quando,
- d) Isto é um negro?/destruição (Méledei Reenactment)
- e) Rize
- f) Postura de negro
- g) Arrastão-teatro
-
- Cenas-solo

- a) Mirella
- b) Lucas
- c) Gian
- d) Palomaris

- *Cenas-Glossário* - A produção de conceitos a partir do corpo
- *A versão improvisada ou um plano de estudos*

O que deveria ser uma conclusão

- O que se depreende do processo
- Apontamentos sobre o que aconteceu depois, fora da Escola
- O que você quer estudar a partir daí

Introdução

Esta dissertação é uma tentativa de articular um percurso, atravessado pela educação somática, no qual as dimensões artísticas e pedagógicas se misturam e complexificam, na medida em que aprender é sempre um movimento de criação (eu preciso inventar o que aprendo), assim como, qualquer processo de criação implica uma mudança de perspectiva, uma transição de um ponto a outro de compreensão, que poderíamos usar como possível definição de aprendizado.

Meu objeto de estudo é a obra *Isto é um negro?* (IEUN), que foi por mim dirigida e criada em colaboração com Mirella Façanha, Palomaris Mathias, Gian Melone, Lucas Wickhaus, Lucas Brandão, José Fernando Peixoto de Azevedo e Francisco Lauridsen Ribeiro. Posteriormente com a entrada de Tom Monteiro, Ivy Souza e Raoni Garcia a obra encontrou seus desdobramentos finais, que sedimentaram-se enquanto materialidade cênica.

Primeiro: sou uma artista do corpo, e a dança ainda é hoje o recorte a partir do qual eu abordo a criação artística. Embora tenha feito uma graduação em Artes Cênicas (Unicamp 2000), dancei desde pré-adolescente em grupos amadores, e após a faculdade segui meus estudos em dança e improvisação no extinto Estúdio Nova Dança (considero que, apesar de informal, esta formação influenciou minha prática profissional tanto quanto a faculdade). Neste estúdio eu tive acesso a uma série de técnicas ou abordagens somáticas¹ entre as quais não poderia deixar de citar o trabalho de coordenação motora de M.M. Bezières, a Ideokinesis de Mabel Todd e o Release Technique, nas aulas da Lu Favoretto, Tica Lemos e Adriana Grechi, respectivamente, e passei de aluna à intérprete criadora de uma das companhias residentes (Cia 2 Nova Dança, posteriormente Núcleo Artérias, dirigido por Adriana Grechi) tornando-me também professora de nova dança e contato-improvisação. Lá conheci Cristiane Paoli-Quito, autodidata e pioneira na pesquisa da relação entre práticas somáticas e o trabalho de interpretação (ator/bailarino). Esta experiência no Estúdio Nova Dança iria me levar

¹Eu já havia tido um primeiro contato com as abordagens somáticas na Confraria da Dança, um espaço dedicado ao ensino, pesquisa e criação em dança, localizado em Campinas, SP, onde eu conheci Valéria Franco, na época uma das integrantes do projeto. Lá eu ouvi pela primeira vez o termo somática e fui apresentada a um modo de entender corpo e dança que, para mim, que vinha de grupos de dança amadores do Mato Grosso do Sul, era desconhecido. Entre 1997 e 1999 eu fui bailarina-intérprete do NUCA - Núcleo Campinas de Música Teatro e Dança - e sob a direção de Valéria Franco participei das obras *Quatro de Cordas* (1997) e *Segunda-Feira* (1998). Valéria Franco é fundadora da Cia Tugudum.

a realizar a formação de educadora somática na School for Body-Mind Centering (Massachusetts/EUA), escola na qual iniciei meus estudos oficialmente em 2003 e tornei-me professora certificada em 2012.

O Body-Mind Centering é uma abordagem corporalizada do movimento, do corpo e da consciência que considera o corpo vivo como processo, e que propõe explorações a partir das quais podemos acessar diferentes momentos deste processo tridimensional para nos reconectarmos ao tempo presente. Este estudo tenta entender a relação entre a anatomia e fisiologia ocidentais e uma visão ecossistêmica holística proposta em práticas tradicionais do oriente, considerando o desenvolvimento ontogenético dentro de um contínuo relacional simbiótico da evolução. Trata-se de uma abordagem exploratória, e, diferentemente de muitas abordagens somáticas, não propõe um modelo a ser atingido, mas um caminho de autoconhecimento e de apropriação da singularidade de cada indivíduo. Através de exercícios de visualização e somatização são estimuladas novas entradas sensoriais, que seriam o início de algo que chamamos de repadronização, ou seja, encontrar a resposta adequada à pergunta presente. Partindo da minha prática com esta abordagem, eu passei a entender a ideia de repadronização como criação, pois implica necessariamente uma mudança de perspectiva, um novo que emerge da experiência presente. Esta mudança de perspectiva precisa ser vivida antes de ser apreendida e esta é uma das condições ambivalentes do corpo: ele não sabe antes de fazer, mas também não pode fazer sem saber. Este saber imanente é uma perspectiva encarnada², peculiar e comum a tudo o que é vivo.

Gostaria, ainda, de pontuar que o Body-Mind Centering não é uma escola de formação de intérpretes ou de criação artística, e que ao longo dos anos eu desenvolvi, a partir do material do BMC e em parceria com outros artistas, dentro os quais poderia destacar Cristiane Paoli-Quito, um modo de usar este material dentro do trabalho do performer que promove contextos propícios para que a improvisação esteja sempre considerada na criação (ainda que esteja presente em diferentes graus na elaboração final de um trabalho).

²¹ Escolhi usar encarnado como uma possível alternativa ao termo embodied, ao invés de corporalizado, tradução utilizada dentro do material didático do Body-Mind Centering. Por esta razão, quando refiro-me a uma perspectiva comum ao campo do BMC eu uso corporalizado, e quando me refiro a uma reflexão particular minha opto por usar encarnado, que é uma das possíveis traduções literais do termo. Minha escolha marca uma posição sobre a condição efêmera e, por isso, finita da carne e de como é nela que o invisível se faz presente. A carne é o locus histórico do efeito de todo conceito na vida e da materialidade do vivo no tempo presente.

Ainda sobre o Estúdio Nova Dança, é necessário dizer que aí eu conheci Cristian Duarte, com quem realizaria o espetáculo Médelei- eu sou brasileiro e não existo nunca (e também colaboraria em outros projetos) e as artistas Sheila Arêas, Mara Guerrero e Laura Bruno, com quem co-criaria o Projeto DR. Ambas experiências são fundadoras daquilo que se desdobrou enquanto criação de IEUN, pois embora toda a criação artística seja, de algum modo, uma atualização de todo o percurso do artista, considero que estas parcerias sejam os pontos da minha trajetória prévia que mais emergiram durante o processo de IEUN e sobre as quais falarei no primeiro capítulo desta dissertação.

Mas qual o significado de escolher iniciar minha narrativa sobre o processo de criação de IEUN afirmando que sou uma artista do corpo? Primeiro, é afirmar que eu vivo a criação de dentro dela, que a dimensão do performer é a moldura a partir da qual eu leio a cena, e isto informa minhas escolhas quanto diretora. Segundo, que minhas escolhas estéticas são encarnadas, cinestésicas e simpáticas, ou seja, é a partir das afecções do corpo e dos corpos em relação, que construo a cena. Terceiro, que minha via de entrada na criação é a exploração, a partir do que já está acontecendo, no momento presente. É que o tempo do corpo é o gerúndio: a duração imanente do acontecimento, um momento presente em movimento contínuo, atualizando experiências passadas, num futuro que já se faz matéria. Estas são perspectivas que atravessam e conectam os planos nos quais me movo (literalmente) e a partir da qual faço sentido das coisas. Este "fazer sentido" está relacionado com uma abordagem encarnada das relações, ou seja, entender um acontecimento de dentro dele, imerso nele. Fazer sentido não é sobre reconhecer algo que antes ignorávamos, e sim reconhecer nisso a dimensão do movimento constante que anima nossa existência, compreender no corpo e com ele a habitar a vida neste presente-gerúndio, sem ponto de chegada, compreendendo na carne que tudo é passagem. A vida como uma transição. Estar no corpo é reconhecer a dimensão das forças e surfar os afetos. Estar vivo é improvisar, sendo este exercício o movimento infinito de perseverar.

Este movimento infinito interconecta tudo o que é vivo, por isso estar no corpo pressupõe uma perspectiva ecológica da existência. Reconhecer esta dimensão implica compreender que cada ser improvisa e cria à sua maneira, sendo a criação artística um destes modos, longe de ser o único.

Essa dissertação é uma tentativa de escrita que dialogue com o corpo: inacabada, imprecisa e precária, tentando inventar sentidos para experiências vividas, tensionando o fato de que embora a codificação da linguagem tenda a restringir o movimento, esta constrição, por outro lado, gera novos

movimentos, por carrega consigo a potência de sua própria atualização. O afeto está continuamente em negociação com a linguagem e é neste espaço de negociação que pretendo elaborar a experiência de criação de IEUN.

Práticas anteriores DR e Médelei

Como definimos um ponto de início em uma obra de arte? É impossível determinar uma lógica linear, causal e unívoca em qualquer processo artístico, por isso sei de todos os perigos envolvidos em tentar explicar a origem das coisas, porque na verdade não existe origem, mas um emaranhado de referências, desejos não esgotados, cenas não resolvidas, que poderão ou não voltar à tona a depender dos encontros e desencontros do tempo presente.

Neste capítulo tentarei organizar um percurso histórico que de forma difusa me levou a encontrar um modo de abordar a criação artística que encontra materialidade no espetáculo. Isto é um negro.

Primeiro: sou uma artista do corpo, e a dança ainda é hoje o recorte a partir do qual eu abordo a criação artística. Embora tenha feito uma graduação em Artes Cênicas (Unicamp 2000), dancei desde pré-adolescente em grupos amadores, e após a faculdade segui meus estudos em dança e improvisação no extinto Estúdio Nova Dança (considero que, apesar de informal, esta formação influenciou minha prática profissional tanto quanto a faculdade). Neste estúdio eu tive acesso a uma série de abordagens somáticas (eu já tinha tido um primeiro contato com estas práticas na Confraria da Dança em Campinas), entre as quais não poderia deixar de citar mme Bezièrs, ideokinesis e release technique, nas aulas de Lu Favoretto, Tica Lemos e Adriana Grechi, respectivamente. No estúdio conheci também Cristiane Paoli-Quito, autodidata e pioneira na pesquisa da relação entre práticas somáticas e trabalho de interpretação (ator/bailarino). Esta experiência iria me levar a realizar a formação de educadora somática na School for Body-Mind Centering (inicieei meus estudos oficialmente em 2003 e posteriormente tornei-me professora certificada da escola). Nesta época eu já havia começado a dar aulas no estúdio e dançava em uma das cias residentes (Cia 2 Nova Dança),

e a educação somática reinformou meu modo de entender tanto a criação artística quanto as aulas que eu ensinava.

Foi aí também que eu conheci Cristian Duarte, com quem realizaria o espetáculo Médelei- eu sou brasileiro e não existo nunca (além de colaborar posteriormente em outros projetos) e as artistas Sheila Arêas, Mara e Laura Bruno, com quem co-criaria o Projeto DR.

Embora toda a criação artística seja, de algum modo, uma atualização de todo o percurso do artista, considero que as parcerias com Cristian Duarte e dentro do Projeto DR sejam os pontos da minha trajetória prévia que mais emergiram durante o processo de IEUN.

Sobre Médelei

Médelei foi um projeto potente e radical, que forçou meus limites tanto quanto criadora como quanto intérprete, uma obra complexa que ainda hoje, enquanto escrevo, quase quinze anos após sua estréia, ainda percebo atual e pertinente. Aqui, no entanto, não me caberá discutir todos os aspectos desta criação, mas sim aqueles nos quais identifico uma ressonância com Isto é um negro?.

Médelei foi o resultado de um incômodo trazido por Cristian Duarte, que voltava de uma temporada de estudos na Europa e, como brasileiro, lá havia se deparado com as expectativas e a exotização que se fazia sobre quem vinha da "colônia" (no caso especificamente sobre o brasileiro) e como isso delimitava espaços de existência e de possibilidade de atuação política e esteticamente.

Em Médelei havíamos já tensionado noções como clichê e representação, assim como o perverso mecanismo de "exclusão pela inclusão", através do qual os excluídos são assim incluídos -enquanto excluídos- desarticulando tentativas de auto-apropriação e de resistência, aspectos que retornariam em IEUN.

Essa perspectiva foi um forte guia durante o processo de IEUN: o que se espera e se permite que determinados corpos e identidades performem, e como desarticular essa lógica (uma reprodução dos espaços sociais macropolíticos, fortemente marcados pela subjetividade colonial-capitalística) para fissurar estes espaços de poder.

Os clichês sobre o que pensamos ser "característico" de determinada cultura (o que em si já implica uma ideia específica de cultura como algo "puro" e fixo) também apareciam como assunto em Médelei, o que, por exemplo, me levou a propor em IEUN uma cena que é uma espécie de reenactment negro de uma das cenas de Médelei (isto será melhor explorado no próximo capítulo).

Essas mesmas questões, discutidas agora por e com pessoas negras foram intensificadas uma vez que a exotização do brasileiro (como de outras culturas não-brancas/colonizadas) parte da figura do negro, esta invenção colonial, enquanto paradigma exemplar do outro, organizando hierarquias raciais que operam na produção do "diferente", inferiorizado e estereotipado. Este diferente é ao mesmo tempo igual, no sentido de que por ser uma coisa a ele não é outorgado o privilégio da singularidade, ficando preso a determinados espaços de representação e existência. Isso foi algo que compreendi melhor durante o processo de criação, assim como nas sucessivas temporadas de apresentação, e também o fato do lugar que eu mesma ocupo dentro do espectro da racialidade.

Em Médelei também reconheço a tentativa de dançar o problema, de discutir no corpo e de compreender a relação entre estrutura e improvisação que prevaleceriam no processo de criação de IEUN. Esta perspectiva traz o corpo como elemento central na elaboração da compreensão racional de questões, na construção da cena e como elemento desestabilizador do "já dado" para que outras perspectivas possam encontrar fissuras e emergirem na materialidade da cena. Essa perspectiva é também uma perspectiva pragmática e experiencial, na medida em que pressupõe que só conheço algo enquanto faço algo, e de que é só na experiência que posso conhecer aquilo de que sou capaz.

É uma perspectiva de criação que considera o fazer como a dimensão do imaginar que nos abre a novos entendimentos.

Principais aspectos:

- O que é um corpo e aquilo que ele já diz mesmo quando não diz nada.
- Corpo como lugar do tempo presente
- Corpo como o que habilita a criação
- Estar no corpo
- Desdobrando Médelei

Preciso pontuar aqui também um dos desdobramentos de minha parceria com Cristian Duarte, a residência em dança LOTE, na qual participei em suas duas primeiras edições e a partir das quais pude entrar em contato com a pesquisa da artista Paz Rojo. A partir deste primeiro encontro pude ainda participar de duas outras residências colaborando com esta artista: Dissidentes (Madri, com outras artistas espanholas e chilenas), E assim como não sabemos (em parceria Diego Agullo e Bruno Levorin). Estas experiências caracterizaram-se pela dimensão do estudo, numa intensa fricção entre teoria e cena, e como os conceitos operam no corpo, assim como por uma profunda reflexão sobre o entre da relação público-performer, os processos auto-organizativos e o desejo de afirmar o espaço artístico como lugar de transformação individual e coletiva, assim como (e talvez acima de tudo) de imaginação política.

Estes encontros me abriram para a possibilidade do fracasso, que deveria estar virtualmente implícito em qualquer aventura de criação. É a aceitação dessa presença virtual que torna possível sustentar o não saber, a priori, como o legítimo espaço da criação artística, um espaço de experimentação que considera aquilo que já está acontecendo como seu material primeiro de estudo.

Estas reflexões me levaram à compreensão de que uma obra de arte é uma emergência em tempo real, sempre um efeito da negociação entre os mundos visíveis e invisíveis e de que ela sobreviverá no tempo se encontrar a forma que lhe propiciará seguir reemergindo a cada nova situação, constantemente rearticulando as forças de onde ela primordialmente (a forma) emergiu.

Projeto DR

Meu interesse na relação entre ficção e realidade *, assim como uma possível materialidade cênica de conceitos teóricos, continuou-se com o Projeto DR (2006/2013). Criado em colaboração com as artistas Sheila Arêas, Mara Guerrero e Laura Bruno, Projeto DR explorava a radicalidade dos processos de criação abertos e colaborativos, em uma tentativa de desenvolver uma pesquisa continuada em dança e performance.

Projeto DR iniciou-se como uma pesquisa sobre a dimensão relacional da criação artística, num projeto (Discutindo as relações) em que todos os ensaios foram realizados em locais públicos e cada ensaio era uma obra. Queríamos entender as relações de poder implícitas na interação performer-plateia, como os espaços coreografavam essas relações, e quais possíveis estratégias poderiam subverter esses jogos de poder.

Partindo de nossas relações pessoais, buscávamos entender o que estava em jogo em esferas políticas mais ampliadas. Havia um projeto embrionário de tentar entender no corpo como a teoria tem efeito na vida, ideia que retomarei no próximo capítulo, ao relatar especificamente a experiência de criação de Isto é um negro?.

A metalinguagem sempre foi uma estratégia presente, como se quiséssemos chegar no osso da peça, explicitando em cena todos os meios da criação de uma obra, fazendo da dissecação da dança a própria obra de dança.

Nossos “espetáculos” eram experimentos que combinavam um roteiro estruturado e uma margem de improvisação apoiada no encontro entre nós (performers) e o público. Em vários de nossos experimentos cênicos o público tinha papel ativador fundamental na construção coletiva de sentido, chegando mesmo a nomear cenas ou, como no caso do espetáculo Episódico (2008), avaliar a obra do dia de acordo com parâmetros acordados por todos que estávamos presentes.

Esta estratégias reforçavam a potência do momento presente, e de como cada espetáculo é um acontecimento único que reflete a soma diferencial das perspectivas singulares que cada uma das pessoas presentes traz para a experiência.

Isto nos levou a um dos experimentos mais aberto e desafiador durante a trajetória de IEUN: uma versão improvisada e totalmente co-ativada pela platéia que descreverei posteriormente com maiores detalhes e que sedimentou nosso entendimento da real potência daquilo que havíamos definido como estudo.

Projeto DR tinha uma organização totalmente colaborativa, nas quais nos alternávamos entre as diferentes funções a serem executadas em um projeto artístico, tais como direção, coreografia, performance, dramaturgia, produção e elaboração conceitual, e tentávamos entender como diferenciar funções sem hierarquizá-las, algo que também encontra ressonância em IEUN.

Foi pra mim uma oportunidade de compreender e aprofundar as diferentes perspectivas que compõem uma obra, das quais particularmente me implicava a dramaturgia. Não tenho nenhuma pretensão (nem o conhecimento necessário) para desenvolver grandes pensamentos acerca do que seja dramaturgia, ou dramaturgismo, ou de como historicamente este aspecto desenvolveu-se na dança. Para mim dramaturgia é um aspecto estruturante e organizador fundamental em uma obra de arte, e que acaba atravessando-a em mais de uma camada. Me interessava o fato de que muitas vezes, na dança, essa função não é nomeada (o que não significa, em absoluto, que esteja ausente) e como mesmo quando está nomeada atravessa outros recortes que fogem a essa definição (acredito que o performer/bailarino/ator sempre seja um elemento central na elaboração de uma camada específica desta função). Eu entendo como dramaturgia não apenas o material de estudo e o modo de tratá-lo estético-politicamente na relação temporal entre os eventos (ou cenas, no caso de uma performance ao vivo), mas também o modo de organizar a narrativa, seja ela fabular ou não, no espaço. Nesse sentido tanto o tônus, a quantidade de energia mobilizada pelos performers, como a velocidade ou duração das coisas, assim como a ocupação do espaço dão conta de uma certa percepção cinestésica da obra, camada fundamental que compõe a dramaturgia.

Então,

1-O modo de representação produzido pela subjetividade colonial capitalística, baseada em projeções identitárias que delimitam espaços de existência,

2- a relação entre ficção e realidade,

3- a elaboração de conceitos a partir do corpo: uma dramaturgia encarnada

4 - a relação entre teoria e cena

5 - o estudo

6 - sustentar o não-saber, enquanto espaço de criação,

são alguns dos pontos chaves da criação de IEUN que de algum modo conectam-se a experiências anteriores mas que foram radicalmente ressignificados a partir do encontro com pessoas negras. Estas são as ideias cujo desdobramento na criação de IEUN pretendo descrever no próximo capítulo.

Retorno à ideia de que a dimensão do encontro é talvez o acontecimento definidor na criação de uma obra, e de que este encontro não se dá apenas entre as pessoas presentes no momento da criação, mas de toda a rede de experiências que informou cada uma daquelas subjetividades, bem como de ideias e ondas afetivas que estão atravessando o tempo presente. Por isso é preciso já afirmar, neste primeiro momento e sem medo de reforçar o óbvio, que num encontro tudo o que há de passado há também de inédito e que ninguém antecipa a potência de um encontro e de que, por essa razão, o meu encontro com aquelas pessoas com quem compartilhei a criação de IEUN é tão definidor quanto todos os anteriores na composição desta obra.

Modo de representação

1-O modo de representação produzido pela subjetividade colonial capitalístico, baseada em projeções identitárias que delimitam espaços de existência

Voltando à ideia do regime de representação dominante na subjetividade colonial, na divisão das coisas e seres em categorias estritamente discriminadas - assuntos que de algum modo estavam presentes em Médelei - uma das ocupações em IEUN era exatamente a de desafiar esses limites de forma que desde o início havia um ponto de acordo entre nós: o de que não nos conformássemos aos moldes dos clichês, daquilo que seria considerado "natural" nas representações de negritude e da cultura negra, e de que não nos satisfizéssemos com aquele enquadramento da inclusão pela exclusão que define os parâmetros do que é permitido ou não a determinados corpos e identidades performarem.

Desde o início do processo de IEUN me pareceu interessante voltar a olhar para esse mecanismo -da exclusão pela inclusão- e como de algum modo ele operava em algumas formulações de manifestações culturais denominadas negras, incluindo parte do que se convencionou chamar de teatro negro, estabelecendo um imaginário sobre o que seria ou não este tipo expressão (o que se esperava ver e o que se podia, quando haviam pessoas negras na cena), e tendência de que a identidade de pessoas negras pudesse continuar centralmente associada a uma ancestralidade remota e desatualizada.

Ao mesmo tempo sabíamos que estas imagens seriam inevitavelmente mobilizadas por qualquer coisa que quatro pessoas negras fizessem em cena, e também não nos parecia ser o caso de fugir delas, até porque não existe um fora, então a questão que se colocou foi a de como tensionar a partir de dentro, como habitar essas imagens de modo a deslocá-las.

As questões do típico e dos clichês presentes em Médelei ainda me mobilizavam e surgiu então a ideia de propor uma espécie de reenactment negro de uma das cenas do trabalho. Em Médelei, nós (intérpretes) "vestíamos" e "desvestíamos" no corpo uma série de clichês (partes soltas que de alguma forma ambicionavam representar um todo) de danças típicas de diferentes culturas, assim como imagens tipicamente associadas ao que o senso comum compreende como dança. Em IEUN parecia fazer sentido retornar a este mote, buscando liberar os potenciais ali presentes ao fazer a ideia do clichê colidir com aqueles quatro corpos negros.

Nesta cena de IEUN os atores performam dentro do espaço coreografado do normalizado como real, aquele que reforça clichês sobre ser negro, aderindo a representações racistas que colocam a

pessoa negra no espaço de rebaixamento e/ou exotização que a branquitude naturaliza: o escravizado, a empregada, o mendigo, o criminoso, o hiperssexualizado, o capoeirista, o sambista, entre outros.

Começamos por fazer um compilado destas imagens-clichês sobre as representações da figura do negro, e tentar reproduzi-los no nosso corpo. A partir de reproduzir esses clichês no corpo, a tentativa era de se apropriar, a de transformar a constrição do clichê em espaço de auto determinação.

Como esfregar o clichê no corpo e no espaço? Como dar uma surra de clichês no público? A violência deste enquadramento tinha agora sua flecha invertida, apontada para o público, como se um segredo fosse revelado, como se os performers dissessem com seus corpos: eu sei o que você pensa quando me olha. Vestir cada um desses clichês como quem se veste pra guerra e depois transformar a guerra em carnaval, pois se é verdade que estes clichês inferiorizam e rebaixam, eles também implicitamente materializam a insistência da carne em sobreviver, ultrapassando o dado e reinventando a potência da vida.

2- a relação entre ficção e realidade,

Qual o entrelaçamento do real com a ficção? Quando a ficção tem mais realidade que o fato? Que aspectos ficcionais potencializam um depoimento? Essas perguntas já estavam presentes no Projeto DR, e foram imensamente potencializadas neste encontro que resultou em IEUN.

A teoria pode ser um lugar de cura, sugere bell hooks, e através de seus textos, assim como de Fred Moten, Achille Mbembe, Aimé Césaire, Angela Davis, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Suely Carneiro, Michelle Alexander, William Pope L., Mano Brown, Paul Gilroy e Stuart Hall, entre outros, ficou evidente que embora muitas daquelas obras pudessem ser desconhecidas também para os performers, elas teorizavam sobre experiências reconhecíveis por eles, e que falavam desse passado de trauma compartilhado que se encontra na encruzilhada entre a singularidade da memória pessoal e a experiência coletiva de pessoas negras.

Um dos aspectos mais importantes na criação de IEUN foi inventar modos de criar intimidade entre nós. Longas horas de nossos encontros foram passadas conversando, resgatando memórias, relacionando o que líamos de autores importantes às experiências vividas por eles. Ficou evidente que embora muitas das obras que líamos pudessem ser desconhecidas também para os performers, elas elaboravam experiências reconhecíveis por eles, e que falavam desse passado de trauma compartilhado que se encontra na encruzilhada entre a singularidade da memória pessoal e a experiência coletiva de pessoas negras.

Estes encontros acabaram gerando um arquivo biográfico comum, que viria a ser uma das bases da construção dramatúrgica de IEUN.

O que interessava neste arquivo era o aspecto de ressonância coletiva que poderia ser encontrado ali, de que forma o singular flui para o comum e vice-versa. Esta experiência reinformou a perspectiva da negritude como uma simpatia, como o compartilhar de um afeto, mais do que um mito originário real.

Falarei mais adiante sobre minha situação específica dentro do espectro brasileiro da racialidade, mas o fato é que era necessário também que eu -pessoa não negra- fosse educada no racismo antes de mais nada e de que fossemos capazes de inventar uma aliança entre nós.

Relação potencial política da ficção

Potencia artística da ficção

como mais do que uma

e daí talvez venha uma das descobertas da negritude como simpatia,

de modo que em muitas das cenas existe a mistura da memória de vários dos performers, e mesmo de histórias a eles contadas, assim como algumas histórias não vividas em primeira pessoa.

Talvez seja importante ressaltar aqui o aspecto empírico do processo, uma vez que não havia um projeto inicial de fazer uma peça baseada em depoimentos pessoais, mas isso foi um efeito da necessidade de gerar confiança entre nós.

Em um destes encontros um dos atores nos narrou que seu pai havia cumprido pena por tráfico de drogas e comentou, com a inocência dos confiados, "que não sabia porque" nunca havia comentado este fato com nenhuma colega ou professora na escola. Este relato foi o último a entrar na organização final do espetáculo, e é um dos poucos factuais ali presentes.

Em relação aos relatos, o que interessava era o aspecto de ressonância coletiva que poderia ser encontrado ali, de modo que em muitas das cenas existe a mistura da memória de vários dos performers, e mesmo de histórias a eles contadas, assim como algumas histórias não vividas em primeira pessoa.

A metáfora do poeta-fingidor parece fazer sentido aqui, e trazer estes relatos pra cena tem sido um contínuo estudo sobre como produzir cura e não reencenar o trauma.

Dessa forma, IEUN foi um estudo. Foi um processo de auto-educação, no qual as dimensões do aprendizado e da criação se fundiram, e as cenas são um produto deste processo.

a relação da experiência individual com a memória compartilhada, e a relação entre a singularidade de uma vida e o contexto histórico no qual essa vida tem lugar.

Parecia interessante a dimensão do depoimento, pra mim foi uma dos momentos de maior aprendizado na minha vida, a crueza das descrições, mas que não ficássemos presos à factualidade dos relatos, porque na verdade o que interessava era o aspecto de ressonância coletiva que poderia ser encontrado ali, de modo que em muitas das cenas existe a mistura da memória de vários dos performers, e mesmo de histórias a eles contadas, e não vividas em primeira pessoa.

Algumas das cenas são totalmente ficcionais, mas a pergunta é

que Suas ideias foram nossas companheiras de viagem, e muitas se sedimentaram na elaboração final (às vezes em citações literais).

Era importante conhecermos os traumas, era im

Autoria

Aqui devo fazer uma consideração a respeito do assim chamado teatro negro: IEUN nunca pretendeu participar desse enquadramento, especialmente porque eu não sou uma pessoa negra, o que portanto, já invalidaria qualquer associação a este campo do cenário teatral brasileiro. Porém, é também óbvio pelo todo que compõe a obra, desde as questões tratadas e o modo pelo qual o trabalho se deu, assim como, principalmente, pelas pessoas que o criaram, que continuamente estaríamos em diálogo e tensão com este recorte do qual não somos parte, por um lado, e ao mesmo tempo não podemos não nos incluir, por outro.

Eu estava mais implicada em entender a singularidade daquelas vidas e aprender com elas, e como suas experiências poderiam refletir experiências coletivas de ser “negro” ou “negra” no Brasil. Mas mesmo esse modo de narrar pode sugerir outra ficção. A verdade é que eu não sabia e foi o processo que se desdobrou.

Desde o início propus que fugíssemos dos clichês, e do que seria considerado “tradicional” nas representações de negritude e da cultura negra. Eu estava mais implicada em entender a singularidade daquelas vidas e aprender com elas, e como suas experiências poderiam refletir experiências coletivas de ser “negro” ou “negra” no Brasil. Mas mesmo esse modo de narrar pode sugerir outra ficção. A verdade é que eu não sabia e foi o processo que se desdobrou.

Um ponto a ressaltar, é o de que compreendo que as assim chamadas manifestações ou expressões tradicionais da cultura caminhem no sentido de reativar a memória, e de que as variações desta forma sejam mais contínuas e lentas

O início foi o encontro e criar o espaço da intimidade.

Foi não saber se haveria no final uma obra que nos abriu para a possibilidade de criar.

Antes de mais nada havia o desejo do estudo, e o combinado de sustentar as divergências de perspectivas que existiam entre todos nós. Foi necessário que aprendêssemos uns com os outros, e grande parte desse processo envolver resgatar memórias de traumas,

3- a elaboração de conceitos a partir do corpo: uma dramaturgia encarnada

Não poderia começar a falar da dramaturgia de IEUN sem falar de intuição: ela se faz presente em todo o percurso, como um pensamento mais rápido do que a lógica e como um habitar cinestésico do acontecimento.

A esta dramaturgia intuitiva, que pressupõe identificar e intensificar aquilo que já está acontecendo estou chamando de dramaturgia encarnada. Volto ao ponto de partida, que nunca é um ponto neutro mas pode ser reconhecido como acontecimento. Nosso primeiro encontro numa sala de reuniões da EAD foi o acontecimento que desdobrou-se fractalmente naquilo que viria a ser a obra IEUN. Ali algo já estava acontecendo. Na vibração do momento já se impunha uma dissonância que tivemos a coragem de não conciliar, e isto foi um dos aspectos fundamentais na composição da cena: sustentar a divergência.

Foi necessário fazer isso no corpo, suportar dividir o espaço com outros habitando o conflito, e isso, ainda não sabíamos, se desdobraria numa tecnologia que habilitaria os performers a suportarem a cena diante dos mais variados tipos de público.

O início nunca era algo que sabíamos que queríamos, uma imagem como objetivo final, mas sim um incômodo a ser explorado, uma tentativa de entender algo na cena. Cada cena do espetáculo foi experimentada e improvisada mais do que articulada e testada. Não testávamos hipóteses, antes tentávamos usar a cena como lugar de emergência destas hipóteses. Foi assim, por exemplo, que a partir de uma exploração que consistia em cada performer improvisar o caminho entre estar deitado no chão e ficar de pé descrevendo as simples ações físicas que executamos para realizar tal tarefa, que surgiu a cena de pé e livre. Esta exploração ancorava na experiência cinética e cinestésica do que o corpo faz para ficar de pé todas as implicações político-relacionais sobre o que significa ficar de pé. O poema de Aime Cesaire associava a ideia de estar de pé com estar livre, e foi potencializado por este fazer-se carne da exploração.

Por conta deste modo de experimentar a construção da dramaturgia de IEUN foi feita oralmente, sendo que o texto dramático final só foi elaborado dois anos após a estreia do trabalho, quando sentimos coletivamente a necessidade de termos um documento por escrito que possibilitasse a permanência de algo que é impermanente. Até este momento nada havia sendo escrito, sabíamos toda a peça “decorada” e isto também gerou o efeito de que cada cena se estruturava mais sobre aquilo que pretendia problematizar do que sobre uma certeza final a ser continuamente afirmada. Cada apresentação era, e é, uma oportunidade de reformular nosso entendimento a partir daquele momento presente.

O espetáculo divide-se em cenas coletivas e solos. As cenas coletivas discutem incômodos comuns que foram sendo detonados durante nosso processo de estudo, como é o caso do genocídio negro e dos clichês naturalizados por práticas racistas.

Nas cenas-solos, o processo foi destilar qual era a “cena” que cada um dos performers habitava, na sua relação pessoal com sua negritude e com o racismo, e como este dado de realidade poderia dialogar com algo que o transcendesse. Em sintonia com a singularidade de cada performer, cada solo

emergiu em um modo peculiar e entalhou sua forma durante o percurso. Na maioria destas cenas incluímos dados fictícios que serviam como ponte entre a experiência pessoal de cada performer e o reconhecimento de experiências comuns nas narrativas de pessoas negras brasileiras (além de depoimentos pessoais e relatos ouvidos de terceiros, consultamos blogs e relatos públicos de outras pessoas que se dispunham a narrar suas experiências pessoais com o racismo).

Cenas coletivas

Entre as cenas coletivas estão: *pietà* ou *mar-vertigem*, *de pé e livre*, *quem diz nós e quando*, *isto é um negro?*, *destruição*, *postura de negro* e *arrastão-teatro*.

Refleti um pouco sobre a cena *isto é um negro?* quando discorri sobre o modo de representação produzido pela subjetividade colonial capitalístico.

No caso da cena *De pé e livre*, surgiu de uma exploração que consistia em cada performer improvisar o caminho entre estar deitado no chão e ficar de pé descrevendo as simples ações físicas que executamos para realizar tal tarefa. A pergunta que nos fizemos foi: o que muda na perspectiva de alguém que passa de deitado a estar de pé, como a mudança de perspectiva muda a percepção de si. O que estou chamando de

Nos pareceu potente a associação entre *Stand up for your Rights* e o ato de ficar de pé.

O poema de Aimè Césaire estávamos lendo em paralelo, e pareceu

Cenas-solo

Na elaboração das cenas solo, decidi relatar a minha relação peculiar com cada uma das pessoas presentes na criação.

Mirella - Palestra Achille

Sobre a minha parceria com a Mirella: desde o início estivemos sintonizadas estético-política e eticamente. Quando eu propus o estudo e o questionamento sobre clichês, Mirella me respondeu: é isso que quero fazer...

Lucas - Mano Queer

Um dos exercícios que eu propus para os performers foi o de trazerem um reenactment de uma cena que eles sempre tiveram vontade de fazer. Lucas trouxe uma cena de Zezé Motta, do filme ...

Posteriormente ele trouxe o desejo de cantar uma música de Mano Brown, pois aquelas palavras pareciam traduzir algo que ele tinha desejo de dizer, além de fazerem parte de sua história (ele nos contaria depois da pena cumprida por seu pai por tráfico de drogas em uma penitenciária paulista, onde ele, ainda bebê, assistiu junto com a família a um show dos Racionais MC's (este é um dos raros relatos totalmente biográficos e o último a ser incluído na peça, talvez até porque eu sempre me senti muito comprometida em não expor os performers de maneira leviana, de tentar fazer com que qualquer relato trazido para a cena fosse muito discutido por nós e o conforto de cada um com relação a isso. Por eu não ter propriedade para falar sobre nada disso, sempre reforcei meu papel de facilitar a expansão no mundo daquilo que eles (os protagonistas da experiência) sentissem necessário ("Ninguém vai dizer na cena nada que não queira o com o que não concorde" era meu mantra, o que não quer dizer que conflitos não surgiram).

A cena de Zezé Motta cena em si já implicava uma questão queer, e pareceu que a junção da transgressão da Zezé e a poesia do Mano Brown traria a tensão e potência que o tema demandava. A coreografia reforçava a possibilidade de um black queer entre o sucesso e a lama, e a impossibilidade de fazer um musical branco FALAR MELHOR DISSO.

Gian - Ex- branco

No terceiro encontro com as estudantes, Gian me pergunta: "Porque falar sobre negritude e racismo?" E diz estar cansado disso, que agora "todo mundo só falava disso". Eu respondo perguntado à quem ele se refere como esse "todo mundo" e recebo a resposta: "Sabe o que é? É que eu não sou negro". As outras quatro pessoas (três negras e uma branca) na sala se entreolham, eu pauso. Eu aprendi com o corpo a pausar antes de responder. Reflito e pergunto: "Mas você percebe que você poderia "fazer o papel" de uma pessoa negra em um filme?". Recebo a resposta: "Sim, mas eu não sou negro". Proponho: tudo bem, eu também não sou negra e quero estudar isso. Tudo bem pra você? Tudo bem sustentarmos essa divergência?

5- a relação entre teoria e cena

Como friccionar a teoria com a vida? Qual o limite entre criação artística e criação teórica. ? Quanto de teoria a cena suporta? Essas perguntas já estavam presentes no Projeto DR, e foram imensamente potencializadas neste encontro que resultou em IEUN.

A teoria pode ser um lugar de cura, sugere bell hooks, e através de seus textos, assim como de Fred Moten, Achille Mbembe, Aimé Césaire, Angela Davis, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Suely Carneiro, Michelle Alexander, William Pope L., Mano Brown, Paul Gilroy e Stuart Hall, entre outros, ficou evidente que embora muitas daquelas obras pudessem ser desconhecidas também para os performers, elas teorizavam sobre experiências reconhecíveis por eles, e que falavam desse passado de trauma compartilhado que se encontra na encruzilhada entre a singularidade da memória pessoal e a experiência coletiva de pessoas negras.

ISTO É UM NEGRO?

Pela mesma porta que o público entrou no teatro para assistir o espetáculo, entram Mirella, Lucas, Ivy e Raoni molhados - vestidos e encharcados de água.

Olham as pessoas que ali estão para assistir, olham uma pilha de cadeiras brancas amontoadas no proscênio e pra platéia: - nós? E logo concluem: - nós! Tiram as roupas molhadas, com dificuldade porque estão pesadas e coladas no corpo, e sobem no palco empurrando a montanha de cadeiras brancas. Empurram juntos até que haja espaço para que eles ocupem aquele lugar.

BLACKOUT

CENA 1- PIETÁ

As intérpretes desenvolvem uma longa diagonal, do fundo do palco até a boca de cena, iluminados por uma lanterna, enquanto improvisam montar e desmontar sucessivas imagens que remetem à Pietá.

CENA 2 - INSTRUÇÕES PARA LEVANTE

As intérpretes e os intérpretes começam a descrever seu ponto de vista no espaço revelando o teatro, e descrevem os movimentos que estão fazendo com o corpo para ficar de pé. Enquanto estão falando simultaneamente seus movimentos e revelando os pontos de vista do espaço começam a somar a fala trechos do seguinte poema de Aimé Césaire: A negrada que cheira a cebola frita reencontra no seu sangue derramado o gosto amargo da liberdade E está de pé a negrada a negrada arriada inesperadamente de pé de pé no porão de pé nas cabines de pé na ponte de pé ao vento de pé sob o sol de pé no sangue ei-la: mais inesperadamente de pé de pé nos cordames de pé junto à barra de pé junto à bússola de pé diante do mapa de pé sob as estrelas de pé e livre.

LUCAS: Mirella, qual é a sua cicatriz favorita?

MIRELLA: Minha boca. Que será a boca das desgraças que não tem boca. E minha voz. Que será a voz daquelas que se debatem no calabouço do desespero, e sobretudo meu corpo. E alma. Se livrem de cruzar os braços nessa atitude estéril do espectador. Porque a vida não é um palco, uma mar de

dores não é um proscênio, e uma mulher que grita não é um urso que dança. (PAUSA) Nós, netas de mulheres negras! IVY: Nós.

CENA 3 - QUEM DIZ NÓS E QUANDO?

Aqui se instaura um jogo-dispositivo entre as intérpretes, os intérpretes e a platéia. O que se revelam são diferentes grupos de pertencimento dentro de um mesmo coletivo. Alguém chama um Nós, exemplo: - Nós, diariamente de pé num ônibus lotado. E quem se sentir pertencente a esse coletivo responde: Nós! Formando um grupo. E assim o jogo-dispositivo alcança desdobramentos no espaço.

TEXTO IMPROVISADO

- Nós, escola particular!

Se juntam MIRELLA, RAONI e IVY: - Nós!

LUCAS: Nós, escola pública!

Eu sempre estudei em escola pública, a minha vida toda, desde a pré-escola até o ensino médio. E uma das principais lembranças desse período escolar, eram as aulas de História, que eu adorava. Eu me lembro de que toda vez que a gente estudava sobre o processo de colonização, os professores sempre me falavam de modernidade, contato civilizatório, doenças curadas, tecnologias, níveis de vida dessas sociedades elevados a si próprios, e hoje, eu vejo um outro lado disso, eu vejo; terras confiscadas, religiões assassinadas, culturas espezinhadas, magnificências artísticas aniquiladas, milhares de possibilidades suprimidas. E pensando um pouco sobre tudo isso, eu tenho entendido cada vez mais que África não é somente aquela África dos meus ancestrais e antepassados, mas também uma maneira possível de habitar o aqui e o agora, e que o conceito de negritude não é uma pretenciosa concepção do universo, é simplesmente uma forma de enxergar a história através da história, a minha, por exemplo; Eu sou filho de uma mulher solte... Uma atriz toma de assalto o espaço que não é dela e interrompe o pensamento que Lucas concluía.

CENA 4 - PALESTRA: PRETITUDE QUÂNTICA

MIRELLA: opa! nossa tá cheio, desculpa. LUCAS: bom gente, eu vou continuar

MIRELLA: nossa, desculpa. eu já parei, tomei coragem e voltei. desculpa viu gente interromper aí. e que eu vi de lá achei meio inacabado achei que era ensaio e peça?

LUCAS: não é estética.

MIRELLA: ta valendo, ta valendo. vocês compraram ingresso, nossa que fora. ai gente desculpa, boa noite, boa noite. desculpa o atraso, desculpa, desculpa. e que eu vim correndo de muito longe. não desculpa, eu posso sentar aqui um pouco, imagina. ve voces terminarem aqui. e que eu to super aquecida.

IVY: a gente já parou.

MIRELLA: nao nao. não quero atrapalhar, desculpa.

IVY:nao e melhor.

MIRELLA: mesmo? sabe o q que e? eu vou explicar pra vocês. e que eu tenho um negócio muito importante pra falar e eu nao tenho plateia.

LUCAS: a gente também.

MIRELLA: ah, entendi. então eu vou esperar aqui

LUCAS E IVY: nao nao

MIRELLA: então eu vou falar, então eu vou falar. ai eu vi que aqui tava todo mundo sentadinho, ai eu falei: e agora! você ia tocar o berimbau?

LUCAS: eu tava tentando montar.

MIRELLA: deixa eu bater cabeça aqui, que berimbau é minha ancestralidade. se nao pega mal. depois vão falar por aí que eu to desrespeitando minhas raízes. pega mal. desculpa viu? e que eu to correndo a 500 anos, aí eu chego quatorze minutos atrasada e ninguém que me ouvir. posso falar? ai que bacana! nossa. baita generosidade. e raro ve isso aqui viu. isso aqui e irmandade. você parceirão! importante o que você tava falando? pode ser depois? obrigada! gente desculpa, é que eu to um pouco, alterada. é que eu to excitada. é que eu esperei tanto pra falar. eu falar um negocio aqui que é muito importante

LUCAS: você não quer vim mais pra cá? aproveita a luz?

MIRELLA: no palco? nunca me ofereceram o palco. nossa, perigoso isso aqui ó. eu entrei atravessando. voces tem alguma mandiga pra subir no palco? vocês tem cara de quem faz mandinga. é só entrar? pod entrar? tem um pé especial? não? vou lá. ual! mudou até luz. você já estiveram aqui? é muito legal. ai, eu tô muito feliz! alguém que me pintar? brincadeira! brincadeira! você tinha um lápis aí? brincadeira! to perdendo credibilidade heim, tô perdendo credibilidade. é que eu tô muito excitada. desculpa, gente, desculpa! eu vou me centralizar aqui. eu vou pedir uma coisinha pra vocês, será que a gente pode fechar o olho um instantinho pra gente se conectar com a vibração do espaço. pode ser? só um segundinho vai. então vamo? vamo fechando o olhinho. ok, obrigada! Senhoras e senhores, eu tenho uma revelação pra fazer para vocês: existe apenas um mundo. Só um mundo. Bom, pelo menos por enquanto. E esse mundo é tudo que existe. E o que estou chamando

de mundo? O conjunto do vivo. Os animais e os vegetais, os objetos, as moléculas, as divindades, as técnicas, os materiais, a terra que treme, os vulcões que eclodem, os ventos e as tempestades, as águas que sobem, o sol que brilha e queima por aí a fora. É feito também de toneladas de cacos e de cotocos, de pedaços de palavras dispersos. E a durabilidade desse mundo depende da nossa capacidade de reanimar os seres e coisas aparentemente sem vida – o homem morto, devolvido ao pó pela seca economia, aquela que pobre de mundo, trafica com os corpos e a vida. Partilhar o mundo com outros seres vivos, eis a dívida por excelência! E o que eu estou chamando de dívida? Dívida, substantivo feminino, do latim debita, aquilo que se deve a alguém. Porque nós não nos livraremos tão facilmente dessas cabeças de homens, dessas orelhas cortadas, dessas casas queimadas, dessas invasões góticas, desse sangue fumegante, dessas cidades que se evaporam pelo fio da espada. Reparação, há que se executar, porque a história deixou lesões e cicatrizes. Tais lesões e cicatrizes impedem de fazer comunidade. O cenário é a capital federal da república brasileira. 1998, 4ª série A. Uma escola particular cara. Muito cara! A aula do dia era história do Brasil. E aquela turma teve a sorte de ter uma criança negra na sala de aula. Que sorte! E por quê não utilizá-la de exemplo? - Mirrella, você pode vim aqui na frente pra gente mostrar pros seus amiguinhos como é o corpo de um escravo? Você pode ajudar muito no aprendizado deles. E eu fui. Ela levantou meu braço. - Vocês podem observar que a área da axila de uma pessoa negra fica mais escura, assim como os cotovelos e os joelhos. Vira de perfil um pouquinho. Assim fica melhor, pra gente observar a protuberância na parte de trás do corpo, assim como no quadril. A parte inferior como um todo é bem maior do que um corpo normal. É o que faz com que a mulher negra tenha base, não é mesmo? Seja forte, pra carregar tudo. Aguentar o tranco. Número um, eu sou uma mulher negra, porque eu sou contra o que eles fizeram e ainda estão fazendo com a gente. E número dois, eu tenho algo a dizer sobre a nova sociedade que está sendo construída, porque eu sou parte importante daquilo que eles tem buscado desacreditar. Aquele dia, a professora definiu o que é um negro. Tarefa árdua, definir “negro”. mas ela conseguiu, ela conseguiu. será que a gente consegue fazer isso? Que que é um negro? não precisa responder. porque eu vou fazer uma retrospectiva. pra gente ter o mesmo ponto de partida. vem comigo! vem comigo. houve um momento em que todos nós éramos seres humanos. devia ser muito legal esse momento da história. todos seres humanos. aí num dia bem ensolarado, bem ensolarado. um homem abriu as janelas do castelo e olhou em volta toda aquela terra que ele tinha conquistado. ele podia ficar feliz, mas não. ele ficou triste, ele ficou chateado, ele ficou enfadonho, ele ficou enfezado, porque do que adiantava toda aquela terra conquistada se ele não tinha mão de obra pra construir um império. nossa história podia terminar aqui, mas ela não termina, porque essa

é a história de um herói. ai, que legal! e um herói muda o curso da história. nosso herói fechou as janelas do castelo, vestiu seu roupão azul turquesa, fez um laço, ele era muito bom de alta costura. ele colocou suas pantufas, desceu as escadas rolantes apertou um botão e desceu. quando ele chegou la embaixo, ele abriu o portão e lá estava ele, o seu lindo e belo cavalo branco. e ele subiu no seu cavalo e ele cavalgou, ele cavalgou porque nosso herói era perfeito. ele empinou. ele girou com seu cavalo. até que seu cavalo parou. porque eles tinham chegado no mar. o cavalo disse, aqui eu não topo amigão. mas tudo bem , porque nosso herói era perfeito. ele desceu do cavalo, tirou as pantufas e o roupão azul. e se atirou ao mar. aí ele nadou crau, ele nadou peito, que relaxa a respiração é ótimo. ele nadou borboleta, que é o mais difícil, mas ele tinha ombros largos porque nosso herói era perfeito. ele nadou peixinho, ele nadou cachorrinho, que ele tinha bom humor nosso herói. aí ele nadou de costas, e quando ele começou a nadar de costas, ual. ele ficou muito feliz, porque tinha uma legião de homens brancos, héteros, cis. nadando junto com ele. ele ficou muito feliz, ele fez uma festinha ali mesmo em pleno mar. ele montou uma mesa, e pediu uma reunião ali mesmo em pleno mar. eles abriram uns mapas, pegaram as furadeiras e construíram um bote, uma jangada, uma canoa, um jetski, um stand up, um ferryboat, uma caravela, um navio. aí eles subiram e começaram a remar. porque eles eram homens, fortes, viris, brancos. aí eles chegaram do outro lado, eles chegaram no além, porque eles fizeram uma linha bem reta no mar. e chegando lá. ual! que legal, pessoas. que legal! toda uma civilização sem a minha existência. o nosso herói automaticamente deu valor aquele povo. mas ele ficou triste ele ficou chateado, ele ficou enfadonho, ele ficou enfezado. porque do que adiantava toda aquela mão de obra qualificada se ele não tinha troca por aquele trabalho. a nossa história poderia terminar aqui novamente, mas esse é o momento em que nosso herói muda a história do mundo. o nosso herói teve uma nova idéia antiga, ele resolveu escravizar. ual! genial nosso herói. e ele tinha uma ótima carta na manga. aquele povo tinha a pele de outra cor. o nosso herói inventou o negro. que tarefa árdua, mas ele conseguiu. Agora, eu pergunto a vocês - é interessante colocar duas civilizações distintas em contato? Pra dédê! Pode ser proveitoso colocar duas culturas completamente diferentes em contato? Puxa! A colonização fez isso da melhor forma? Eu respondo - não. Conhecer o mundo, suas fronteiras e limites, tem nos ocupado desde o momento em que o ser humano de carne, osso e espírito surgiu sob o signo do negro, isto é, do ser humano-mercadoria, do ser-humano metal, ser humano- moeda. O nascimento da questão da raça, e portanto do negro, está ligado ao nascimento do capitalismo. E o motor primeiro do capitalismo é a figura exemplar de uma violência sem limites e de uma precariedade sem limites. Logo, eu posso pensar que ser negro é uma função na engrenagem do sistema capitalista. E eu vou além eu vou dar um salto. Feliz, dá um pause. E se toda a população “subalterna” e desumanizado do mundo, se identifi-

casasse com essa função “negro”? O que aconteceria? Afinal de contas, o que é um negro? Não precisa responder! Porque eu trouxe imagens e imagens falam mais do que mil palavras. Isto é um negro?

CENA 5 - DESTRUÇÃO

As imagens são projetadas, enquanto Mirella no microfone pergunta: O que é um negro? Ou: Isto é um negro? Se relacionando com as imagens projetadas. Que são elas diferentes fenótipos de pessoas negras, funções sociais "criadas" para pessoas negras ocupadas por outro grupo étnico, pessoas negras de diferentes classes sociais e personagens negros que foram retratados ou encenados por pessoas brancas. Mirella canta músicas com a "temática negra".

TEXTO IMPROVISADO

Todos estão dançando "estereótipos de um corpo negro". E quebram as cadeiras.

IVY: O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Por isso, é muito difícil reconhecer os racismos contemporâneos. Que definem: quem estuda e quem não, quem entra na universidade e quem não entra, quem tem direito a hospital, quais funções devem ser ocupadas e por quem? O racismo escorre pelas mãos. Mesmo um observador desinteressado da história terá de reconhecer que o racismo é altamente adaptável. As regras e razões que o sistema político emprega para impor relações de distinção social, de qualquer tipo, inclusive de hierarquia racial, evoluem e se modificam na mesma medida em que são contestados. O racismo escorre pelas mãos.

CENA 6 - RIZE Movimento de dança.

CENA 7 - AUTO - AJUDA OU AMIGOS DA PRETITUDE QUÂNTICA

RAONI: Boa Noite! Eu me chamo Raoni. TODES: Boa noite, Raoni! RAONI: Eu sou um negro há 2 anos, 7 meses e 21 horas. E hoje é mais um dia. TODES: Mais um dia! RAONI: Bem-vindas e Bem-vindos! Eu serei o facilitador do encontro dessa noite. Tô percebendo que tem muita gente nova hoje aqui. Bem-vindxs! Então eu vou compartilhar minha história, que pode ser a história de

muitos de vocês. Eu sempre fui branco. Fui criado como tal. Comia, dormia, me vestia como um branco. Sonhava como um branco. Sempre quis uma casa na praia, uma casa no campo, um Labrador, um Bulldog. Mas o processo de transformação começou quando entrei no curso de teatro de uma universidade pública. Logo no primeiro dia percebi as pessoas dizerem: - “Olha que legal! Mais um negro na turma.” Eu olhei em volta e percebi que havia um rapaz negro entre nós, mas eles continuaram insistindo. - “Ei, preto! Cola aqui com a gente.” Eu achei estranho e perguntei: - “Quem? Eu?” E eles seguiram dizendo: - “Sim, vc. Negão! Chega mais.” Eu respondi: - “Como assim, eu. Eu não sou preto. Puxei logo o IBGE e disse: - Preto não é quem se auto-declara? Eu nunca me declarei preto. EU NÃO SOU PRETO!” Ficou aquele clima, mas a vida que segue. Eu estava ali pra defender o meu. No fim do primeiro semestre, na montagem de cenas curtas, no dia da apresentação eu me dei conta que havia esquecido meu kit de maquiagem em casa. Daí pedi pro amigo, branco como eu, o pancake cor da pele. Percebi que ficou um tanto quanto uniforme e pálido mas não elaborei. Fui tocando o baile. Já no segundo ano da escola de teatro, na montagem de um clássico, pra nossa turma caiu “Otelo”, de Shakespeare. Ali eu percebi que era o momento de agarrar com unhas e dentes o personagem mais paradoxical, complexo e dicotômico de toda a dramaturgia mundial - YAGO. Então estávamos todos ansiosos esperando a distribuição dos papéis e quando a professora entrou na sala e começou a distribuir os personagens, ela disse: - “Raoni: Otelo.” Tentei argumentar, afinal tinha um rapaz no physique du rôle de Otelo e eu estava pronto pro Yago. Argumentei com a professora se iam me pintar e ela disse: - “Raoni, não iremos te pintar, Vc fará Otelo assim, de cara lavada.” Naquele momento eu recuei, pois afinal Otelo é o personagem principal. E que ator no segundo ano da escola de teatro não quer ser o protagonista da turma. Até que esse processo teve uma repercussão bem legal. Quando acabaram as apresentações eu virei pro amigo, negro engajado e perguntei: - “O que vc achou desse conceito de encenação de colocar um não-negro pra fazer Otelo.” Esse meu amigo virou e disse: -”Raoni, sabe porque você acha que você não é negro? Pq vc é burro.” Nossa! Aquilo foi um soco no estômago. Então eu precisei parar tudo, dar um tempo. Conversei em casa e resolvi fazer um mochilão. Fiz o triângulo clássico: Ouro Preto, Mariana e Sabará. Logo no primeiro passei a historiadora começou a dizer: - “Acho tão legal quando as pessoas chegam aqui em busca de suas origens. Mas pra você Raoni, eu indico o circuito dos Quilombos de Minas. Eu não acreditei! Precisei descontinuar o passei e fui tomar uma cerveja. De repente estava tranquilo no bar e, do nada, começou uma roda de samba. Tacaram o pandeiro na minha mão e disseram: “Toca negão!” Eu disse: eu não toco nada. Eu tenho apressado pelos eruditos. Eu gosto de piano, violino, mas eu não toco nada. Resolvi voltar pra casa então... meus pais preo-

cupados com meu estado depressivo e falaram que eu precisava reagir. me indicaram um banho de loja. E eu fui. Quando saí na estação do Brás, eu vi um preto interessante vindo em minha direção. Olhe pra ele, ele me olhou, eu andei, ele andou, peguei o celular pra disfarçar, ele também. Quando a gente chegou cara a cara, olho no olho... foram caindo todas as fichas, desde o primeiro de aula, aquele preto interessante me encarando, era eu refletido na vitrine de uma loja. Então eu compreendi tudo. Liguei correndo e liguei pra minha mãe: “Mãe, sabe essas questões todas que venho passando? Acabou. Mãe, eu sou preto! (palmas) A velha surtou. Começou uma série de perguntas: “Fala baixo, menino! Tem gente por perto? Como você está vestido? Tá de bermuda? Ta de chinelo? Você tá usando droga?” Eu disse que não era nada daquilo que ela estava pensando e pedi para chamar o meu pai que ele poderá me entender: “Então pai, sabe a depressão, essa tristeza toda? Então... Eu sou pretooo! (palmas)” O velho deu uma gargalhada: “ Hahahahahah! Vai dizer que é viado também?” Eu pensei: Calma, né? Uma coisa de cada vez. Naquele período a minha vida ficou monocromática, meio P&B, porque em casa eu era branco, na rua eu era preto. Em casa meus pais me obrigavam a ver televisão para eu ter uma noção do que é ser preto no Brasil, diziam que eu era no máximo moreninho, que preto é Pelé. Na rua eu estava cada vez mais antenado na geração tombamento, no afrofuturismo. Até que eu encontrei a acolhida e o apoio desse grupo aqui. Com a Mirella, aprendi a fazer meu primeiro acarajé, com a Ivy - angoleira de raiz - aprendi todos os fundamentos do Mestre Pastinha, o Lucas - meu mano brother - me levou pra primeira balada black. E aqui também eu ouvi falar pela primeira vez do colorismo. Porque aqui a gente sabe que, numa sociedade pigmentocrática como a nossa, quanto mais claro o tom da pele mais chances você tem de ser bem sucedido. E quem aqui não quer ter esse privilégio? Um negro de pele mais clara quando sai lá fora, a sociedade enfatiza seus ouvidos: “vem, vem ser branco com a gente, você pode. Ser branco é que é legal. Você quase pode ser um de nós.” Mas eu sigo firme como um Ulisses. Um Ulisses preto porque eu sou pretooo. (palmas) Mas nem tudo são flores na vida de um ex-branco. Nesse processo, as recaídas também fazem parte, mas não se preocupem elas vão diminuindo com o tempo e isso é um dado estatístico. Outro dia, por exemplo, nem chegou a ser uma recaída de fato, foi só uma comida de bola. Estava com uns amigos numa loja de cd, empolgado na fila e quando me dei conta, estava com o cd da Celine Dion na mão. Taquei aquilo longe e fui direto pra sessão de R&B e peguei um álbum do Marvin Gaye e um da Whitney Houston. Dois pra compensar porque eu sou pretoooo. (palmas). Mas tem uma que foi um pouco mais pesada. Eu estava comemorando um ano de relacionamento com meu namorado branco. É! Porque quando eu era branco eu só namorava negro, agora que eu sou negro ou só namoro branco. Mas deixa pra lá, esse não é bem o

tema da noite..... Onde é eu estava mesmo? Ah! Então comemorando um ano. Então meu namorado branco me convidou para ir no Starbucks na região da Paulista, na Haddock, que tem o rooftop, sabe? Então quando a gente chegou, aquela porta automática se abriu, veio aquele vento gelado dos alpes franceses, aquela musiquinha hipnotizante (som de bossa nova à capela). Respirei fundo, senti aquele cheiro de branquitude no ar e pensei comigo mesmo; Firma teu ponto, segura o seu ori que a coisa aqui tá claríssima. Fui decidido na fila do caixa pensando naquele capuccino com espuminha do leite e polvilhado de canela então eu disse pra atendente: “Me vê um café puro preto, porque eu sou preto.” (palmas). Fomos subindo em direção ao rooftop e tinha um lounge meio sujo e uma moçinha encostada, sem fazer nada, conversando e eu pedi pra ela limpar para que pudéssemos ocupar, e ela me respondeu: “Eu não trabalho aqui.” Eu cometi a clássica! É isso, eu pedi pra ela limpar porque ela era preta. À partir desse momento, eu decidi retomar os encontros semanais desse grupo e desde então não tive mais recaídas, pois sigo firme e atento. PORQUE EU SOU PRETO! E hoje companheiros é mais um dia. TODES: Mais um dia! (palmas) PAUSA

CENA 8 - POSTURA DE NEGRO?

RAONI: E aí gente? Eu arrasei de ex-branco?

IVY: Ai amigo, não sei se foi arrasar, mas eu achei bom. Tem q perguntar pra quem tá vendo..

MIRELLA: Ai gente, eu não gostei. Mas sou eu que sou crítica... como é que eu vou te explicar Rao.... É que você já tem muita postura de negro.

LUCAS: É isso! Eu concordo, você tem muita postura já...

IVY: Gebte, vocês usaram o termo “postura de negro”. O que é isso? É uma teoria? Uma técnica?

MIRELLA: Uma prática, como você se posiciona no mundo...

LUCAS: É modos operandi

MIRELLA: Gostei!

LUCAS: Talvez uma ideia de presença?

MIRELLA: Presença negra!

LUCAS: É porque não basta ser preto...

MIRELLA: tem que ter postura

LUCAS: Eu por exemplo, fiz um espetáculo há três anos atrás que tinham 16 atores no elenco, dos 16, 12 era negros. E eu ouvi muita gente falar que não tínhamos postura de negro em cena, não tinha um pingão de negritude.

IVY: E quem disse isso?

MIRELLA: Não importa Ivy. O importante é a discussão que ele trouxe pra cena.

RAONI: Eu acho que essa postura de negro tá relacionada com a subjetividade do corpo afro, essa ancestralidade.

MIRELLA: Ah Rao, sabe que isso me fez lembrar de história. Uma vez eu apresentei uma performance pro curador, e quando terminou ele estava aos prantos, muito emocionado. Aí ele olhou e pra mim e disse: nossa Mirella, impressionante seu trabalho! Você conversa com os deuses africanos, esse vundum ancestral! Gente, não tinha nada disso no trabalho. Mas, eu queria muito tá no festival, aí eu falei que tinha.

LUCAS: Se isso não é postura de negro, eu não sei que é. Se é samba que eles querem...

MIRELLA: eu tenho LUCAS: se é samba que eles querem..

MIRELLA: lá vai ...

LUCAS: se é samba que eles querem ...

MIRELLA: eu canto...

LUCAS: Bom gente, a gente tá na metade da peça

MIRELLA: a gente já tá mais pro final...

LUCAS: Tá! A gente já passou um pouquinho da metade. Vocês acham que a gente tá tendo uma postura de negro em cena? Ou melhor a gente tá fazendo um teatro negro?

MIRELLA: Lucas são duas perguntas diferentes. Essa segunda é muito complexa, vamos ter que rever ficha técnica, tipo direção...

IVY: Vamos ficar com a primeira pergunta que já é absurda.

MIRELLA: Gente, eu acho que a gente tá tendo postura de negro, mas se a gente não teve até agora, a Ivy pode salvar.

IVY: eu??

LUCAS: É amiga, você é raçuda.

IVY: que?

MIRELLA: Ele quis dizer que você tem muita postura de negro.

RAONI: Ai Ivy, ser raçuda tá super in. Imagina se você não tivesse, a Mirella por exemplo, ela falha.

MIRELLA: Eu?

RAONI: essa identidade afro-indígena, eu acho que dilui a negritude.

MIRELLA: você vai questionar minha identidade aqui na frente do público?

LUCAS: Não, eu fui testemunha da construção da negritude dela. I

VY: Viu, como é absurdo isso de postura de negro?

CENA 9 - NEGRO DRAMA

LUCAS: Quando você entra na casa da minha mãe, na sala, tem um porta-retratos em cima de uma estante. Na foto tem uma mulher, um homem, e uma criança risonha e feliz no colo do Mano Brown dos Racionais Mc's. A mulher da foto é minha mãe, o homem, meu pai, e a criança risonha e feliz, sou eu. Aquela foto foi tirada em 1995 no pátio do complexo penitenciário de Franco da Rocha, no interior de São Paulo. Meu pai estava cumprindo uma pena por tráfico de drogas e o Mano Brown estava fazendo um show. Minha mãe conheceu meu pai durante um indulto de carnaval na quadra das Rosas de Ouro, escola de samba aqui de São Paulo, então se tem alguém que pode dizer que é filho do carnaval aqui, esse alguém sou eu. Eu fui concebido dentro de uma cela penitenciária durante uma visita íntima. Hoje meu pai está em liberdade, se converteu, é evangélico, mas eu não tenho nenhum tipo de contato com ele, mas minha mãe sempre tenta estabelecer algum tipo de relação. Recentemente através de uma carta, ele disse que sentia muito orgulho de mim e que o filho dele era uma bicha.

(LUCAS CANTA À CAPELA NEGRO DRAMA DE MANO BROWN)

Negro drama

Entre o sucesso e a lama

Dinheiro, problemas Inveja, luxo, fama

Negro drama

Cabelo crespo E a pele escura

A ferida, a chaga À procura da cura

Negro drama

Tenta ver E não vê nada

A não ser uma estrela Longe, meio ofuscada

Sente o drama O preço, a cobrança

No amor, no ódio A insana vingança

Negro drama

Eu sei quem trama E quem tá comigo

O trauma que eu carrego
Pra não ser mais um preto fodido
O drama da cadeia e favela
Túmulo, sangue Sirene, choros e vela
Passageiro do Brasil São Paulo Agonia
que sobrevivem Em meia às honras e covardias
Periferias, vielas e cortiços
Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso
Desde o início
Por ouro e prata
Olha quem morre
Então veja você quem mata
Recebe o mérito, a farda Que pratica o mal
Me ver Pobre, preso ou morto Já é cultural
Histórias, registros Escritos
Não é conto Nem fábula
Lenda ou mito
Não foi sempre dito
Que preto não tem vez
Então olha o castelo irmão
Foi você quem fez cuzão
Eu sou irmão
Dos meus trutas de batalha
Eu era a carne
Agora sou a própria navalha
Tin, tin Um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias
Trajetos e glórias, glorias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar
De dentro dele A favela
São poucos Que entram em campo pra vencer

A alma guarda O que a mente tenta esquecer
Olho pra trás Vejo a estrada que eu trilhei Mó cota
Quem teve lado a lado E quem só fico na bota
Entre as frases Fases e várias etapas
De quem é quem Dos mano e das mina fraca
Negro drama de estilo
Pra ser E se for Tem que ser Se temer é milho
Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar Que sou homem e não um covarde
Que Deus me guarde Pois eu sei Que ele não é neutro
Vigia os rico Mas ama os que vem do gueto
Eu visto preto Por dentro e por fora
Guerreiro Poeta entre o tempo e a memória
Ora Nessa história Vejo o dólar E vários quilates
Falo pro mano Que não morra e também não mate
O tic-tac Não espera veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa E cheia de morteiro
Pesadelo É um elogio
Pra quem vive na guerra
A paz nunca existiu
Num clima quente A minha gente sua frio
Vi um pretinho Seu caderno era um fuzil Um fuzil
Negro drama
LUCAS(falando): Nesse momento da música o Mano Brown diz; Crime, Futebol, Música, Caralho,
eu também não conseguir fugir disso, eu de alguma forma consegui, eu fiz um caminho diferente do
meu pai, pelo menos até agora. Forrest Gump pra mim é mato, eu prefiro contar uma história real,
eu vou contar a minha. Daria um filme ...
Uma negra E uma criança nos braços
Solitária na floresta De concreto e aço V
eja Olha outra vez O rosto na multidão
A multidão é um monstro Sem rosto e coração
Ei, São Paulo Terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne

É a Torre de Babel
Família brasileira Dois contra o mundo
Mãe solteira De um promissor Vagabundo
Luz, câmera e ação Gravando a cena vai
Um bastardo
Mais um filho pardo Sem pai
Ei, Senhor de engenho Eu sei bem quem você é
Sozinho, cê num guenta sozinho Cê num entra a pé
Cê disse que era bom E a favela te ouviu
Lá também tem Whisky, Red Bull Tênis Nike e fuzil
Admito Seus carro é bonito É, eu não sei fazê I
nternet, videocassete Os carro loco
Atrasado Eu tô um pouco sim Tô, eu acho
Só que tem que Seu jogo é sujo E eu não me encaixo
Eu sô problema de montão De carnaval a carnaval
Eu vim da selva Sou leão Sou demais pro seu quintal
Problema com escola Eu tenho mil, mil fitas
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria Gíria não, dialeto
Esse não é mais seu Ó, subiu
Entrei pelo seu rádio Tomei, cê nem viu
Nós é isso ou aquilo O quê? Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto Rááá Que ironia
Cola o pôster do 2Pac aí Que tal? Que cê diz?
Sente o negro drama
Vai Tenta ser feliz
Ei bacana Quem te fez tão bom assim?
O que cê deu O que cê faz, O que cê fez por mim?
Eu recebi seu tic Quer dizer kit
De esgoto a céu aberto E parede madeirite
De vergonha eu não morri To firmão Eis-me aqui
Você, não Cê não passa Quando o mar vermelho abrir

Eu sou o mano Homem duro Do gueto, Brown Obá
Aquele louco que não pode errar
Aquele que você odeia Amar nesse instante
Pele parda Ouço funk
E de onde vem Os diamantes
Da lama
Negro drama.

BLACKOUT. CANHÃO DE LUZ PASSEI PELO ESPAÇO LENTAMENTE.

MIRELLA: Nós mulheres negras, estupradas por homens brancos pra gerar miscigenação?

CENA 11 - STAND UP

IVY: Boa noite, São Paulo! (espera a resposta do público) Nooossa, que conexão?! Vou repetir pra ver se não foi sorte... (pausa) Booooooooooaa noite! (espera a resposta do público) Uau!Que encontro! Vamos fazer o seguinte: quando eu fizer assim (faz um gesto que imita o cumprimento de Wakanda do filme Pantera Negra - sugestão) vocês batem palmas, ok?! (pausa) EU SOU A NEGRA QUE MAIS TEM AMIGOS BRANCOS NO BRASIL (faz o gesto e aguarda as palmas) Obrigada! Muito obrigada! (agradece) Eu nunca ganhei um prêmio. Eu fico muito feliz, porque é isso que torna a minha vida... exótica não seria a palavra...cheia de pulsação, eu diria, cheia de aventuras! Por exemplo, eu tenho um amigo... Aliás, toda vez que eu disser: “amigo”, “cara”, “pessoa”, “gente” é porque é branco, é “normal”. Quando for “pessoa negra”, “negra linda”, quando for “diferente”, eu especifico! É assim que vocês fazem, né?! É só pra facilitar! Então, eu tenho um “amigo” (pisca o olho ou faz algum gesto indicando que esse amigo é branco) que é cleptomaniaco. Triste. Mas é curioso, porque toda vez que a gente vai fazer compras juntos, ele que rouba e eu que sou parada. Olha que aventura! (gargalhadas raoni lucas mirella) Lembrei de uma piada! Uma piada que um “amigo” me contou. (conta piadas racistas) (gargalhadas raoni lucas mirella) Uma das vantagens de se ter muitos “amigos” (pisca o olho indicando que estes amigos são brancos) é ir em muitas festas. Porque eu ânimo. Pra que dentes tão grandes? Pra te animar melhor. E eu paquero, né...?! Uma vez eu estava em uma dessas festas, quando vi um “cara” (faz um gesto que indica que este é branco) lindo, de dreads loiros. Ele me viu. A gente se viu. E aí quando começou a tocar Sabotage, ele veio.

Cantando a música sem perder a letra - ele queria me conquistar - quando chegou bem perto, ele falou no meu ouvido: Nossa, você é preta, mas é cheirosa?! Me conquistou! (gargalhadas raoni lucas mirella) Lembrei de outra...! (conta piadas racistas) (gargalhadas raoni lucas mirella) Outro ponto importante que eu preciso assumir: Eu levo vantagem pelo tom da minha pele! (pausa) As pessoas me acham arrogante, mas é preciso reconhecer seus privilégios! Muita gente fala que estão com dificuldades de conseguir emprego, mas eu sinceramente não sinto isso. Um dia eu estava andando na rua e li uma placa: PROCURA-SE - até porque eu sei ler - e entendi que poderia ser uma oportunidade, uma vaga de emprego. E aí eu vi uma “moça” (pisca o olho indicando que ela é branca) e perguntei pra ela: como era a entrevista, o que eu precisaria fazer, se ela podia me ajudar. Ela me perguntou se a vaga era pra mim. Eu disse: Sim. Ela falou: Está contratada! Eu falei: Mas, moça você não viu meu currículo, não sabe se sou apta. Ela me disse: Mas dá pra ver, PRETO aguenta tudo! (gargalhadas raoni lucas mirella) Quer dizer... o Brasil do jeito que está e eu levando vantagem. Eu tenho me sentido empoderada, eu tenho consumido mais, eu tenho saído mais. Dia desses eu estava passeando na Paulista - passeando não, passando - porque PRETO não passeia, PRETO passa. (gargalhadas raoni lucas mirella) Estava eu passando pela Paulista, quando vi uma multidão de PRETOS e POLICIAIS, todos juntos, decidi seguir pelo lado contrário. Mas uma coisa me deixou intrigada. Eu ouvi de lá, um grito: RACISTA. Eu pensei não é possível! Aqui? No Brasil? Não! Isso acabou quando a princess, em 13 de maio de 1888, assinou aquele papel. Não pode ser. Mas e se fosse verdade? Era uma oportunidade de conhecer o RACISMO de perto, saber qual é a cara, o cheiro. Decidi seguir em direção à multidão. Quando eu cheguei lá no meio. Eu vi. Eu vi uma senhora, de um metro e meio, vestido de bolinha amarelinha, com um crucifixo no pescoço, gritando atrocidades que eu não poderia nem repeti-las aqui. (pausa) Mas isso não me abalou. Minha mãe sempre me disse que nós temos que nos apegar ao AMOR. Sempre tive muito amor, um tratamento diferenciado, especial, desde a infância. As pessoas costumam dizer: “ Eu tenho um apelido”. UM? Eu tenho vários! Desde a infância! chupe - chupe de petróleo, macaquinha, morenona, neguinha, feijão gostoso, vassoura de piassava, raimunda, pote de pixe, filhote de urubu, escurinha, morenona, neeeeegrMORENA/ neeeeeegrMULATA . (gargalhadas raoni lucas mirella) Lembrei de uma piada que meu amigo me contou! (conta uma piada racista) É muito amor. Outra lembrança boa da infância: festa junina! Amo festa junina! Vocês já foram? (pergunta ao público) Aos que desconhecem é uma festa popular, tem muita comida - eu adoro fartura, embora não pareça. Todos dançam aos pares, celebrando um “casamento”. Eu, na verdade, não dançava, porque os meninos me falavam: Você é neguinha!. Mas as pessoas se esquecem de uma parte importante da quadrilha: A narração.

Que assiste os outros dançando, os outros se divertindo, os outros vivendo. Eu adquiri a habilidade da observação através da narração. E desde então eu venho narrando quadrilhas! - Olha o assaltoooooo! É mentira (imitando o estilo de narração de festas juninas) (gargalhadas raoni lucas mirella) Eu adoro observar. Observar tudo. As pessoas, os animais, as ruas, o céu, as nuvens...quando eu viajei pra Alemanha de avião - até porque eu não viajo só de navio -, eu fiquei pensando, sobre as diferenças, sobre como cada cultura olha pra sua história, pra suas memórias. No Brasil, por exemplo, em São Paulo. você pode ter uma experiência no Restaurante Senzala, tirar uma foto na estátua Borba Gato, passear pela Duque de Caxias... Mas na Alemanha... O nazismo...O nazismo foi horrível. Uma barbárie. Uma barbárie suprema. Foi uma mancha na história mundial. Uma ferida sem cicatrização. Hitler foi um demônio.Mas o que me faz pensar que o problema não é o crime contra o humano e sim o crime contra o homem branco, porque os mesmos métodos de tortura utilizados contra os judeus nos campos de concentração: superioridade racial, objetificação do ser, anulação da religião e da cultura. Os mesmos métodos de tortura, já estavam sendo ensaiados, há mais de 500 anos no laboratório da escravidão, contra os negros e indígenas nas colônias. (pausa) Exagerei? Nossa me desculpem! Eu perdi a noção. Eu pesei. Pareci raivosa? Radical? Eu não devia ter comparado. Eu tenho amigos judeus. A gente tava num clima tão bom. Horrores não se comparam! O Nazismo foi horrível! (pausa) tá CLARO isso! (pausa) Foda! Foda? Foda seria se eu cagasse, aqui, agora. Batesse uma siririca, gozasse em jato fizesse um creme, passasse e fizesse um blackface na cara de cada um de vocês, meus "amigos" (pisca o olho indicando que esses amigos são brancos). Ah! Sabe como se faz um omelete preto? (pausa) Com ovo de páscoa. deixa o microfone no chão, no palco. SILÊNCIO

CENA 12 - FINAL?

MIRELLA: Nós, não temos um final. É verdade. Nós, não temos um final. Na verdade a gente tentou várias possibilidades. Porque a gente entendeu que a partir daqui uma única cena possível seria um imagem de destruição. Tem uma que é assim: nessa hora cada um pegaria uma marreta e sairia marretndo o teatro... o palco, as paredes, a platéia... mas não foi autorizado. A gente super entende. Outra opção pra gente seria juntas essas cadeiras brancas, jogar combustível e tacar fogo. E fica observando tudo queimar... As varas de luz, vocês desesperados pra ir embora.. Também não foi autorizado. A gente super entende. Mas a relação com o fogo pra gente era muito cara. Então a gente tentou adaptar... a peça acabaria aqui e aí vocês iriam embora. Quando a porta abrisse ia ter uma

barricada de fogo... que vocês teriam que pular. Como uma metáfora pra sair do tema sabe? nossa, que difícil sair daqui.... mas aí ia ter que aumentar a quantidade de brigadista, e a gente ia ter que assinar um termo dizendo que a gente se responsabilizava por vocês... meio demais, achei. Tem uma outra idéia do Lucas, a gente não pensou em fazer, mas eu vou contar.. é assim: debaixo de cada cadeira da platéia ia ter uma bomba, aí agora a gente apertava o botão daqui de cima.... (suavemente começa o solilóquio de Hamlet) Ser ou não ser - eis a questão. Será mais nobre sofrer na alma Pedradas e flechadas do destino feroz Ou pegar em armas contra o mar de angústias - E combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer, dormir; Só isso. E com o sono - dizem - extinguir Dores do coração e as mil mazelas naturais A que a carne é sujeita; eis uma consumação Ardentemente desejável. Morrer - dormir - Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo! Os sonhos que hão de vir no sono da morte Quando tivermos escapado ao tumulto vital Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão Que dá à desventura uma vida tão longa. Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo, A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, A prepotência do mando, e o achincalhe Que o mérito paciente recebe dos inúteis, Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos, Gemendo e suando numa vida servil, Senão porque o terror de alguma coisa após a morte - O país não descoberto, de cujos confins Jamais voltou nenhum viajante - nos confunde a vontade, Nos faz preferir e suportar os males que já temos, A fugirmos pra outros que desconhecemos? E assim a reflexão faz todos nós covardes. E assim o matiz natural da decisão Se transforma no doentio pálido do pensamento. E empreitadas de vigor e coragem, Refletidas demais, saem de seu caminho, Perdem o nome de ação

LUCAS: Isso é bom, isso é bom! Terminar com teatro. Lucas, abaixa a luz....Feliz, Você tem aí uma música épica?

CENA 13 - ARRASTAO

TEXTOS CLÁSSICOS DO TEATRO MUNDIAL. COMEÇA A TOCAR FARAÓ DIVINDADE DO EGITO, AS INTÉRPRETES E OS INTÉRPRETES INVADEM A PLATÉIA POR CIMA DAS CADEIRAS RECITANDO TEXTOS CLÁSSICOS DO TEATRO MUNDIAL. VÃO EMBORA PELA MESMA PORTA QUE ENTRARAM.

Notas sobre educação somática:

Meu desejo/objetivo para o futuro é explorar a ideia de afeto em sua potência (micro)política partindo de quatro modos de relação específicos : peso, contorno, volume/continuidade e cinestesia, e como esses modos organizam a percepção da realidade e nosso sentido de existir, bem como apoiam modos de relação mais complexos, os quais estão constantemente compondo em fluxo.

Esses quatro modos se sobrepõem, às vezes são intercambiáveis e podem ser subdivididos em tantos outros, mas, de modo grosseiro, podem ser definidos como modos de relação/percepção mundo da seguinte forma:

-Cinestesia : o enquanto das coisas, o movimento, o “em movimento”.

-Peso: o entre das coisas (relação).

-Contorno: o relevo das coisas

-Volume: o dentro das coisas.

-Fáscias/tecido conjuntivo: o inteiro das coisas.

Partirei da minha experiência com explorações do movimento a partir da perspectiva do body-mind centering™, sistema criado pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen, mas muito do que proponho extrapola este recorte, por isso não pode ser lido como estritamente relacionado ao sistema BMC™. Tão pouco isso pretende dar conta de nenhuma teoria da percepção. Essa escrita vem do corpo, é parcial e imprecisa, como a percepção que temos do mundo. É uma tentativa de corporalizar com o texto, e vem da imaginação de que teorizar é inventar sentido para experiências vividas.

Essas percepções (peso, contorno, cinestesia e volume) constituem o corpo enquanto processo, e as ideias que emergem nestas relações irão apoiar futuras tendências de atuar (ou padecer) dessa ou daquela forma em determinadas situações.

Através destas percepções estamos constantemente participando da criação do mundo, ao mesmo tempo em que fazemos sentido dele. "Fazer sentido" é como defino corporalizar (embody), ou seja, entender a situação no MEIO dela, imersos nela. Entender envolve uma passagem, uma transição, um antes e um depois, esse "depois" sendo uma nova forma de apreender o mundo. Mas como percebemos o mundo como percebemos a nós mesmas (as afecções

nos falam mais sobre a constituição do nosso corpo do que dos corpos que nos afetam) toda vez que entendemos algo sobre o mundo, entendemos algo sobre nós, atualizamos nosso modo de agir.

A parte interessante pra mim não é sobre esse NOVO, que emerge na experiência, não é de repente fazer sentido de algo que antes ignorávamos, e sim reconhecer nisso a dimensão do movimento constante que anima nossa existência, compreender no corpo e com ele a habitá-lo neste momento presente que atualiza intuitivamente experiências passadas (Whithead) : entender que não existe um ponto de chegada mas uma constante PASSAGEM, e que esta passagem está sempre INDO, em direção a uma maior ou menor potência , mas sempre em movimento. Estar no corpo é reconhecer a dimensão das forças e surfar os afetos. Estar vivo é improvisar, criar, sendo a criação o movimento infinito de perseverar.

Afeto e toque e movimento

Se afeto pode ser definido como a capacidade de afetar e ser afetado, de modo que estas duas capacidades estão sempre juntas (Brian Massumi), esta definição parece traduzir com bastante acuidade a experiência que temos do que seja TOQUE: tocar não se distingue de ser tocado, de modo que sentimos aquilo que tocamos enquanto nos sentimos a nós mesmas. E o toque parece ser o único MODO de apreensão do mundo que temos, já que absolutamente tudo o que “sensoriamos” do mundo precisa nos tocar: os fótons tocam a retina, as moléculas de odor tocam o bulbo olfativo, a comida precisa tocar as papilas gustativas, o que percebemos como som é vibração que precisa tocar o tímpano e os ossinhos do ouvido interno. E se, por

um lado, o mundo está constantemente me tocando, a única forma possível de responder a esse toque é o movimento. O mundo me toca e eu me movo, tocar e mover são outra forma de pensar o afetar e ser afetado. Me movendo eu me esfrego no mundo, e é me esfregando no mundo que eu me defino pra mim mesma (Dean Juhán). Mas, na perspectiva da consciência consciente o mundo é tão alienígena quanto meu braço ou meu coração, então se poderia dizer que, desta perspectiva, eu e o mundo somos a mesma coisa (não é um acaso que nós precisemos constantemente mapear não apenas o ambiente exterior à pele quanto também nosso meio interno, e de fato possuímos um complexo sistema de mapeamento que nos “conta” constantemente onde e como estamos).

Separar as sensações é sempre um tanto arbitrário, estudos sugerem que a condição neurológica chamada de sinestesia (a estimulação de uma segunda rede sensorial por um mesmo input inicial) seria a condição inicial de apreensão do mundo pelo bebê (Mauren), assim como a percepção autista (Manning/Mukhopadhyay) sugere algo parecido, ou seja, que a experiência sensorial vem como um todo, e não como pedaços definidos em inputs sensoriais totalmente classificáveis e diferenciáveis. Isso nos fala um pouco da relação da linguagem com o corpo. É do corpo estar imerso na experiência, no acontecimento, e é assim que experienciamos o acontecimento.

O tempo do corpo é o gerúndio, a duração do acontecimento: um momento presente, em movimento contínuo, atualizando experiências passadas, num futuro que já está acontecendo (Massumi).

O acontecimento é tridimensional, ele não é uma linha. Mas a consciência cria linhas que eu chamarei de atenção. Atenção é uma linha narrativa entre muitas possíveis, e que, ao emergir como forma, deixa muitas outras narrativas em planos que não fazem parte da história "principal". A atenção é o fio condutor da narrativa que nos contamos sobre quem somos e o que sentimos, assim como sobre o contexto no qual estamos imersos.

A atenção cria uma ficção linear dentro da tridimensionalidade do acontecimento. Não digo que a escolha dessa e não aquela outra narrativa seja consciente, mas sim que o que chega à consciência consciente é uma parte muito pequena da experiência, e que remete a um (ou mais) aspecto específico dela, e não reflete a complexidade do acontecimento. Saber que aquilo que chega a consciência consciente é apenas uma fatia da experiência nos remete à multiplicidade de possibilidades contidas nesse mesmo acontecimento.

Cinestesia

Nós possuímos um sentido especial que está ligado à habilidade particular de sentirmos a nós mesmas em movimento. Esse sentido é o que chamamos de cinestesia, o qual às vezes aparece na literatura como um termo intercambiável ao termo propriocepção, ou mesmo como fazendo parte dela e ambos compõem, em conjunto com o tato, a termossibilidade e a dor, o sistema somestésico. Eu incluo também no sistema somestésico a neurocepção (percepção de ameaça ou segurança/ Porges).

Distinguirei aqui a propriocepção da cinestesia, sendo a primeira relacionada com a relação da posição dos nossos ossos entre si e também com a gravidade, e a segunda seria a sensação do movimento propriamente dito. Cinestesia é o sentido do movimento e seu nome é auto-explicativo : kinein, do grego, significa mover (mesma raiz das palavras cinema e cinética) e aisthesis, também do grego, significa sensação. Literalmente é a sensação do movimento, é a percepção que temos de que nos movemos (embora tradicionalmente este sentido esteja rela-

cionado a órgãos sensoriais ou terminações nervosas localizadas em vários tecidos que compõem articulações e músculos, aqui também incluirei a percepção de movimento em vasos e vísceras, percepção de movimentos de processos químicos e também parte do tato).

Na verdade todas essas subdivisões são imprecisas e arbitrárias, mas são uma forma de tentar organizar o pensamento.

A sensações cinestésicas são detonadas toda vez que nos movimentamos (uma mão que desenha no ar, um suspiro, uma ideia), de modo que mover é inseparável de sentir, e são a base da nossa habilidade de nos sentirmos enquanto processo capazes de AFETAR. A capacidade de nos sentir a nós mesmas nos possibilita sentir aquilo que nos atravessa: é porque nos sentimos que podemos ser AFETADOS. Movimento e afeto estão assim emaranhados num contínuo relacional que constitui o corpo vivo.

Não existe pausa na vida. O que define a vida é o movimento, e o movimento é aquilo de que somos feitos enquanto estamos vivas. É da vida o movimento contínuo, e dizemos que esse movimento pára quando morremos. A morte é uma interrupção de um certo tipo de movimento, aquele que define a singularidade deste organismo específico, e após a morte o movimento seguirá por outros corpos (as ideias ou afecções que animavam aquele corpo podem ainda seguir ressoando indefinidamente, e mesmo a carne encontrará em sua decomposição novo movimento). O conatus de Espinosa, que conta do esforço de cada organismo para perseverar melhor, é a própria vida. Não tem coisa mais persistente que a vida. Se morte é interrupção, vida é persistência.

É quase redundante falar em movimento e emoção pois emoção literalmente está *em moção*, em movimento. Se a vida está em constante movimento, então não existe momento dado em que não estejamos nos EMOCIONANDO. Afeto neste sentido encontra uma grande ressonância no ideia de emoção que entende a emoção acontecendo no corpo (James-Lange/Damasio). Neste sentido aquilo que o senso comum nomeia como emoção corresponde a uma parte muito ínfima de toda a gama de coisas que estão constantemente se movendo em nós/nos movendo, e de fato a nomeação, esta inscrição codificada na linguagem tende a restringir esse movimento (exemplo: a partir do momento que usamos a palavra raiva, aquilo que estava acontecendo entre nós fica “trancado” dentro desse nome). Essa constrição, por outro lado,

gera novos movimentos, por isso a linguagem carrega também a potência de sua própria atualização, por isso afeto e linguagem negociam continuamente.

Obs: Pretendo aqui desenvolver sobre a cinestesia como empatia e simpatia são aspectos relacionais dela.

Peso

Peso é relação.

Peso é o nome que damos para a sensação que temos da força com a qual a terra nos atrai para ela.

Essa força é a gravidade, que, embora os físicos não tenham chegado a uma conclusão comum sobre o que seja (Tyson), sabemos o que ela faz: mantém tudo o que existe em posições relativas, ou seja, em relação.

Atração é uma palavra que usamos quando queremos nos referir a forças magnéticas, e os ímãs comuns têm dois polos: um de atração e outro de repulsão (que faz com que um lado ou superfície seja atraído e o lado oposto seja repelido por determinado objeto).

A relação magnética dos corpos com o planeta terra é mais complexa entretanto do que a relação entre polos de ímãs comuns, porque qualquer superfície de qualquer corpo pode ser polarizada positivamente em relação ao planeta, e o que define essa polarização é a posição de corpo qualquer em relação à superfície do planeta. Ou seja, o planeta é capaz de atrair um objeto em qualquer uma de suas faces, desde que esta face esteja voltada para o planeta. Os organismos vivos são, além do mais, capazes de negociar com essa atração, de forma que ao mover-se, estão constantemente propondo ao planeta novas formas de relação, mostrando para a gravidade COMO querem ser atraídos. Nós somos organismos vivos que possuímos sistemas específicos de leitura da gravidade (através de pequenos órgãos localizados nos tecidos que compõem articulações e musculaturas, assim como o órgão labiríntico) que nos conta ONDE A TERRA ESTÁ, e conseqüentemente, EM QUE DIREÇÃO devemos encontrá-la/ceder. Por isso, embora sempre tenhamos o mesmo peso “na balança”, podemos perceber que sentimos esse peso diferente em diferentes posições (se estamos de pé ou deitados, nossa experiência vai mostrar que sentimos a relação de suporte com o planeta de forma diferente, ou seja, sentimos outro peso).

O fato de que a polaridade e a atração da terra variam de acordo com nossa posição nos ensina que o peso não é um dado, mas uma relação que se modifica constantemente. Como, virtualmente, nunca estamos completamente inertes (mesmo o movimento da respiração causa sutis variações na relação da minha posição com a terra) aprendemos com o peso que estar em relação é estar constantemente no momento presente, na duração, no tempo do corpo.

A forma com a qual cada ser encontrou de se locomover pelo planeta é, mais do que um resposta contra a gravidade uma dança COM ela, é na constrição da gravidade que apreendemos a liberdade relativa do movimento.

Da interação do nosso corpo com a gravidade emerge um dos reflexos primitivos mais importantes que temos: o reflexo tônico labiríntico, e é através dele que todas as células do nosso corpo são capazes de usufruir do suporte da gravidade

Então perceber o peso nos ensina isso: que precisamos pesar/encontrar as coisas para nos relacionarmos com elas (antes de podermos usufruir do suporte da terra precisamos permitir que ela nos atraia).

O ponto de encontro entre nós e a gravidade não é colapso, mas ATIVIDADE, de forma que, ao contrário do que o senso comum muitas vezes infere, a superfície do nosso corpo que está em contato com a gravidade (por exemplo as costas, se estamos deitadas de barriga pra cima), AUMENTA sua atividade, e não diminui. Dizemos que há um aumento de tônus.

Tônus é uma palavra de origem grega, que significa tensão, e vem da quantidade adequada de tensão que uma corda precisa ter pra produzir determinado som (de onde vem a palavra tom ou tonalidade). Cada corpo “afina” suas tonalidades em relação aos contextos dados, de acordo com suas possibilidades: seu repertório de memórias e as qualidades psicofísicas de seus tecidos.

O encontro com a terra nos mostra então que existe uma tonalidade adequada que torna ativo cada encontro, e que esta está ligada às posições a partir da qual entramos em cada relação. Não afirmo necessariamente que seja possível sempre “afinar” nosso corpo para produzir a tonalidade “ótima” em cada relação, mas sim que a tonalidade de cada encontro é o efeito mesmo da soma das tonalidades envolvidas nessa relação.

Pesar é encontrar, e podemos pesar uns com os outros, e as tonalidades destes encontros refletem nossa habilidade de nos encontrarmos.

Contorno - o relevo das coisas

O contorno é a membrana, é o que define a singularidade do indivíduo. O que a membrana faz é delimitar um contorno dentro do qual existe uma vida. Ela diz o que é o dentro e o que é o fora, e delimita um meio interno parcialmente administrável e integrado. Ao delimitar um dentro, esse meio interno, a membrana estabelece os limites daquela vida, aquilo que será desejável, aceitável ou suportável para esta vida.

A membrana tem uma face interna e outra externa, e estas duas estão em continuidade. Estas duas faces contínuas constituem um dentrofora que lê e regula a conversa entre o meio interno e o externo, ao regular sua permeabilidade avaliando o que entra e quando para compor com o interno ou sai para compor com o externo.

A pele é uma meta-membrana que dança constantemente comigo no mundo a redor, ela é ao mesmo tempo ponto de conexão e desconexão, com ela eu me separo ou me continuo naquilo que toco.

Mais do que uma fronteira, a pele é uma interface, capaz de nos delimitar ou nos colocar em continuidade com o ambiente ao nosso redor.

A membrana toca. E é tocada. Ao tocar/ser tocada a membrana condensa e expande, abre e fecha, modulando sua tonalidade em cada situação da qual participa.

A pele é o toque, e este pode ser considerado a sensação total “de fundo” a partir da qual os sentidos especiais irão se diferenciar (relembremos que os sentidos especiais do corpo são alguma forma modificada de toque).

Volume

O nosso dentro é água. É líquido. É fluido. O fluido não é comprimível, e isso se relaciona diretamente com a elasticidade das membranas. A relação fluido/membrana (elasticidade/tensão) é o “chão” mecânico do movimento. É esticando, afrouxando, empurrando e pressionando que os nossos tecidos dançam a sua existência.

As coisas vivas são coisas que a água inventou pra poder passear por aí(Juhan). Mas nós não “carregamos” nossa água pelo espaço: é ela que nos carrega. O volume cria suporte por dentro das estruturas (exemplo: um saco plástico vazio colapsará no chão, ao passo que se o encher-mos de água essa água deixará o saquinho “de pé”).

Fluido, fluxo.

É da água: moldar-se nas formas que o contorno sugere, e pressionar esse contorno.

Desenvolver: fluxo, emoção, pensamento.

Fáscia

Pretendo explorar aqui a relação das redes das fáscias enquanto modo de continuidade entre as partes, possibilitando a individuação de cada organismo.

