



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



BRENDA ARELLI URBINA BOLAÑOS

**PERFORMANDO NA BORDA DA CORPA-GUERRA:
UMA SÉRIE-DOCUMENTAL SOBRE OS CONTRAPONTO NA
FERIDA DO TRAUMA**

Salvador

2022

BRENDA ARELLI URBINA BOLAÑOS

**PERFORMANDO NA BORDA DA CORPA-GUERRA:
UMA SÉRIE-DOCUMENTAL SOBRE OS CONTRAPONTO NA
FERIDA DO TRAUMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano

Salvador
2022

Urbina Bolaños, Brenda Arelli.

Performando na borda da corpa-guerra: uma série-documental sobre os contrapontos na ferida do trauma / Brenda Arelli Urbina Bolaños. - 2022.

161 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Performance (Arte). 3. Movimento (Representação teatral). 4. Memória na arte. 5. Violência na arte. 6. Trauma psíquico. I. Serrano, Leonardo José Sebiane. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

CDU - 792

BRENDA ARELLI URBINA BOLAÑOS

PERFORMANDO NA BORDA DA CORPA-GUERRA:

UMA SÉRIE-DOCUMENTAL SOBRE OS CONTRAPONTO NA FERIDA DO TRAUMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 31 de agosto de 2022

Banca examinadora:

Leonardo José Sebiane Serrano – Orientador



Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Ciane Fernandes



Pós-Doutora em Artes pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Claudia Fragoso Susunaga



Doutora em Arte e Cultura pela Universidad de Guadalajara

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

A Gael e Michelle os amores da minha vida.

Aos meus 4 pais cardinais Álvaro meu Norte, Adela meu Sul, Valentín meu Leste e Claudia meu Oeste.
E aos pontos de encontro, meus irmãos: Verito e Bruno.

A Circe, Tzuki e às minhas avós Conchita e Amadita.

URBINA, Brenda Arelli Bolaños. Performando na borda da corpa-guerra: Uma série-documental sobre os contrapontos na ferida do trauma. 2022. Orientador: Leonardo José Sebiane Serrano. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

A pesquisa começa no México (2017) com a compilação de 32 obras plásticas com seus respectivos depoimentos feitos por 32 artistas (um por cada estado da República Mexicana), se realizou um recorte a seis desses performers: Alberto Cerz, Azucena Verdín, Daniela Bustamante, Dano Ramírez, Danya Torres e Raquel Arriojeda, que expressaram como diariamente são oprimidas, silenciadas e imobilizadas tanto pela guerra às drogas quanto pelo terrorismo sexual. Nos laboratórios de exploração cênica trabalhou-se o movimento em três vias: o corpo, a voz e a criação de textos ou desenhos; o impulso para o movimento foram essas 6 imagens, e com base no movimento autêntico, exercícios de máscara neutra, cartografias, poemas, danças e músicas, foram produzidos vídeo-performances, fotografias, desenhos e vídeo-danças, mesmos que organizaram o conteúdo teórico e são a base da investigação com o objetivo de performar a borda do contraponto: corpo-guerra. Se considerou o trauma, causado pela opressão e violência, como um ponto de partida para mobilizar e expressar as memórias da dor que habitam no silêncio das feridas que nos imobilizam, não apenas como atuantes das artes cênicas, se não também como pessoas imersas na sociedade atual. Na presente pesquisa foi considerada a *Abordagem Somático-Performativo* de Ciane Fernandes, que implica o entrelaçamento simbiótico da prática artística com a pesquisa teórica. O aporte teórico baseia-se em conceitos como *Trauma* de Peter Levine e Raquel Pastor, *Iconografias do terror e Memento mori* de Ileana Diéguez, *Corporalidade* de Michel Bernard, *Poesia* de Audre Lorde *Performance* de Diana Taylor e Fernando Villar, *Guerra* de Fernández-Montesinos e *Rede da vida* de Lorena Cabnal.

Palavras-chave: Performance. Trauma. Memória. Corpa. Guerra.

URBINA, Brenda Arelli Bolaños. **Performing on the edge of the body-war: A documentary-series about the counterpoints in the trauma wound.** 2022. Dissertation (Master degree) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

The research begins in Mexico (2017) with the compilation of 32 plastic works with their corresponding testimonies made by 32 artists (one for each state of the Mexican Republic), the research was based on six of those performers: Alberto Cerz, Azucena Verdín, Daniela Bustamante, Dano Ramírez, Danya Torres and Raquel Arrojeda, who expressed how on a daily basis they are oppressed, silenced and immobilized both by the drug war and by sexual terrorism. In body exploration laboratories, the trigger for movement were those 32 images, and based on authentic movement, neutral mask exercises, cartographies, poems, dances and music, were produced performances, photographs, designs and video-dances, these are the basis of the investigation with the aim of performing on the edge of counterpoint: body-war. The research analyzes the trauma, caused by oppression and violence, making use of movement to mobilize the memories of pain, which inhabit the silence of the wound. The *Abordagem somático-performativo* by Ciane Fernandes was considered, which implies the intertwining of artistic practice with theoretical research. The theoretical contribution is based on concepts such as *Trauma* by Peter Levine and Raquel Pastor, *Iconographies of terror* and *Memento mori* by Ileana Diéguez, *Corporeality* by Michel Bernard, *Poetry* by Audre Lorde *Performance* by Diana Taylor and Fernando Villar, *War* by Fernández-Montesinos, and *Net of Life* by Lorena Cabnal.

keywords: Performance, Trauma, Memory, Body, War.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Performando na borda da corpa-guerra	13
Figura 2	Todo finaliza... ..	14
Figura 3	Visita de mis abuelas: Día de muertos.....	21
Figura 4	Intervenção fotográfica “CORP”	26
Figura 5	Processos como atriz.....	33
Figura 6	Trauma.....	38
Figura 7	Pé migrante, rio e deserto fronteiriço com EUA.....	49
Figura 8	Trincheras, Durango, Danya Torres.....	54
Figura 9	Reconstrução. CDMX, Alberto Cerz.....	60
Figura 10	Querétaro, Noel Díaz.....	66
Figura 11	Raíz sin nombre, Guadalajara, Azucena Verdín.....	77
Figura 12	Sudacalifornia, Baja California Sur, Raquel Arriojeda.....	79
Figura 13	Nayarit, Zamira Franco.....	83
Figura 14	Depoimentos colocados no mapa mexicano.....	86
Figura 15	Mujer a pedazos, Monterrey, Nuevo León, Dano Ramírez.....	88
Figura 16	Estado de Naturaleza muerta, o estado de mentira o estado de cultura o Estado de México, Daniela Bustamante.....	94
Figura 17	Útero.....	99
Figura 18	Esqueleto de baleia.....	106
Figura 19	Fotografias de várias performances e Intervenções urbanas	109
Figura 20	Fotografias do processo da atriz.....	111
Figura 21	Fotografias do processo no espaço.....	119
Figura 22	Boneca Fragmentada.....	124

Figura 23	Colagem de algumas das 32 imagens doadas por Marellie Heanzaerbean, Benjamín Martínez, Noel Díaz, Eduardo Treviño e Leo Stewart.....	133
Figura 24	Colagem de fotografias da Performance Ponto de paz.....	135
Figura 25	Residência Volante exposição TransMito.....	139
Figura 26	QR de acesso ao vídeo performance TransMito dos desaparecidos.....	144
Figura 27	Colagem de algumas das 32 imagens doadas por Luz Amelie Holguín, Coqui Arreola, Alejandrina García Zavala, Eréndira Castorela.....	145
Figura 28	QR code de acesso as sonoridades da alma da imagem Raíz sin nombre.....	148
Figura 29	QR code de acesso ao vídeo performance Ritual terra apodrecida.....	150
Figura 30	QR code de acesso as sonoridades do depoimento da artista Daniela Bustamante.....	151
Figura 31	QR codes de acesso à trilogia da cura.....	152
Figura 32	...como começa.....	153
Figura 33	Seis histórias de marinheiras nigromantes com QR code ao website de trabalhos.....	158
Figura 34	Colagem Alberto Cerz: Obra, artista e localização no mapa do México...	159
Figura 35	Colagem Azucena Verdín: Obra, artista e localização no mapa do México.....	162
Figura 36	Colagem Daniela Bustamante: Obra, artista e localização no mapa do México.....	165
Figura 37	Colagem Dano Ramírez: Obra, artista e localização no mapa do México.....	168
Figura 38	Colagem Danya Torres: Obra, artista e localização no mapa do México....	174
Figura 39	Colagem Raquel Arriojeda: Obra, artista e localização no mapa do México.....	180

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASP	Abordagem Somático-Performativa
CEDART	Centro de Educación Artística
ENAT:	Escuela Nacional de Arte Teatral
INBA:	Instituto Nacional de Bellas Artes
LGBTQIAPPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexual, Polissexuais, Não binário e + outras identidades de gênero orientações sexuais que não se encaixam no padrão cis-heteronormativo que não aparecem nas iniciais anteriormente nomeadas.
MaFaPo	Mães dos Falsos Positivos
MML	<i>memento mori</i> lecionador
SC	Sotaques corporais
SNC	Sistema Nervoso Central
SSPT	Síndrome do Stress Pós-Traumático
UFBA	Universidad Federal da Bahía

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: CARTA PARA QUEM SE AVENTURA	15
2. TEMPORADA UM: ÁGUA DE MAR	22
2.1 QUADRO I. OCEANO, VENTRE DA MEMÓRIA.	22
2.1.1 Memória, ancestralidade, dor e matérias primas da vida e o universo.	22
2.2 QUADRO II. ENTRE MAR E OCEANO: CORPO-FRAGMENTO	29
2.2.1 Paisagens para entender corpo, corpa e corporeidade.	29
2.3 QUADRO III. ESTRATÉGIAS PARA NÃO SE AFOGAR NO NAVIO.	34
2.3.1 Criação de personagens: alternativas para criar corporeidades paralelas	34
2.4 QUADRO IV. NAUFRÁGIO DO TRAUMA	39
2.4.1 Bloqueio	39
2.4.2 Respiração	40
2.4.3 Será que sou a única?	41
2.4.4 Restauração da corpa	44
2.4.5 Mito de Medusa: o drama chamado Trauma	46
2.5 QUADRO V. PÉ MIGRANTE	51
2.6 QUADRO VI. HISTÓRIA COTIDIANA DE UMA MIGRANTE.	53
2.7 QUADRO VII. TRANSCULTURALISMO, PERFORMANCE E INTERARTES. UADH DIDH IU SEI?	55
2.7.1 Navegantes, viajantes e performers os migrantes das bordas.	55
2.8 QUADRO VIII: IMAGENS QUE PERFORMAM	
3. TEMPORADA DOIS: ENCONTROS DE GUERRA	69
3.1 ENCONTRO I: MAR INCENDIADO: APROXIMAÇÕES AO CONCEITO DE GUERRA	71
3.2 ENCONTRO II. CRIATURAS DO ALTO MAR: PÂNICO, TERROR, TERRORISMO	74

3.3 ENCONTRO III. MAREMOTO: DOIS CONTOS PARA ENTENDER O PÂNICO.	78
3.4 ENCONTRO IV. “ZZZZ”, “\$HHH”, PACÍFICO BALLENON: O MEXICONTEXTO.	80
3.5 ENCONTRO V. NARCOTRÓPICO: A GUERRA DO NARCOTRÁFICO	84
3.5.1 ... ou de como entender o terror (parte um)	84
3.6 ENCONTRO VI. MAR ENSANGUENTADO: TERRORISMO SEXUAL	90
3.6.1 ... ou de como entender o terror (parte dois)	90
3.6.2 Corpos coisificados antes, durante e após da vida	95
3.6.3 Azar da morte ou azar da vida?	97
4. TEMPORADA TRÊS: O GRIMÓRIO DA UARICHA	101
4.1 O QUE É GRIMÓRIO?	101
4.1.2 O que é uaricha?	102
4.2 ICONOGRAFIAS DO TERROR	103
4.2.1 Uma fotografia, uma cabeça e uma flor	103
4.2.2 O relato	104
4.2.3 Outro exemplo, duas violências com os mesmos signos	105
4.3 ESQUELETO DE BALEIA	107
4.3.1 ou das imagens que performam na borda do contraponto corpa-guerra.	107
4.4 GRIMÓRIO 3: A UARICHA QUE SOU	110
4.4.1 Genealogia da pesquisa.	110
4.5 GRIMÓRIO 4: RECOLHER OS PASSOS	113
4.6 GRIMÓRIO 5: LABORATORIOS DE MOVIMENTO	120
4.7 GRIMÓRIO 6: DANÇAR EM FRAGMENTOS?	125
4.8 CALDINHO DE OSSOS: CRIAÇÕES PERFORMATIVAS DO PROCESSO.	134
4.8.1 Ponto de paz ou “Carta ao garoto que me assaltou”	136

4.8.2 Residencia Volante: exposição TransMito.	140
4.8.2.1 Projeto poético de: Brenda para: Nivalda Assunção	141
4.8.2.2 Projeto poético de: Dana, para: Brenda	141
4.8.2.3 Pedras e águas: TransMito dos desaparecidos	142
4.8.3 Carta para as bruxas	147
4.8.4 Criações performativas a partir de imagens de mulheres	148
4.8.4.1 Imagem da artista Daniela Bustamante (2018) intervenção.	151
4.8.4.2 Trilogia de cura	152
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: CARTA PARA QUEM FOI TESTEMUNHA	154
6. ANEXOS: SEIS HISTÓRIAS DE MARINHEIRAS NIGROMANTES	159
6.1 ALBERTO CERZ	159
6.1.1 Depoimento original no espanhol	
6.2 AZUCENA VERDÍN	162
6.2.1 Depoimento original no espanhol	
6.3 DANIELA BUSTAMANTE	165
6.3.1 Depoimento original no espanhol	
6.4 DANO RAMÍREZ	171
6.4.1 Depoimento original no espanhol	
6.5 DANYA TORRES	175
6.5.1 Depoimento original no espanhol	
6.6 RAQUEL ARRIOJEDA	179
6.6.1 Depoimento original no espanhol	
7. REFERÊNCIAS: CRÉDITOS FINAIS	186

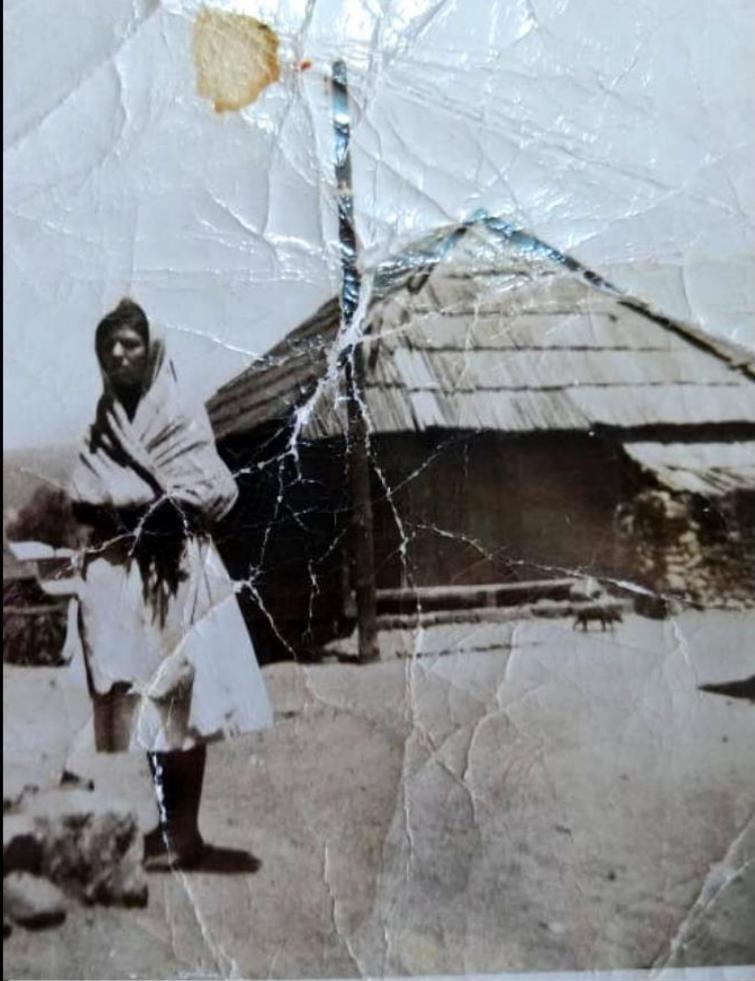
Figura 1 — *Performando na borda da corpa-guerra*, Colagem digital. Salvador, Bahia, Brasil. 2022.



Fonte: da autora

KODAK PORTRA 400

400



53

400



KODAK PORTRA 400



53

400



CANVA STORIES F20

19



19



Figura 2 — *Todo finaliza...* Colagem de fotografias. Corupo, Uruapan, Michoacán, México. 1950.¹

Fonte: Julián Olivares e Katy Urbina.

1. INTRODUÇÃO – CARTA PARA QUEM SE AVENTURA:

A pesquisa de mestrado aqui apresentada foi escrita à maneira de série-documental e configura-se como um estudo em movimento, abarcando Artes Cênicas (performance e a atuação teatral), assim como poesia e Artes Visuais como aliadas no processo, desde uma abordagem somático-performativa, uma modalidade de Prática como Pesquisa (PaR), e que propõe um modo de pesquisar processos artísticos, a partir deles mesmos mas, [de acordo com Ciane Fernandes,] “No contexto somático-performativo, a arte deixa de ser um conteúdo a ser ensinado para ser a maneira pela qual processamos e organizamos in-formações.” (2015, p .93).

A Abordagem Somático-Performativa é constituída por vinte princípios, dos quais dez foram explicitados no texto que propõe Fernandes: *Princípios em movimento na abordagem somático-performativa* (2015); e dos quais tomei cinco para dialogar com minha pesquisa e entender o fluxo da mesma: Arte de/em Movimento como elemento-eixo; Processos e estudos têm constituição viva e integrada – soma; ser guiado pelo impulso de movimento; Performance e interartes como (anti-) método; e Pulsão espacial ou inteligências autônomas inter-relacionais.

A partir dessa abordagem surgiram considerações sobre um possível caminho metodológico próprio, que pretende abranger o entendimento e descobrimento dos *sotaques corporais* (SC), que se referem no presente trabalho ao movimento que denota nossos hábitos, práticas, contextos, a memória do movimento e as necessidades que nos mobilizam. Tanto o conceito quanto as práticas metodológicas para entender o SC poderão ser aprofundados com maior detalhe nos próximos estudos de doutorado, pois, por enquanto, será necessário focar na estrutura (conceitos, abordagem e detonadores) que me levaram ao interesse em pesquisar os SC.

Os contrapontos convidam a pular sobre eles, misturá-los e reinventá-los para conseguir performar e mobilizar a energia presa a causa das feridas do trauma². Uma das idealizações

¹ Descrição da imagem: Várias fotografias da família paterna da Brenda Urbina. Todas e todos são originários da cultura P’urhépecha.

² Energia não liberada dos músculos após se ter uma experiência que ameaçou ou ameaça a nossa existência. Pode desencadear uma série de comportamentos que prejudiquem nossa autoimagem e maneiras de nós

apresentadas no presente trabalho é conseguir identificar e ressignificar as iconografias e perspectivas do corpo como objeto, pois o fato de continuar reforçando a lógica de ser corpos-objetos nos fragmenta, imobiliza e impossibilita sentir empatia por qualquer outro corpo “além do meu”, inclusive aqueles corpos que são utilizados para disseminar o terror. A lógica corpo-objeto nos faz acreditar que os necromensagens são atos isolados, que não tem relação conosco; como menciona Dano Ramírez no depoimento das mortes por narcotráfico em sua cidade natal: “as pessoas acham que isso só é coisa dos mauzinhos”³ (2018, tradução nossa), podemos reparar como esse pensamento fortalece o desenvolvimento dos contextos violentos, deixando como consequência corpos traumatizados.

O presente *documentário-escrito* é também uma performance, que pretende inspirar, mobilizar, provocar e boiar num mar de questões que podem não ter resposta resolutive ou imediata, mas são as seguintes: O que o trauma faz com a memória, ancestralidade e matérias do corpo? Como a Performance e as Artes Cênicas fazem nos reintegrarmos à rede da vida? Como os processos que provocam os diversos hibridismos podem nos ajudar a reforçar a identidade? Em suma, a pergunta convite para plantear uma metodologia, seria: Como os *sotaques corporais*, como mapeamento da *communitas* da memória, podem revelar e contribuir, do ponto de vista artístico, acerca do trauma, memória, corporeidade, ancestralidade, dor, imagem performativa⁴, necropolítica⁵, feminismos, transculturalismo e liberdade de expressão?

Para responder às perguntas anteriormente citadas, vou narrando no presente documento o longo processo (aproximadamente 6 anos), que envolve: coleta de testemunhas, depoimentos e obras de artistas no México; a chegada da pesquisa(dora) ao Brasil, passando por diversas instituições e batendo em portas nas mesmas para ter acesso a um programa de pós-graduação (São Paulo, Brasília e Salvador). E como depois do acesso ao PPGAC-UFBA, a pesquisa e eu fomos atravessadas pela pandemia da COVID-19, no ano 2020; o que modificou em grande

interrelacionar com a alteridade e nosso entorno de acordo com Peter Levine, 1999 e Raquel Pastor (2017).

³ Depoimento disponível nos anexos.

⁴ Para a presente pesquisa se definira assim as imagens que não pretendem amostrar a realidade como definida ou leccionadora, porém convida a quem a observa a completá-la. Cada IP tem sua natureza de performer que provoca e detona em aquele que observa.

⁵ Nesse trabalho considero a necropolítica como uma estrutura de poder que define quem deve morrer e quem merece viver, segundo os estatutos de utilidade dos indivíduos.

medida o formato e realização da mesma, que me permitiram criar alguns trabalhos artísticos digitais do processo, mas não me permitiu continuar o processo coletivo “de corpa a corpa”.

Então, arrisco-me a zarpar neste documentário-escrito me enfocando no movimento e obra de seis artistas, performers mexicanas que testemunham e foram/estão sendo afetadas por dois aspectos do contexto mexicano. O primeiro: a chamada “Guerra contra o narcotráfico”, imposta e declarada como tal pelo ex-presidente do México, Felipe Calderón, com mandado presidencial no período 2006-2012, mas com uma guerra sem fim aparente governando até hoje (2022). E o segundo aspecto: o ataque brutal contra corporeidades que não se encaixam na descrição de homens, heterossexuais, cisgêneros, com o período mais brutal de homicídios (contra pessoas identificadas como transgênero, travesti, transexual ou homossexual) e feminicídios⁶ no México, que abarca o período de 1993 até o ano atual, 2022. O anteriormente mencionado será fundamentado a partir de jornais locais, pesquisas do fenômeno e depoimentos de artistas da república mexicana.

Realizei um trabalho contendo uma cartografia das memórias escritas e desenhadas por mim e seis jovens artistas da cena mexicana: Alberto Cerz⁷, Azucena Verdín, Daniela Bustamante, Dano Ramírez, Danya Torres⁸ e Raquel Arriojeda. Estas páginas contêm memórias da dor inefáveis, que exigiram no exercício da escrita, os seus próprios conceitos: corpa⁹, corpa-guerra¹⁰, sotaque corporal, Méxicotexto, imagem que performa, bem morrer¹¹.

⁶ “O feminicídio é a expressão mais extrema da violência contra a mulher; é o ‘assassinato de mulheres por homens [ou mulheres] motivados por ódio, desprezo, prazer ou a assunção de propriedade sobre as mulheres’ (RUSSEL, 2008, p. 27), e engloba qualquer homicídio de mulheres cometido com base na discriminação de gênero.” (SACCOMANO, 2017, p. 51, tradução nossa).

⁷ Cidade do México. Teatrólogo. Ator de mais de 30 encenações, projetos cinema e televisão. Diretor artístico de mais de 10 peças. Encenou intervenções e experiências para espaços públicos. Ao longo de sua carreira, desenvolveu um interesse particular pelo trabalho com a máscara-palco e na criação de obras dirigidas ao público infantil, bem como em projetos que implicam a intervenção de espaços cênicos não convencionais e ações performativas. Recentemente, aventurou-se nas artes plásticas e na performance, em colaboração com galerias de arte e museus no exterior.

⁸ Atriz, dançarina e professora de artes. Graduada como licenciada em arte teatral pela ENAT.

⁹ Antíteses do que entendemos por corpo como objeto. A corpa se auto-pertence e ao mesmo tempo é uma construção liminar e coletiva. Corpa como *communitas* da memória.

¹⁰ Contraponto que oferece um dinamismo possivelmente performativo. A polaridade de guerra como uma experiência que nos fragmenta, em contraponto com a corpa como o entendimento do “eu na rede da vida”, permite possibilidades criativas que nos permitem mobilizá-las performando sobre suas bordas.

¹¹ Bem morrer é o direito à morte digna, como consequência do bem viver, que significa, segundo minha cultura originária (P’urépecha), “ ser ‘bem crescido’, ‘bem criado’”, que continua com os valores intrínsecos como: *jarhoajperakua* (reciprocidade), *anchikuarikua* (trabalho para/com a comunidade), *jakajkuakua* (sabedoria).” (MEDINA HUERTA, 2018 p. 243, tradução nossa).

Assim como neologismos inclusivos como uma forma de decolonialidade para enfrentar o patriarcado fazendo uso da linguagem inclusiva, escrita em feminino e referenciando pesquisas de mulheres cis e trans, colocando o primeiro nome da pessoa, seguindo o exemplo da colega Ti Mercês quem na sua escrita opta “...por essa forma de referenciar uma autora quando citada pela primeira vez no texto, pois nossa escrita fundamentada no machismo nos leva a lê-las no masculino, o que as invisibiliza.” (informação verbal)¹²

O trabalho aqui apresentado faz um diálogo com as imagens, que serão amostradas como parte fundamental da organização, poética e estética do presente trabalho. Para facilitar a leitura, obedecendo as regras do ABNT com respeito as referencias das ilustrações, no presente trabalho coloca-se na página anterior a ilustração o título e a fonte, seguida da imagem (geralmente na página inteira), seguida do conteúdo a tratar.

Apresento a seguir, um relato de passagem, apresentando uma breve sinopse de cada temporada, tomando em conta que as vias temáticas formam parte do pretexto por escrever de uma maneira sensível, criativa e intuitiva com o objetivo de inspirar e também de inventar novas maneiras de escrever uma dissertação, conseguindo maior engajamento e interesse com o presente material.

Na primeira temporada, constam quadros nos que desenvolvi reflexões sobre o conceito de corpa, memória, trauma, criação de personagem, performance, imagem, imagem que performa e iconografia¹³. Assim como narro alguns processos como atriz na criação de personagens como alternativas para identificar variações de corporalidades deslocadas da própria autoimagem e como esse lugar fronteiro ajuda a compreender nossa identidade, assim como manifesto que os processos performativos têm essa natureza migrante que nos permite entender como a *communitas* da memória é uma natureza supraterritorial¹⁴.

Ao longo da primeira temporada, relato momentos importantes de minha trajetória como atriz, mas também da minha vida pessoal, como mulher com transtorno de ansiedade e transtorno por estresse pós traumático, e como isso definiu, não apenas a minha ‘vida pessoal’,

¹² Fala da mestranda Ti Mercês na aula Pesquisa em Artes Cênicas, no PPGAC da UFBA, 2020.

¹³ Conjunto de imagens relacionadas a um tema e que respondem a uma concepção, no caso da presente pesquisa, respondem as concepções do corpo nos contextos de guerra, terrorismo, terror e morte.

¹⁴ Segundo a reflexão de Jorge Dubatti (2018), entendesse a mesma como o fenômeno que pela sua natureza, lhe excede ou sobrepasa as concepções de território.

como também me impulsionou a expandir minhas preferências como pesquisadora e artista. Não pretendo achar cura para o trauma, pois realmente não apeteço ‘modificar ou corrigir’ a sabedoria de cada ser humano. Entendo que mesmo que pareça contraditório, a ansiedade e os sintomas do estresse pós traumático, são sabedorias que existem conosco. O que pretendo é visibilizá-las e modificar a relação que temos com essas feridas; estas mesmas que têm, muitas vezes nos processos teatrais, ficado no canto do silêncio, pois existe uma resistência a “usar o teatro como terapia” (frase que ouvi de muitos e muitas professoras na escola de teatro).

A segunda temporada contém encontros que abordam o conceito da *guerra* assim como suas implicações no contexto onde se implementa a guerra e o *terror* como uma forma de controle sobre a sociedade. De maneira ampla, discuto a diferença entre *pânico* e terror, e enfatizo na existência do *memento mori lecionador*¹⁵ (*MML*), que significa um recordatório de que todos vamos morrer, mas o *MML* traz consigo um adestramento quando testemunhamos imagens de assassinatos hiperbólicos, nas mãos de narcotraficantes mexicanos, o *MML* deixa no inconsciente da testemunha a frase “Lembre-se de que você pode morrer [desta maneira] se você [...]” como elemento treinador de consciências e corpos fragmentados. O contexto mexicano abrange duas guerras muito marcantes na formação de corporalidades adestradas pelos *MML*: *guerra contra o narcotráfico*¹⁶ e *terrorismo sexual feito para todas as mulheres*¹⁷.

Na terceira temporada escrevo à maneira de *grimórios*¹⁸, algumas contribuições e aplicações metodológicas trabalhadas ao longo do mestrado, assim como os motivos pelos quais escolhi trabalhar com imagens que performam na borda do contraponto: *corpa-guerra*, como uma

¹⁵ Referência principal do conceito é a reflexão de Ileana Diéguez no livro *Cuerpos sin duelo* (2013).

¹⁶ Como no caso da peça de teatro dirigida pelo mexicano Carlos Corona intitulada, *O assassino entre nós*, mesma que reproduzia estupros e feminicídios violentos em cena. Cabe ressaltar que o mesmo diretor recebeu mais de onze denúncias por abuso sexual e mais de trinta por violência física, entre outras de acoso e assédio contra alunas da ENAT e atrizes profissionais. C.f.: <https://www.semmexico.mx/autoridades-encubren-a-maestros-de-teatro-con-poder-denuncian-estudiantes-de-la-colectiva-morras-enat-en-paro-hace-un-mes/#:~:text=Han%20documentado%20m%C3%A1s%20de%2090,y%2030%20por%20violencia%20f%C3%A9sica.>

¹⁷ Conforme defendido por Julia Estela Monrreaéz (2020).

¹⁸ Embora muitas definições da palavra *grimório* tentem colocar temas como magia e ocultismo, e atribui-o a bruxas e feiticeiras que queriam obter poder e riqueza mediante encantamentos ou invocações de demônios, a etimologia da palavra é, em parte, do termo francês *grammaire*, agora ‘gramática’, se referia a um livro de ensino básico que podia ser compreendido tanto por letrados como por iletrados. Por outro lado, vem também do italiano *rimário*, que era um livro onde se escreviam poesias e cantigas. Muitos livros/*grimórios* de sabedorias, feitos por mulheres que anotavam seus conhecimentos sobre plantas, ciclos astrológicos entre outros saberes, foram queimados junto com elas na caça às bruxas.

maneira de me posicionar ante tantas *Iconografias do terror* que se normalizam e reproduzem velozmente no campo das artes cênicas. Por outro lado, nessa temporada, tento dialogar com os processos como organizadores do conteúdo de minha pesquisa, o que significa que nesta terceira parte poderemos “jogar na roda” os conceitos apresentados ao longo das temporadas anteriores.

O presente trabalho é também uma reação ao atual contexto dominado por um sistema capitalista/patriarcal embranquecido, no qual está normalizado existir num contexto onde impera a *guerra*, o *terrorismo*, a cultura do ódio e os feminicídios. O alvo deste documentário é entender como tais feridas do trauma afetam e demarcam a expressividade e a corporalidade e como isso pode ser percebido na arte que realizam performers que conservam tais violências na memória.

Fique à vontade para assistir e navegar nas três temporadas de: *Performando na borda da corpa-guerra: Uma série-documentária, sobre os contrapontos da ferida do trauma*.

...E lembre-se, queride viajante que “Todo finaliza como começa.”

(Amada Rivas Castillo. 1993)

Figura 3 — *Visita de mis abuelas: día de muertos*¹⁹, Pátzcuaro, Michoacán, México, 2021.

Fonte: da autora.

¹⁹ Descrição da imagem: Se mostra a colagem das avós, Mamá Cuca está sentada no primeiro plano e é mãe das outras três: Elina, minha bisavó Florentina, e a direita Matí. Todo sob uma barca que se abre passo no rio de flores de *Cempaxúchitl*, flor que pelo cheiro e cor são oferendadas no altar para receber a visita do espírito dos antepassados. A fotografia das avós é de autoria desconhecida, a fotografia do rio de flores forma parte do acervo da Brenda Urbina.



2. TEMPORADA UM: ÁGUA DE MAR PARA PINTAR UM OCEANO.

Quando me perguntavam "O que você quer ser quando crescer?", eu sempre respondia que queria ser artista, mas também queria ser sereia. Talvez por isso tenha me tornado atriz, porque foi o que melhor se encaixa no meu perfil vocacional. Embora minha família seja formada por comerciantes, não empresários, apenas comerciantes que mudam constantemente de produtos no mercado, eu sonhava em ser cantora, dançarina, muralista... Pensei que um dia iria pintar o mar. Mais tarde, compreendi que para pintar o mar não há cores que o incorporem, nem verdades tão absolutas que não caibam no oceano. Plasson, o pintor do romance de Alessandro Baricco, já tinha tentado: "Eu poderia passar horas olhando aquele mar, aquele céu, e tudo mais, mas não conseguiria achar nada daquela cor. Nada que possa ser visto."²⁰ (BARICCO, 2016, p. 13, tradução nossa). Significa que, talvez, para pintar o mar, você precise ser uma performer completa, para poder dançar, cantar, representar, traçar e escrevê-lo repetidamente de maneiras diferentes, e mesmo assim, seria preciso muito mais do que isso para expressar o oceano.

2.1 QUADRO I. OCEANO, VENTRE DA MEMÓRIA.

2.1.1 -Memória, ancestralidade, dor e matérias primas da vida e o universo. -

*Quem me leva os meus fantasmas?
Quem me salva desta espada?
Quem me diz onde é a estrada?*
Pedro Abruñosa (2013)

A corpa é feita do caminho, das mesmas matérias que o universo, incidências do fluxo eterno da energia. O programa de exploração *Sloan Digital Sky Survey* encontrou, em 150 mil estrelas, matérias-primas da vida na Terra (carbono, hidrogênio, nitrogênio, oxigênio, fósforo e sulfureto) e concluiu que, de mais de 90% daquele material são feitas as corpas humanas (VI, 2017). E o movimento, aquilo que nos leva a andar o caminho, qual será a sua origem? O que o compõe?

²⁰ Do original em espanhol: "Uno podría pasarse horas mirando ese mar, y ese cielo, y todo lo demás, pero no podría encontrar nada de ese color. Nada que se pueda ver."

As dores e os afetos são o motor de todas as nossas lutas em conjunto, as quais temos afrontado como povos originários, colonizados. Terras *latino-americanas*, filhas das confusas nacionalidades, fronteiras políticas, que muitas vezes isolam e tentam diferenciar as nossas experiências como seres corporizados, a partir de competências, onde ganhamos etiquetas e perdemos empatia.

A dor como memória ancestral, as necessidades e afetos como experiências coletivas, nos movimentam e nos questionam sobre a nossa origem; e a longa caminhada até o que conseguimos identificar na nossa genealogia, que seria tal vez, nas melhores das sortes, quatro gerações acima da nossa. Isso significa que existe um apagamento da nossa raiz, e aquela essência fantasmagórica da origem nos faz procurar outros caminhos para entendê-la, deixando-a à propriocepção, na mão dos instintos, imaginação e arte para completar esse mapeamento da origem, passando a ser testemunhas ativas da nossa história.

Em algum espaço imaterial dentro de nós, existem afetos, que tem cor, som, movimento. Dar mobilidade aos afetos nos ajuda a sanar a nossa relação com nossas memórias, inclusive as *memórias recentes* como, por exemplo, as marcas da guerra contra o narcotráfico no México, detalhadas mais adiante no presente trabalho; e as *memórias ancestrais* que são heranças das nossas antepassadas, como exemplo, no presente trabalho falasse da naturalização da violência de gênero através dos tempos.

As memórias ancestrais das dores (medo, raiva, impunidade, etc.) acompanhadas de processos criativos do campo das Artes, ajudam a retomar o sentido da própria origem, a partir do que nos afeta. A dor dos outros, das outras, se conecta com a própria história e outorga uma capacidade imediata de entender o nosso lugar na rede da vida.

Do que procuramos nos libertar quando não queremos pensar sobre como a dor dos outros está relacionada à nossa? Por que passamos a questionar aqueles que fizeram de sua dor cenário de encontro com a dor dos outros e empreenderam processos de lutas profundamente mobilizadoras e inclusivas? Como é lidar com a dor em uma comunidade como a nossa, vivendo como vivemos, sob a sombra da dor não percebida? (DIEGUEZ, 2016, p. 61, tradução nossa.)²¹

²¹ Original no espanhol: “¿Qué papel le hemos otorgado al sufrimiento en las guerras que emprenden unos hombres contra otros y en las políticas de corrección estética y asepsia afectiva? ¿De qué buscamos liberarnos cuando no queremos pensar qué relación tiene el dolor de los demás con nuestro dolor? ¿Por qué hemos llegado a cuestionar a aquellos que hicieron de su dolor el escenario de encuentro con el dolor de los otros y emprendieron procesos de luchas profundamente movilizadoras e incluyentes? ¿Cómo son los tratos con el dolor en una comunidad como la nuestra, viviendo como vivimos, bajo la sombra de los duelos no realizados?”

As memórias são corpa coletiva, nos fazem entender a nossa conexão com o todo, que se manifesta desta forma. Não somos apenas “uma parte daquele todo”, mas sim, somos o todo, isto é, formamos parte desta rede da vida:

Imagina que é uma imensa teia de aranha, onde estão integrados todos os elementos do cosmos que dão vida: água, o sol, a lua, as estrelas, as fases lunares, os planetas; o fogo, a terra, os animais, as flores, as sementes, os ciclos de semeadura e colheita, as línguas ancestrais, as vestimentas ancestrais, as formas alimentares, a astrologia, a astronomia e muito mais... É um mundo que foi dado à humanidade há milhares de anos. Os corpos também estão na Rede da Vida. (CABNAL, 2016, tradução nossa)²²

Reconhecemos e experimentamos a dor, medo, sonhos, ideias e desejos com a experiência própria, mas também com a experiência das outras. Por exemplo, aprendemos a morrer através da morte de outras, pois, de alguma maneira, conservamos na memória a imaterialidade daquelas perdas. Existindo assim em conjunto com a alteridade, podemos entender que tudo aquilo que percebemos e sentimos individualmente forma parte da experiência coletiva.

As dores provocadas pelas opressões têm gerado agregações sociais que persistem e lutam até hoje, como é o caso da associação da MaFaPo (Mães dos Falsos Positivos)²³, na Colômbia. Os rostos de quinze mulheres colombianas, mães de vítimas de execuções extrajudiciais, foram retratadas por Carlos Saavedra, enterradas na terra. Os retratos formam parte de um acervo de luto e de confronto com aquela poderosa dualidade vida-morte.

Os processos da arte permitem ir além dos caminhos da razão, daquilo que está preestabelecido pelos dogmas como a única e inalterável verdade e brindam, sem ser o objetivo, sensopercepção, sublimação e resiliência. Será impossível relembrar a história absoluta e cronologicamente. A memória não depende do tempo linear dos eventos acontecidos, mas sim da experiência que reconstitui as imagens internas, o material sensível que conforma nossa

²² Original no espanhol: “Imagínense que la Red de la Vida es como una inmensa tela de araña, donde están integrados todos los elementos del cosmos que proveen la vida. Está el agua, el sol, la luna, las estrellas, las fases lunares, los planetas. Está el fuego, la Tierra, los animales, las flores, las semillas, los ciclos de siembra, de cosecha, los idiomas ancestrales, la vestimenta ancestral, las formas alimentarias, la astrología, la astronomía, y más... Es un mundo que nos fue entregado hace miles de años a la humanidad. En la Red de la Vida también están los cuerpos. [...] Hay un principio de cosmogonía que es la pluralidad de la vida, que me lleva a hacer un reconocimiento profundo de las diferentes manifestaciones de los cuerpos que habitan esa Red de la Vida.”

²³ Chamam-se falsos positivos os corpos de milhares de jovens colombianos que foram enganados e assassinados, para fazê-los passar por militares mortos em combate, durante o governo de Álvaro Uribe (2002-2010), para fazer crer que o Governo ganhava a guerra contra os grupos ilegais. (Consulte: CNN espanhol, 2022 em: <https://cnnespanol.cnn.com/2022/04/27/falsos-positivos-que-son-colombia-revelaciones-orix/>)

história como seres humanos. A memória não compreende apenas o que se consegue falar do que lembramos, senão também a experiência viva do movimento.

Segundo a pesquisadora Beth Lopes, que tem desenvolvido estudos em artes cênicas enfocando especial atenção no corpo, visualizado como *o espaço da memória*, menciona que a memória em si é um impulso criativo e que no processo criativo a memória é um espaço subjetivo que está em constante reinvenção:

O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. *Ao acessar as vias profundas da vida pessoal do performer, a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças*, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do 'real'. Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma auto defesa da sua mente. [...] como ferramenta teatral possibilita uma experiência de linguagem capaz de colocar o tempo passado como um meio de compreensão do presente. (LOPES, 2009 p. 137, grifos e tradução nossa)

O exercício da memória é completamente dinâmico, nos relacionamos com imagens que podem ressaltar alguns aspectos mais do que outros, embora possamos reinventar as lembranças, as ações ficam em nós, mesmo não sendo conscientes delas. Um exemplo é a escrita de Grada KILOMBA, na qual a autora fala do passado colonial que está memorizado muito além da sua vontade de lembrá-lo conscientemente:

Claro que me lembro, porque esta história foi memorizada. Não posso esquecê-la. O passado colonial está memorizado de tal maneira, que se torna impossível esquecê-lo. Às vezes, preferiria não me lembrar, mas, na verdade, é algo que não se pode esquecer. A teoria da memória é, na realidade, uma teoria do esquecimento. Não se pode simplesmente esquecer e não se consegue evitar lembrar. (2016, p. 01)

Kilomba faz um belo resumo de como as memórias nos conformam por além da consciência das nossas lembranças ou dos esquecimentos que tentamos apagar para sempre; a memória é intangível, mas deixa informações que podem ser percebidas e traduzidas no movimento.

O movimento em si nos faz relacionarmos com o entorno a partir das necessidades que o contexto planta, gerando um hábito que deixa uma aparência única, uma *forma*, um *ritmo* que sinalizam uma *atitude*, uma *intenção*. Se observarmos a fundo nosso movimento, é possível que percebamos que temos tendência a repetir certas combinações que, no presente trabalho, chamo:

Sotaques corporais (SC), o que, em outras palavras, são a memória do movimento, nossa corporalidade, que denota hábitos e necessidades.

Aludindo ao significado da palavra *Sotaque*, que significa “pronúncia característica de um país, de uma região, de um indivíduo etc.; acento.” (Oxford Languages, 2022). *Sotaque corporal* refere-se então ao “jeito único” para se movimentar, expressar e ser. O reconhecimento da comunidade do próprio SC não depende da territorialidade, mas sim das *communitas*²⁴ da *memória*, que são excedidas pelo território.

Nesse sentido o mapeamento da corpa serve como registro para o autoconhecimento, além de explorar o movimento, identifica poéticas, estéticas, discursos políticos e artísticos. O mapeamento, não é apenas um mapa que pretende traçar para invadir e conquistar a experiência do nosso território-corpa, pelo contrário, pretende se adentrar no ventre da memória.

Contudo, poderemos até observar como toda prática criadora abre seu caminho a partir das necessidades éticas, políticas e/ou poéticas das artistas e pesquisadoras, que lutam por mostrar e materializar o seu mar interior e direcionam as suas propostas para entender a relação com seu contexto, estabelecendo *communitas* da memória, não só para preservar nossa história ou entendê-la a partir dos afetos e as dores que são também nossa matéria prima, mas também para conseguir nos reapropriar, ressignificar, reinventar e incorporar a relação com aquilo que chamamos *corpo*.

Figura 4 — Intervenção fotográfica “CORP”, México, 2022.²⁵

Fonte: Da autora

²⁴ *Communitas* é a sociedade experimentada e vista como um *comitatus* ou uma comunhão de indivíduos iguais, reunidos em uma situação de encontro totalmente contrária ao que as estruturas, diretamente envolvidas com a lei, representam e convocam. (Turner, 2002, p. 60.) A *communitas* se instala na vida por um tempo curto (Citado em DIEGUEZ, 2016, p.16, Tradução nossa).

²⁵ Descrição da imagem: Fotografia em escala de cinza. No centro vemos a Brenda Urbina sustentando o extremo de vários fios que ao mesmo tempo a conectam a seus colegas. Da esquerda para direita, vemos sentada no chão à dançarina Sofía Leyva Mayorga, o produtor teatral Pedro Pablo Rodríguez, um cenógrafo de identidade desconhecida, o ator e dançarino Noel Díaz e a atriz Azucena Verdín. No centro da imagem, no que seria primeiro plano o braço esquerdo de Emma Cecilia Delgado segura uma esfera feita a base de triângulos.



Ferida aberta,
 transpassada,
 arreventada:
 músculos jiboiando ossos,
 sistemas escoltando órgãos,
 encontros pragmáticos acidentais
 do que faz um corpo:
 Verb to boca
 o tremor do coração quando se ama.

Existência por pedaços
 Quebra-Cabeças
 quebra-caldas
 Quebra-Pés?
 A quebra(do)corpo

posterga(do)
 afoga(do)
 apenas imagina(...)

-Ausente. -

Corpo: substantivo fragmentado,
 que nem boneca de plástico
 empacotada
 dividida
 pasmada
 ...sorridente.

-Sempre sorridente! -

(Brenda Urbina, 2020)

2.2 QUADRO II: CORPO-FRAGMENTO OU COMO SER MAR É SER OCEANO.²⁶

2.2.1 Paisagens para entender corpo, corpa e corporeidade.

Para elucidar o panorama sobre o que significa corpo, corporeidade e corpa, no presente quadro escrito, gostaria de trazer à tona as considerações do Michel Bernard (2001), no texto: *Da corporeidade como anticorpo ou da subversão estética da categoria tradicional de corpo*. No documento, o autor detalha os motivos pelos quais usa a palavra corporeidade, ao invés de “corpo”, para se referir ao processo da vivência, ao invés de se referir ao objeto que tem uma funcionalidade, que representa “o simulacro da experiência vivida que ela pretende designar e acreditar como realidade objetiva, como ser em si e para si. Em outras palavras, a palavra corpo se apresenta como autofundadora de sua referência” (BERNARD, 2001, p. 1). Isso sem mencionar os usos políticos do corpo como objeto, num contexto cheio de atentados contra sua constituição física, disseminando necromensagens que ameaçam a integridade dos que as testemunham.

Por outro lado, no momento de assumir o processo e o produto de ser e ter corpo, nos é atribuída uma finalidade utilitária (até certo grau mercantil), que “implica na desnaturalização e mesmo na falsificação dos cinco processos que [...] constituem e asseguram nossa relação conosco mesmos, com o outro e com o mundo.” (BERNARD, 2001, p. 2). *Corpo*, como produto-processo, isola tudo aquilo que dá sustento à existência pluridiversa; fazendo parecer que os processos sensoriais, relacionais e pulsionais são previsíveis e inerentes ao mesmo.

Como exemplo, colocarei um fragmento do discurso final da performance de Emilio Santisteban no ano 2011, *Duas perguntas emudecidas*:

De que corpo estávamos falando? Em um contexto em que o que vale é o corpo do semelhante a gente mesmo, presente com gozo narciso, com perversão pós-moderna, com sucesso individualista, os corpos desaparecidos eram corpos que não contaram na cognição, na sensibilidade, na

²⁶ Segundo o museu de ciências de Porto Rico, a principal diferença entre o mar e o oceano é a dimensão: os mares (com um tamanho consideravelmente menor) são corpos de água adjacentes aos oceanos. Normalmente os mares são parcialmente fechados por terra. (EcoExploratorio, 2020) <https://ecoexploratorio.org/vida-en-el-mar/mar-y-oceano/#:~:text=La%20diferencia%20principal%20entre%20el,est%C3%A1n%20parcialmente%20encerrados%20por%20tierra.>

sensorialidade e nos sistemas simbólicos dessas mentes ao qual encaminhei minha pergunta. (*apud* DIEGUEZ, 2011, p. 8, tradução nossa)²⁷

A autodefinição de corpo tira a genialidade do autodescobrimento, do mapeamento do próprio discurso de reinvenção, tira a possibilidade da experiência diversificada, e o mais importante: nos afasta daquele sentido de conexão com/na rede de vida.

O vocábulo corpo é, com efeito, um signo lingüístico que, diferentemente dos outros, engaja a priori e radicalmente o modo existencial de sua enunciação: *escolhê-lo como enunciado é consentir implicitamente com uma maneira de perceber, de se exprimir, de agir, de pensar e, claro, de falar* - que de alguma maneira baliza e caracteriza o entorno de uma cultura e o campo de possibilidades oferecidas aos indivíduos que a buscam. (BERNARD, 2001, p. 1-2, grifos do autor.)

Já o conceito de corporeidade “implica num enlace poli-sensorial ou, se preferirmos, num quiasma inter-sensorial que convida o artista a uma perpétua viagem, a uma errância infinita: a arte é, essencialmente, nômade.” (BERNARD, 2001, p. 4), nesse sentido, a corporeidade é entendida como a possibilidade infinita da vivência, característico de um ser corporizado, coexistindo em várias camadas de experiência e memória, em um fluxo de movimento dinâmico.

Por outro lado, o conceito da *corpa* é um convite ousado para habitar-nos desde um impulso de *reapropriação* coletiva da *corporalidade*. Um tempo-espaço que em liberdade poderá se autodefinir a partir, não dos órgãos sexuais, mas sim a partir da própria experiência e memória do que se percebe. Em outras palavras, corpa existe por além do gênero, raça, preferência sexual, nacionalidade; a corpa, ao ser uma experiência coletiva, carece de existência finita, ou seja, o fato de que ela não sirva para alguma coisa específica, tira de si mesma o peso da finitude que lhe confere funcionalidade, e é por isso que a corpa não tem coisificação, dissecação, nem funeral.

A brincadeira da troca de “o” por “a” na palavra *corpa*, convida a repensar o sentido de pertença da linguagem, mas sem intenção de atribuir um gênero binário à palavra, ou colocar gênero à toda a linguagem. Menciono *corpa* como um espaço de identidade de todas, todos e todes aqueles que se identifiquem como “fora da caixa”, tal como almeja a estética cuir²⁸, mas

²⁷ Original no espanhol: “¿de qué cuerpo estábamos hablando? En un contexto en el que lo que cuenta es el cuerpo del semejante a uno mismo, presente con goce narciso, con perversión postmoderna, con exitismo individualista, los cuerpos desaparecidos eran cuerpos que no contaban en la cognición, la sensibilidad, la sensorialidad y los sistemas simbólicos de aquellas mentes a las que dirigía mi pregunta.”

²⁸ Queer é um termo retirado do inglês que é definido como “estranho” ou “incomum”. Está relacionado a uma

também dos que se identificam como cis e hetero-binários. O jogo da troca de “o” por “a” na palavra *corpa*, não pretende excluir as masculinidades diversas, mas convida a repensar que no mundo feito para o masculino, o feminino e o não binário têm que abrir seus próprios espaços de existência, e considero que a academia é o lugar perfeito para propor outras maneiras de mencionar ao mundo e gerar conhecimento.

Podemos dizer *corpa*, como podemos dizer *corpe*, *corpi*, *corpu...* o que seu impulso poético, político ou ambos, lhe exijam no exercício da reinvenção do *corpo* (percebido como objeto ou coisa). Eu escolho *corpa*, com “a” porque vem da corporeidade, assim como também declaro a minha preferência pelos universos femininos, pois além de ser mulher, sou feminista e lésbica. É importante mencionar isso como forma de militância e representatividade, indo a contrapelo do mundo que assume a heterossexualidade como “o normal”; a mesma que não permite que minha existência caiba em muitos lugares.

Ninguém anda por aí declarando nas pesquisas que são heterossexuais, pois a sociedade normativamente supõe-se que todos são heterossexuais. A importância de se nomear como lésbica, gay, trans... entre outras identidades, abre espaços de visibilidade e de existência. Como aponta Francisco Ortega (2008, p. 55): “a dor faz uma reclamação, que pode ser atendida ou ignorada. Se o pedido não for atendido, sua existência é negada e minha negação constitui um duplo ato de violência, tanto porque desconhece a violência infligida quanto porque, ignorando-a, perpetua-a.”²⁹

Dito isso, utilizo *corpa* como própria necessidade nesse tempo-espaço, dominado pelo hetero-patriarcado; utilizar “a” ao me assumir como indivíduo de gênero fluído me demanda, da mesma maneira, procurar outras atitudes para visibilizar e nomear a existência das pessoas que acompanham minhas memórias pois: Eu sou *corpa* porque eu sou com você, não consigo ser *corpa* só, em outras palavras, a *corpa* é nós, nós somos a *corpa*... não conseguimos existir sem entender esse pulso que nos conecta ao fluxo da energia da vida na Terra.

Considerando a multiplicidade da acepção de *corpa*, sobretudo nos movimentos feministas, mencionar “*corpa*” ao invés de “*corpo*”, visa fortalecer uma luta de reapropriação

identidade sexual ou de gênero que não corresponde às ideias estabelecidas de sexualidade e gênero.

²⁹ Do original em espanhol: el dolor hace un reclamo, que puede ser atendido o ignorado. Si no se responde a la solicitud, se niega su existencia y mi negación se constituye en un doble acto de violencia tanto por desconocer la violencia infligida como porque al desconocerla la perpetua.

da linguagem e visibilizar as corpas que não se identificam como heterossexuais, cisgêneros ou binárias. O fato de que as regras da linguística da linguagem coloquem o masculino como o “neutro” e o feminino como a “exceção da norma” invisibiliza não apenas quem se identifica como mulher cis ou trans, mas também todas aquelas corporeidades fronteiriças.

A corpa é a sua autorreferência e se interconecta com outras existências de cuerpos: *la cuerpa acuerpa*³⁰, ou não, porque a menção da corpa não é invenção ou descoberta, nem algo que possa se vender, reproduzir ou plagiar, já existia antes de ser possível mencioná-la. Éramos *corpa*, sem necessidade de comprová-la. Corpa carece de ação inerente, verbo ativo, ou significado na Wikipedia; é a reinvenção espaço-tempo, o mais próximo de dizer em cinco letras: “Eu-rede da vida”. A corpa pertence-se, não apenas a si mesma como se fosse empacotada, ela é indivisível de todas as que a compõem.

Ao falar de *corpo* pensamos em uma unidade, com o organismo divisível de “função fragmentada”, o que faz de um corpo produtivo e confere sua capacidade de ser dissociável são os padrões “dos semelhantes”, o que aliena o corpo a tatuar-se a frase: “nascer, crescer, reproduzir e morrer”, e depois da morte, vem a dissecação do corpo: cabeça, coração, pé, mão, perna, fígado, olhos, cérebro.

A corpa é do fluxo que se autotransforma e se autodefine com cada experiência. Procura contrapontos, curiosa e selvagem, cheia de incertezas. Se abraça à mudança, e seus órgãos sentem como se fossem um: ouvido ama, o sexo chora, enxerga o mundo com a ponta dos cabelos, aprende a dar risada com a boca dos dedos.

A ilha que sou, pesada, arrepiante, desaforada, tem vontade de ser dança. A pergunta é a seguinte: a ilha caminha com os pés, ou a ilha sente os pés de quem nela andam? Como a ilha dança?

Figura 5 — *Processos como atriz*, colagem de fotografias, México, 2020.³¹

Fonte: Da autora.

³⁰ Tradução para o português: “A corpa abraça.”

³¹ Colagem de fotografias de obras de teatro. *El viaje interminable*, 2016; *Máquina para hablar con las abuelas*, 2018; *Le Cheapitteau Tartuff*, 2017; *Estudo de dança release e body contact*, 2016; *Cartas a Lorca*, 2017; *El viaje interminable*, 2016; *Comedia del arte*, 2010; *Pastorela teatro pa’llevar*, 2017; *Aula de máscara*, 2011; *En tus manos*, 2013; *Viaje a la Luna*, 2014; *María Caridad*, 2017; *La edad de la ciruela*, 2010; *Día mundial del teatro*, *intervencao na rua*, 2015; *El censo*, 2009; *Camino rojo a Sabaiba*, 2014; *No es temporada de flores*, 2018; *Faro de milpalta*, 2018; *Viaje a la luna*, 2015.



KODAK PORTRA 400

53

2.3. QUADRO III: ESTRATÉGIAS PARA NÃO SE AFOGAR NO NAVIO

2.3.1 Processos de atriz, criação de personagens.

Ser atriz, tem sido a minha pior personagem; era apenas quando me esquecia de sê-lo, que começava a vivenciar outras possibilidades de mim mesma. Ou seja, existe uma diferença entre atuar/performar, no que compete a construir um corpo padronizado do que se procura numa ideia estabelecida de atriz ou dançarina. Apenas consegui experimentar *ser corpa* com o mundo, ao me desfazer do limitante pacote de ser apenas *mais um corpo*, de atriz.

Muitos diretores e professores gostam de chamar o processo de dar outra forma à energia da corporalidade de *criação de personagem*, e colocam o foco da *vivência* de ser corpo, nas falas do roteiro, didascálicas, figurinos, na tentativa de responder à pergunta: “Quem é *a personagem?*” Isso coloca a visão da personagem como *aquela outra que não é você*.

Apesar do trabalho de mesa, análises, teoria e técnica, honestamente, nos melhores papéis que fiz, me obcequei mais nos movimentos espontâneos, nas pistas soltas em explorações físicas, como caminhar e respirar pelo espaço de uma maneira diferente, evocando os espaços vazios do texto, tudo aquilo que o texto não define explicitamente, os materiais da intuição a partir das ações físicas, os verbos de ação que denotam uma frequência física de intenção, estimulam a criação de possibilidades de estar com o mundo e, inevitavelmente, o processo de reorganização da própria forma permite que a memória dos músculos, perceba estratégias para ter autocontrole dos nossos fluxos e não se afogar no navio do trauma.

Quando conseguia habitar essas outras maneiras de estar no mundo, estava sendo mais *eu* do que nunca, *eu-corpa*, na minha possibilidade infinita. E quanto mais me esforçava para *ser a personagem*, ficava mais perto daquele corpo de atriz, padronizado, desconexo e isolado que reproduzia uma versão da personagem como esse outro alguém que também pode ser ninguém. Nos processos teatrais em que consegui performar outras estruturas corporais, procurava pequenos detalhes de mim que forneciam altos contrastes, assumir radicalmente uma outra corporalidade, no caso, aquela da personagem, é o resultado de um diálogo de contrapontos que podemos habitar; estes que só existem porque se complementam. Por mais estranho que pareça, o oposto nasce do mais próximo de nós. Assim, como Bernard fala da decorrência da teatralidade no teatro e na dança:

A teatralidade decorre, segundo minha hipótese, da estrutura ambivalente da matriz vocal enquanto motor e veículo da gestão energética que cada um de nós opera. [...] A teatralidade resulta então necessariamente deste *jogo contrastado e de contraponto entre um processo de distorção e uma busca de identidade ou de unificação*; melhor ainda, entre uma *diferenciação exponencial* e uma repetição continuada. (BERNARD, 2001, p. 5, grifos nossos)

Trabalhar a partir da diferenciação exponencial tem me ajudado a desembaraçar dores, lidar com elas ser mais consciente das possibilidades que sou-fui-serei, exige ampliar a perspectiva da autoimagem, pois como descreve Moshe Feldenkrais, na obra *Autoconsciência por el movimento*: “Nossa autoimagem é necessariamente menor do que poderia ser, pois é composta apenas pelo grupo de células que realmente usamos.”³² (1997, p. 24, tradução nossa).

O processo da criação de uma outra corporeidade, assim, estimula certas células, que ativam músculos que habitualmente trabalham em segundo plano. Isso em si mesmo é revolucionário, pois estamos condicionadas, como *corpos*, a receber a informação absoluta e inalterável do que somos-fomos-seremos, como realidades fixas, nascidas da própria pessoa, baseadas na sorte, genética, crenças, ofícios diversos e hábitos; quando, em rigor, todos os elementos importantes da relação do indivíduo com os outros e com a sociedade são o resultado de um extenso exercício de alienação *do que faz* um corpo e do que pode ou não dar identidade ou mobilidade ao mesmo.

Dentre as lembranças de experiências de ser eu corpa, tenho presentes vários processos de “criação de personagem”, assim como exercícios sensoriais, mas gostaria de mencionar especificamente três desses processos e, mesmo que não aprofunde neles plenamente, colocarei anotações das falas dos meus professores e colegas do ofício teatral no México. A ordem das personagens é a seguinte: a) Guadalupe Serna, na obra *El indio muerto*, escrita por Óscar Liera³³ e dirigida por Claudia Frago³⁴; b) a criação da personagem de La Pelos, na obra *El viaje*

³² Original em espanhol: Nuestra autoimagen es por necesidad más pequeña que lo que podría ser, pues sólo la constituye el grupo de células que hemos utilizado efectivamente. (FELDENKRAIS, 1997, p.24)

³³ Óscar Liera foi um dramaturgo e diretor teatral mexicano. É considerado um dos mais importantes criadores dos palcos mexicanos da segunda metade do século XX. Foi um notável membro da Nova Dramaturgia Mexicana.

³⁴ Docente da Faculdade Popular de Belas Artes da Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo no Bacharelado em Teatro. atriz e Doutoranda em Arte e Cultura pela Universidade de Guadalajara. Membro do *Corpo Acadêmico de Artes Cênicas LGAC: Produção e divulgação das artes performativas; pesquisa e formação em Artes Cênicas*. Interessada no pós-drama, processos de ensino-aprendizagem de teatro, interpretação, voz, fundamentos teóricos da fenomenologia, Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade.

interminable, escrita e dirigida por David Olguín³⁵; e c) O processo de aprendizado com técnica de Jaques Lecoq³⁶ vivenciado com Alicia Martínez Alvarez³⁷; a partir de estímulos com perguntas criativas, bússolas, esses processos permitiram maneiras de ser no/com o mundo:

- a) Caminhando pelo espaço... percebam os colegas, a relação que temos. Sem dizer nada, permitam que exista uma troca de energia, convidem a personagem, percebam como vocês se sentem com isso. Lembrem das falas na obra... permitam que a personagem olhe, cheire, sinta, escute. Fiquem ligadas a mudança da relação entre vocês. Não é o mesmo olhar de antes. [...] Os olhares mudam segundo a intenção. Qual é a intenção que eu tenho para com os outros? isso dispara uma emoção, pensamento, sensação, ritmo diferentes? (informação verbal).³⁸
- b) O que é o que me leva a querer dizer isso? O ator tem que se comprometer com a verdade de cada instante no presente, e estar disposto a se perguntar, dentro dos próprios esgotos: cadê a versão desta verdade em mim? E se não sabe como fazê-lo terá que por intuição empreender o voo, e com técnica manter se voando... quer dizer, procurar os buracos dentro de si que lê façam achar um segundo de verdade, um motivo para corporizar aquilo que deseja dizer. O que você deseja? Com qual verdade de você mesmo quer se comprometer? (informação verbal).³⁹
- c) Baseada nas impressões que reverberam em você, depois de observar detalhadamente a máscara, responde: Qual é a respiração daquela plasticidade, como essa máscara modifica meu andar, meu olhar? (informação verbal)⁴⁰

Para a criação de uma outra corporeidade, é importante manter a clareza sobre as questões que enfatizam respostas do *que faz* e do *como faz*, ao invés de colocar todo o peso no “*quem é?*”, que já tem toda uma carga social pré-estabelecida, de como aquele corpo *deveria existir*.

³⁵Dramaturgo e encenador, tutor da Fundação de Letras Mexicanas em Dramaturgia e membro do conselho artístico do *Teatro El Milagro*. Editor das *Ediciones El Milagro* e membro do Sistema Nacional de Criadores de Arte. É coordenador do mestrado em Direção Cênica da Escola Nacional de Arte Teatral (ENAT).

³⁶Ator francês, mímico e professor de teatro, considerado uma referência do teatro gestual.

³⁷Atriz e Diretora de teatro fundadora do *Laboratorio de la Máscara*, especializada no teatro de máscara com técnica Lecoq.

³⁸Fala da Profa Claudia Fragoso, no registro do processo de criação de personagem na encenação de *El índio muerto*, CEDART, em Junho 2009.

³⁹Fala do Prof David Olguín, no processo de montagem da obra *El viaje interminável*. ENAT, em Março 2016.

⁴⁰Fala da profa. Alicia Martinez, aula Técnica de máscara neutra. ENAT, em Agosto 2014.

Às vezes nem nós mesmos sabemos por completo quem somos nós, então... Por que o ator, a atriz teria que saber *quem é* a personagem?

Se nos jogarmos nos gestos mínimos de uma corporeidade, podemos vivenciar genuinamente experiências humanas diversas, que nos fazem perguntar, uma e outra vez: *Como posso dar forma as memórias da dor nesta particularidade de existência do eu-corpa?* Ao responder a essas perguntas, o corpo de atriz, se reorganiza criando uma resposta genuína. A forma das memórias é percebida através de ações físicas, atitudes e intenções que revelam o caráter da personagem. Esse processo criativo parte da curiosidade para dar forma aos afetos e as dores, estes que podemos habitar de maneiras diferentes, podemos reciclar as próprias energias, ressaltando singularidades de seu contexto. Em outras palavras, a criação de uma personagem não é um ato isolado, se alimenta da possibilidade do *eu no mundo*.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção. (SALLES, 2001, p. 45)

Os processos artísticos ou processos criativos, especificamente os que trabalham a partir da memória e da auto-observação, estimulam a nossa *sensopercepção*, indo muito além dos estilos típicos, modas ou tendências de movimento de uma época. No teatro ou na dança, incorporamos as variações do movimento e, muitas vezes, reinventamos as próprias memórias nesses processos. No entendimento de que a personagem é uma versão de mim, *eu-corpa*, comecei a gerar perguntas sobre a corporalidade que caracteriza a minha versão habitual. Quer dizer, se o movimento denota contexto, o quê, do contexto é corpo fragmentado? Se forem violências, qual é o sotaque corporal das memórias da violência e como elas se movimentam?

Figura 6 — Colagem *Trauma*, Brasil, 2022.⁴¹

Fonte: da autora.

⁴¹ Descrição da imagem: uma árvore no meio do oceano, metade toco, metade mulher. Fotografia de autoria da autora.



2.4. QUADRO IV: NAUFRÁGIO

2.4.1 Bloqueio

Antes de querer ser atriz, durante alguns anos, pelas noites, sentia que um frio percorria minhas articulações e uma sensação de sufoco colapsada nos meus pulmões; a falta de oxigênio, causa da hiperventilação, me fez desmaiar em minha própria cama. Tentei de muitas maneiras habitar esse medo profundo e abstrato. Sem ter sucesso, aceitei a minha condição de ansiedade e me inscrevi em todas as oficinas e grupos possíveis de esportes, lazer e artes na secretaria de cultura do meu estado, com a finalidade de “me cansar” para conseguir dormir. Mas, acidentalmente, as artes começaram a apresentar desafios de autoconhecimento, que sem focar diretamente na resolução da ansiedade, conseguiam me mostrar esse estado como uma oportunidade para observar.

Um ano mais tarde, conheci o bacharelado em artes CEDART Miguel Bernal Jiménez⁴² em Morelia, Michoacán, onde estudei o ensino médio, finalizando-o aos 17 anos. Devido à grande influência das artes na minha vida, especificamente o teatro, me formei como atriz na Escola Nacional de Arte Teatral do Instituto Nacional de Belas Artes, localizada na Cidade do México.

Nesse percurso do autoconhecimento e entendimento do próprio movimento, ao longo da minha formatura, nas aulas de dança e expressão corporal percebi dificuldades no fluxo da minha energia quando tentava memorizar sequências de movimento, ou quando as memorizava e a velocidade do ritmo aumentava. Eu perdia a noção do próprio espaço e isso me colapsava e imediatamente me sentia fragmentada, com o peito apenas percebido pela parte da frente, a pélvis contraída, as articulações rígidas, as extremidades isoladas e sem conexão e uma multidão de vozes e frases vinham ao pensamento.

Um dia, durante uma aula de dança no último ano da formatura, sem saber o motivo, não consegui me mexer. O professor me gritou “Isso acontece com você, por ser preguiçosa, não ensaiou o suficiente!” e me mandou sair da sala. Eu saí chorando, sentei-me na escada e me perguntei: “de que depende agir quando preciso?” Eu tinha certeza de que não era falta de trabalho, pois eu dedicava muitas horas aos meus ensaios após as aulas para decorar as frases

⁴² CEDART: Centro de Artes é um Bacharelado em Artes validado pela Secretaria de Educação Pública, no México.

de movimento, mas na hora de executar a sequência na frente da turma e do professor, simplesmente ficava congelada.

No desespero para corrigir o quanto antes aquele corpo de atriz, comecei a comparar as minhas capacidades motrizes com as de outras colegas, e observei que diferentes tendências de movimento dependiam das dimensões físicas, das memórias, hábitos e experiências de cada pessoa. Eu queria saber como consertar o meu corpo fragmentado, pois do contrário, ficaria assim para sempre. Queria então conseguir dançar os meus fragmentos.

A professora Emma Cecilia Delgado, no ano de 2014, já havia chamado minha atenção para criar aquelas perguntas, movida pela curiosidade, mas não em virtude da resolução do problema. Então voltei aos escritos dos anos anteriores na universidade, e fiquei interessada pelo conceito de autoconsciência de Moshé Feldenkrais(1997). Foi a partir deste que, pela primeira vez, me perguntei sem julgamentos: O que acontece quando me imobilizo? Como consigo fluir a energia, mesmo na resposta corporal e emocional da aparente imobilidade?

2.4.2 Respira

Ao não achar uma resposta imediata e racional dentro de mim, fui a consultar a minha professora, e ela respondeu, dando muita risada: “Rrrrrrr-eeeeesss-piraaaa”.

É como aponta Feldenkrais:

É difícil sobreviver, mesmo por curtos períodos, sem fazer nenhum movimento. Um ser privado de todos os seus sentidos carece de vida. É o sentimento que nos impulsiona a viver; sentir-se sufocado nos obriga a respirar. Sem um mínimo de pensamento reflexo, nem mesmo um besouro sobrevive por muito tempo. (1997, p. 21, tradução nossa)⁴³

Habitar esse lugar sem querer achar a solução para o mesmo era a resposta inicial para não deixar que a ansiedade me dominasse. O movimento da aparente imobilidade era a respiração, que é em si mesma, uma potência sagrada e regeneradora da vida.

⁴³ Do original em espanhol: “Es difícil sobrevivir, aun por períodos breves, sin efectuar movimiento alguno. Un ser privado de todos sus sentidos carece de vida. Es el sentimiento lo que nos impulsa a vivir; sentirnos sofocados nos fuerza a respirar. Sin siquiera un mínimo de pensamiento reflejo, ni un escarabajo subsiste mucho tiempo.” (FELDENKRAIS, 1997, p.21)

Por exemplo, na origem P'urhépecha⁴⁴, da qual sou descendente⁴⁵, respirar se diz *jirestani* ou *jirejtani*, alento *jirejtakua* e são considerados como uma parte nuclear da vida que é também alegria, o alimento do coração, tanto a nível celular quanto a nível espiritual, e entende-se que, quando uma pessoa morre, o coração volta ao único latejar, que é o mesmo para todos os seres da terra.

É interessante mencionar os estudos que Erandi Medina Huerta realiza sob a concepção do que se entende como alma na ideologia P'urhépecha, pois dentre múltiplas reflexões da tradução, discute-se a *Mintsikuarhikuani*:

Mintsi- coração, -kuarhi reflexivo “si mesmo”, substantivo -kua, -ni terminando “a” “para”, pode ser entendido como “o próprio coração, que retorna a si mesmo, o coração da gente, o próprio batimento cardíaco”. [...] na tradução castelhana impregnada de cristianismo, lê-se como “bom descanso”, embora se refira mais a “fazer o próprio batimento cardíaco”. (2018, p. 246, tradução nossa)⁴⁶

Em outras palavras, a respiração seria o elemento que unifica a vida da corpa na terra, pois mesmo na morte seremos parte do respirar da terra e do pulsar do coração da corpa. Manter contato com a respiração nesses momentos de congelamento e, em geral, tentar fazer consciente a respiração, ajuda bastante a lidar com a ansiedade, pois nos conecta com aquela unidade sagrada da coletividade.

2.4.3 Será que sou a única?

Contudo, aquela resposta, da minha querida professora Emma Cecilia Delgado, não estava sendo suficiente, apesar de a respiração ter me ajudado a não me sentir só; eu me

⁴⁴ A palavra *P'urhépecha* significa terra dos p'urhé, que significa povo e pessoa; isso implica uma autoafirmação como seres humanos, mas também como uma versão individual daquelas pessoas em geral. A maioria dos P'urhépecha vive nos 22 municípios de Michoacán que compõem a “região p'urhépecha”: “Coeneo, Charapan, Cherán, Chilchota, Erongarícuaro, Los Reyes, Nahuatzen, Nuevo Parangaricutiro, Paracho, Pátzcuaro, Peribán, Quiroga, Tancítaro, Tangamandapio, Tangancícuaro, Tingambato, Tingüindín, Tocumbo, Tzintzuntzan, Uruapan, Zacapu e Ziracuarétiro.” (Wikipedia, 2022)

⁴⁵ Venho de uma pequena cidade chamada São Francisco Corupo, com aproximadamente 2.099 habitantes, segundo o censo populacional de 2020, Corupo pertence ao município de Uruapan, no coração do chamado Planalto P'urhépecha, no centro do estado de Michoacán de Ocampo, no México. Localizada a cerca de 42 km de Uruapan, no Eixo Vulcânico Transversal, fica a cerca de 10 km do Vulcão Parícutín. Faz fronteira com as comunidades de Angahuan ao sul, Charapan ao norte, San Felipe ao leste e Zacán e San José ao oeste.

⁴⁶ Original no espanhol: “Mintsi- corazón, -kuarhi reflexivo ‘uno mismo’, -kua sustantivo, -ni desinencia ‘a’ ‘para’, se puede entender como ‘el corazón de uno mismo, que regresa a uno mismo, el corazón propio, el latido propio’. [...] en la traducción al español empapada de cristianismo versa como ‘buen descanso’ aunque se refiera más a que ‘haga un latido propio’”.

perguntava se existia alguma particularidade que diferenciaria aquela corporalidade, algum aspecto que pudesse identificar toda uma comunidade, apenas pelo que os resíduos do medo, aquela força indizível, tinham deixado em nós.

Com o objetivo de entender o que podia estar provocando aquele medo, aparentemente irracional, comecei a observar minhas colegas e pedi para trinta e duas delas falarem do medo/terror (o que quer que entendessem por isso) nos seus corpos; também pedi que aquilo que não pudesse ser dito no depoimento fosse colocado numa imagem plástica ou criação audiovisual. Foi assim que coletei trinta e duas memórias do medo juntamente com um breve depoimento em vídeo no qual as artistas relatam acontecimentos em que reconhecem aquela sensação de medo, ameaça e/ou terror.

Em conversas com algumas dessas colegas, observava que em menor medida, experimentavam aquela imobilidade, e que a mesma não era uma escolha, ou seja, não era uma resposta que conseguissem controlar racionalmente e isso não era agradável. Por outro lado, na academia não se tratava desse assunto, pois havia uma aproximação a temas de psicologia, e havendo uma enorme rejeição e até preconceito de “usar o teatro como terapia”, se anulava a possibilidade de diálogo com esses processos dentro da Escola de Teatro.

Decidi ir em frente com o trabalho com aquelas colegas, apenas para compartilhar um pouco das experiências e tentar entender como as memórias do medo/terror geram um sotaque particular na corporalidade. A minha vontade de pesquisar girou em torno do entendimento do meu próprio movimento, compreendendo suas qualidades, suas tendências, hábitos; mas também da comunidade de pessoas com as que compartilho. Então, como criaríamos uma nova experiência com aquelas memórias?

Nos desenhos recebidos pelas colegas, podia observar que cada elemento disponibilizado para entender tal universo, fosse desde uma palavra no depoimento, a força do traço no desenho, um gesto capturado pela câmera, ou uma cor escolhida para plastificar o medo, estimulava e complementava a memória da proponente; e, ao mesmo tempo, enriquecia o entrelaçamento de individualidades existentes nessa dor coletiva.

A criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível. (SALLES, 2011, p. 61)

Ao fazer isso, eu não pretendia dar visibilidade à violência. Acho que muitos artistas já denunciam e manifestam, nos seus trabalhos, a repercussão das violências que atravessam nosso território *Abya-yala*⁴⁷, onde podemos observar como a violência tem afetado a relação que temos com o nosso entorno. Cabe ressaltar que no México existe uma necessidade de representação dos cenários da violência para tentar entender a dimensão do terror no nosso território. Ileana Diéguez (2013) denominou esse fenômeno como: "a dor e suas linguagens".

A artista Rosa María Robles tem várias obras que tem o objetivo de visibilizar a violência, uma delas é a videoinstalação *La Piedad* (2010)⁴⁸, que faz alusão à escultura de Michelangelo Buonarroti. A escultora se vestiu de branco e carregou nos braços, no lugar do corpo de cristo, uma coberta ensanguentada, com a qual havia sido envolta previamente uma pessoa assassinada e jogada na estrada. Essa é uma prática muito comum entre as gangues do narcotráfico no México.

Ao contrário da carga religiosa da obra de Miguel Angel, a imagem de Robles visa transmitir aos espectadores a dor e a impotência diante das 365 fotografias de pessoas assassinadas em Sinaloa que são projetadas de um canhão colocado no teto até o centro de uma folha branca colocada no chão. (MACMASTERS, 2010, p. 5, tradução nossa)

Outra peça importante é a exposição *Navajas*, também da Rosa María Robles (2007) que incluía uma alfombra vermelha, fazendo alusão às alfombras dos ricos e famosos, mas esta era feita de 8 cobertores ensanguentados.

As aparições das iconografias do terror e as necromensagens nas artes, denotam o nomeado *Páthos cultural* que se instalou como uma normalidade da violência que reproduz a mesma agressão que critica. A meu ver, é preciso a arte como geradora de entendimento das próprias dores, mas não se trata de dar poder ao estímulo que nos ameaça, mas sim, de dar visibilidade às próprias experiências da dor e conseguir modificar nossa relação com estas, já que nossos corpos estão sendo ameaçados e destituídos de sua possibilidade de reinvenção e reintegração no contexto atual. Compete a nós, performers, propor a ação de deslocar para ressignificar a ideia do *corpo*, e não continuar com aquele trauma lacerante, que nos faz naufragar no mar da violência dos corpos torturados e assassinados:

⁴⁷ *Abya-Yala* na língua do povo Cuna significa "terra madura", "terra viva" ou "terra que floresce" e é sinônimo de América. A expressão *Abya Yala* tem sido utilizada pelos povos originários do continente para se designar, em oposição à expressão "América", que foi atribuída pelos colonizadores.

⁴⁸ C.f.: <https://www.jornada.com.mx/2010/08/10/cultura/a05n1cul>

“O trauma é uma marca deixada por uma experiência na mente, no cérebro e no corpo. Este traço tem consequências permanentes na forma como o organismo humano consegue sobreviver no presente” ([KOLK, 2015,] p. 23). O trauma muda nossa mente, reconfigura nosso cérebro, reorganiza nossa percepção, mas também remodela nosso corpo, em sua fisionomia e fisiologia. Portanto, para superar o trauma não basta ensinar a mente a mudar sua forma de pensar e perceber a realidade, é preciso também que o corpo recupere sua sensibilidade e aprenda a se reconectar com as experiências presentes. Porque as experiências mais devastadoras também se inscrevem no corpo, através de sensações puramente físicas e terríveis. Uma dor física que se torna insuportável e que escapa à nossa razão. “... a solução requer encontrar maneiras de ajudar as pessoas a modificar a paisagem sensorial interna de seu corpo” (Van der Kolk, 2015, p. 83).⁴⁹ (apud PASTOR, 2017, p. 209, Tradução nossa)

Concordo com Pastor no que diz respeito ao argumento de que o trauma nos modifica a tal ponto que reorganiza a nossa percepção e maneiras de performar o corpo, assim como também propõe como solução modificar as paisagens do corpo.

2.4.4 Restauração

Uma proposta para tal restauração é começar a elucidar maneiras para autonomearnos, tendo em conta que estamos conectados, não apenas entre nós mesmos (como raça humana e como sabedorias multicelulares), como também estamos ligados ao entorno, ao tempo; somos uma reverberação do que acontece e existe, existiu e existirá no mundo. O tempo e o espaço, posem uma sensação de tridimensionalidade e nos habitamos essa totalidade encorpada: cima, baixo, frente, traz, direita, esquerda: **aqui e** passado, futuro, presente: **agora**.

Um exemplo talvez um pouco grosseiro e literal que pode ilustrar a força dessa conexão é o que aconteceu na pandemia de COVID-19, na qual experienciamos as diferentes etapas de como um vírus ia se espalhando de maneira tão rápida. No princípio escutei vários comentários como “mas isso é lá, do outro lado do mundo: China, não vai chegar aqui”; e poucos meses

⁴⁹ Original no espanhol: ““El trauma es una huella dejada por una experiencia en la mente, el cerebro y el cuerpo. Esta huella tiene consecuencias permanentes sobre el modo en que el organismo humano logra sobrevivir en el presente’ (p. 23). El trauma cambia nuestra mente, reconfigura nuestro cerebro, reorganiza nuestra percepción, pero también remodela nuestro cuerpo, en su fisionomía y su fisiología. Por eso, para la superación del trauma no es suficiente con enseñar a la mente a cambiar su modo de pensar y de percibir la realidad, también es necesario que el cuerpo recupere su sensibilidad y aprenda a conectarse de nuevo con las experiencias presentes. Porque las experiencias más devastadoras quedan inscritas también en el cuerpo, a través de sensaciones terribles puramente físicas. Un dolor físico que se hace insuportable y que escapa a nuestra razón. ‘...la solución requiere encontrar maneras de ayudar a la gente a modificar el paisaje sensorial interior de su cuerpo’” (Van der Kolk, 2015, p. 83)

depois, estávamos em uma contingência, evitando o contato e observando como, segundo reportagem da ONU publicada em maio de 2021, calcula-se que as cifras de pessoas falecidas pela doença, poderia variar entre 6.8 e 10 milhões no mundo.

Assim acontece com tudo e, se não começamos a tomar consciência de que a conexão é tão forte que, se adocece uma pessoa em Wuhan, adoecemos todes, nos faz correr o risco de continuar sendo objetos de um sistema separatista que nos exclui da experiência de ser em sintonia somática. Por outra parte a visão de corpo (como objeto) tem sido útil para perpetuar a violência. No campo das artes na performance que estrutura Emilio Sebastian consegue realizar uma crítica a imobilidade política dos corpos alienados:

[...] vendava os olhos das pessoas que se deslocavam pelo espaço público, após acordo prévio, enquanto lhes dizia: “Olhos fechados: fiquem assim até que algo aconteça.” Após cerca de uma hora, quando as bandagens foram retiradas, as pessoas descobriram que “dentro”, no verso das bandagens e em contato com a pele, estava a pergunta: “Que lugar tem uma arte corporal em um país de corpos desaparecidos?”⁵⁰ (DIÉGUEZ, 2011, p. 7, tradução nossa)

Tal exemplo reforça os usos que damos àquela concepção do corpo como objeto no campo das artes: Basta entrar numa aula de movimento, numa escola de teatro, para conseguir enxergar como a alienação continua colocando o foco na produtividade mecânica do uso do corpo “obediente como ferramenta militar, pronto para reproduzir discursos da personagem, do diretor, do dramaturgo, do professor...” Ao invés de que, na escola de artes, se atinja aquele corpo-fragmentado, como parte de um panorama muito mais complexo: *um ser com o todo*, e que então se vê estimulado a reintegrar-se (diferente de inserir-se), sendo autônomo, pesquisador, curioso, às vezes indócil, mostrando como a partir do dinamismo em relação com a alteridade, contém em si mesmo o poder de integração na rede da vida. Tudo isso a partir do

[...] *movimento*, cada pequena transferência de peso, cada gesto solitário de uma parte do corpo, *revela alguma característica de nossa vida interior*. Cada movimento se origina de uma excitação interna dos nervos, causada por uma sensação imediata ou por uma complicada cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas, que são armazenadas na memória. Essa excitação resulta em um esforço interno voluntário ou involuntário ou impulso para se mover. (LABAN, 1987, p. 39, tradução e grifos nossos)⁵¹

⁵⁰Original no espanhol: “Emilio Santisteban vendaba los ojos de personas que se desplazaban por el espacio público, previo acuerdo, mientras les decía: ‘Ojos cerrados: quédate así hasta que pase algo.’ Al cabo de aproximadamente una hora, cuando se quitaban las vendas, las personas descubrían que ‘adentro’, en el reverso de las vendas y en contacto con su piel, estaba la pregunta: ‘¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?’”.

⁵¹ Original no espanhol: “La asombrosa estructura del cuerpo y las extraordinarias acciones que puede realizar,

Aquele que goza do recurso da autoconsciência pelo movimento, é um(a) privilegiado/a que pode ampliar sua auto-apreciação, mas e as pessoas que não sabem *dançar*⁵²? Considero que, não é apenas um problema daquele que não *dança*, senão que também é um reflexo da sociedade, que não tem brindado espaços a aquele corpo para que possa encontrar a própria reintegração com a mobilidade. Ou seja, o fato de que eu não conseguisse sair desse estado de imobilidade quando tentava *dançar*, era em si mesma uma evidência, do que meu corpo aprendeu a reproduzir da sociedade.

2.4.5 Mito da Medusa: o drama chamado Trauma

A ameaça constante me converteu numa Medusa⁵³ que se olha no espelho.

Quando nos confrontamos com uma situação de ameaça, o nosso cérebro racional tende a ficar confuso e dominar nossos impulsos instintivos. Embora essa dominância possa ocorrer por uma boa razão, a conjunção que a acompanha cria o cenário para o que chamo de complexo de Medusa- o drama chamado trauma. A construção humana que pode resultar do confronto com a morte pode transformar em pedra, como acontecia no mito grego da Medusa. Podemos literalmente congelar de medo, o que irá resultar na criação de sintomas traumáticos. (LEVINE, 1997, p. 30)

Segundo Peter Levine⁵⁴, o organismo realiza três possíveis reações diante uma ameaça: luta, fuga ou, na última instancia, imobilidade. Isso ocorre por dois simples motivos: o Sistema

constituyen algunos de los grandes milagros de la existencia. Cada fase del movimiento, cada pequeña transferencia de peso, cada Solitario gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interior. Cada movimiento se origina de una excitación interior de los nervios, causada ya sea por una inmediata sensación, o por una complicada cadena de impresiones sensoriales experimentadas anteriormente, que están almacenadas en la memoria. Está excitación resulta en un voluntario o involuntario esfuerzo interno o impulso para moverse.”

⁵² Dançar, como uma expressão mal usada em si mesma, oposto ao que Fernandes fala acerca do aprendizado na Educação Somática, a expressão de dançar no contexto da ENAT é o equivalente a se movimentar “através da cópia de um modelo, adicionando vocabulários ou modos ‘ideais’ de movimentação, introjetando imagens externas estereotipadas.” (FERNANDES, 2009, p. 5). Cabe ressaltar que a citação aqui colocada está descontextualizada, apenas para explicar o que se entende como “dança” no parágrafo onde cabe a referência.

⁵³No mito da Medusa, qualquer pessoa que olhasse diretamente nos olhos dela seria imediatamente transformada em pedra. [...]Antes de Perseu partir para conquistar a Medusa, foi avisado por Atena para não olhar diretamente para a górgone. Prestando atenção à sabedoria da deusa, ele usou o seu escudo para refletir a imagem da Medusa; agindo assim, conseguiu cortar sua cabeça. (Levine, 1997, p. 66)

⁵⁴ Peter A. Levine, PhD, tem doutorado em biofísica médica e psicologia. Criador da Experiência Somática®, abordagem de consciência corporal para a cura do trauma, e fundador da Foundation for Human Enrichment [Fundação para o Enriquecimento Humano]. Foi consultor de estresse da Nasa e participa de inúmeras iniciativas que visam o bem-estar de vítimas de trauma. Seu *best-seller* internacional, *O despertar do tigre: curando o trauma* foi traduzido para 22 idiomas.

Nervoso Central (SNC) colapsa para não sentir mais dor e para poupar energia no caso de ter uma oportunidade para fugir ou lutar.

O organismo pode lutar, fugir ou congelar-se em resposta à ameaça. Essas respostas existem como parte de um sistema integrado de defesa. Quando as respostas de luta ou de fuga são impedidas, o organismo instintivamente se contrai ao passar para a última opção, a resposta de congelamento. (LEVINE, 1997, p. 95)

A incapacidade para sair e entrar nesse estado pode gerar trauma e isso pode desencadear outros sintomas comportamentais, tal como sustenta Levine no mesmo documento:

O trauma não resolvido pode nos tornar excessivamente cautelosos e inibidos, ou fazer-nos entrar em círculos cada vez mais apertados de re-atuação perigosa, vitimização e exposição temerária ao perigo. [...] quando não resolvemos nossos traumas, sentimos que fracassamos, ou que fomos traídos por aqueles que escolhemos para nos ajudar. (LEVINE, 1997, p. 43)

Por fortuna, a dinâmica é natureza do movimento, e a natureza da energia é continuar o fluxo. Isso confere às corpos a possibilidade de se autorregular e, embora não seja simples, existe uma possibilidade de mobilidade nesse estado de aparente imobilidade, talvez a partir da pausa dinâmica, aquela imobilidade pode ser em si mesma, uma potência de movimento, como defende Ciane Fernandes⁵⁵: “A Pausa Dinâmica implica em um movimento interno intenso, num momento de ativação da percepção e dos sentidos, gerando movimentos mínimos e quase imperceptíveis, mas cativantes e altamente expressivos [...]” (2009, p. 16). Nesta mesma obra citada, a pesquisadora compara a *pausa dinâmica* à *diferença do ritmo de tensão de fluência neutro* no Análises de Movimento de Kestenberg:

O Ritmo de Tensão de Fluência neutro ou sem variação ocorre, por exemplo, quando estamos em estado de exaustão, ou em movimentos mecânicos, ou em pacientes traumatizados psicologicamente (Síndrome do Stress Pós-Traumático), que ficam num “estado de congelamento geral” (general freezing state, LEVINE, 1993). [...] O Ritmo de Tensão de Fluência neutro consiste num estado de letargia oposto a variações rítmicas naturais, que obedecem a ciclos de esforço e recuperação [...]. (FERNANDES, 2009, p. 16)

Nesse sentido, abre-se a grande pergunta: como conseguir mudar desse *ritmo de tensão de fluência neutra* para uma *pausa dinâmica*? Na presente pesquisa, por exemplo, aproveitei

⁵⁵ Graduada em enfermagem, licenciada em Artes Plásticas e Especialista em Saúde Mental (arteterapia) pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre e PhD em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995) e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, Estados Unidos (1994), de onde é pesquisadora associada. É pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2010), professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/Ufba).

aqueles trinta e dois trabalhos como forças motivadoras, inspiradas no silêncio, aquilo que as palavras não conseguiam definir por completo nos depoimentos. O silêncio é o que resta da ferida, da qual nasce a vulnerabilidade, a consciência desse processo denota um poder criativo, que nos ajuda a conseguir fluir “[...] o trauma evoca uma resposta biológica que precisa permanecer fluida e com uma capacidade de se adaptar, não fixada e não-adaptada.” (Levine, 1997, p. 46).

Trabalhar a partir de contrapontos permite habitar os silêncios “[...] neste contexto criativo, imagem e corpo se atravessam como num jogo de espelhos, transformando padrões de movimento e surpreendendo expectativas sensoriais e cinestésicas.” (FERNANDES, 2009, p. 6) respaldando e modificando a relação que temos com essas feridas, transformando a vulnerabilidade em um ato de empatia e coletividade. Concordando com Andressa Menezes⁵⁶ (2020), ao comentar a presente pesquisa:

A nossa história somos nós, os acontecimentos, os fatos que regem a nossa vida, que constroem nosso caráter, nossa fala, nossa potencialidade. [...] Fortalecer nosso corpo por meio de nossas memórias é transcender, é internalizar e buscar formas de expelir, é como o ato da respiração, a gente inspira aquele ar e depois expira. (informação verbal)⁵⁷

Performar o silêncio das feridas brinda um impulso que nos expande e nos permite inter-relacionarmos com a alteridade. Assim como as árvores, que aparentemente são imóveis no tronco, mas se abrem passo por debaixo da terra, procurando contato, aprofundando a raiz para continuar sendo bosque, mesmo em tempos de seca.

Figura 7— Colagem *Pé migrante, rio e deserto fronteiriço México-EUA*⁵⁸, México, 2022. Fonte: da autora.

⁵⁶ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA; Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* Jequié. Professora, atriz e musicista.

⁵⁷ Fala da doutoranda Andressa Menezes na aula Seminário de Pesquisa Acadêmica II (SPA II), UFBA, 2020.

⁵⁸ Descrição da imagem: Colagem digital que mistura paisagens fronteiriças de México com os estados unidos, vemos uma parte do Río Bravo, o muro de metal, e paisagens do deserto do Arizona. O rio se dilui entre a captura de uma fotografia de caravanas migrantes correndo de noite. Fotografias: Brenda Urbina e imagens de domínio público. Colagem: Brenda Urbina.

PÉ

M
I
G
R
A
N

T
E

En el collage: Desierto de Arizona, muro que divide a México de EUA, Rio Bravo, caravana de migrantes y autoretrato. Imagem: Brenda Urbina



[...] Eu quero ir pra casa,
mas minha casa é a boca do tubarão
minha casa é o tambor da arma
ninguém sairia de casa
a menos que a casa tenha te perseguido até a praia
a menos que a casa tenha te dito para apressar as pernas,
deixar suas roupas para trás,
rastejar pelo deserto
vagar pelos oceanos
se afogar
se salvar
ter fome
pedir
esquecer
o orgulho...
sua sobrevivência é mais importante.
Ninguém deixa sua casa até que a casa seja uma voz suada no seu ouvido
dizendo:
“Saia,
fuja de mim agora,
eu não sei o que eu me tornei
mas eu sei que qualquer lugar
é mais seguro do que este.”⁵⁹
(SHIRE; AMORIM IZABEL, 2015)

Fragmento do poema *Home* de Warsan Shire⁶⁰, tradução ao português por Tomaz Amorim Izabel.

⁵⁹ Original no ingles: I want to go home,/ but home is the mouth of a shark/ home is the barrel of the gun/ and no one would leave home/ unless home chased you to the shore/ unless home told you/ to quicken your legs/ leave your/ clothes behind/ crawl through the desert/ wade through the oceans/ drown/ save/ be hunger/ beg/ forget pride/ your survival is more important/ no one leaves home until home is a sweaty voice in your ear/ saying-/ leave,/ run away from me now/ I don't know what I've become/ but I know that anywhere/ is safer than here

⁶⁰ Poetisa nascida no ano 1988, no Quênia, cresceu na Inglaterra para se afastar da guerra instaurada no seu país. É artista interdisciplinar, gosta de misturar as artes e as pessoas. A sua obra gira entorno a visibilidade de mulheres migrantes e refugiadas.

2.5. QUADRO V. PÉ MIGRANTE.

2.5.1 Ser migrante e ser originária, hibridismos de identidade na supraterritorialidade.

Sou uma mulher migrante, não a primeira nem a última da minha família. Nas minhas veias corre a memória do sangue migrante, da estrangeira. Marinheira só, aquela sem território. Da família das indocumentadas que chegam de um lugar e vão para outro, mas antes de ser migrante, a minha família foi originária da cultura P'urhépecha, mas os colonizadores chegaram e atearam fogo na identidade coletiva:

Falando particularmente do povo P'urhépecha, essas noções ameaçam a organização comunitária, modos de vida, linguagem, identidade, valores, conhecimento comunitário; reproduzindo uma colonialidade do saber tão terrível que desloca o nós pelo eu, a reciprocidade pela autorrealização, o bem viver pelo comportamento, a terapia pelo acompanhamento, os saberes curativos pelos medicamentos, o trabalho comunitário pelo assalariado e a vida pela morte.⁶¹ (MEDINA HUERTA, 2018, p. 239, tradução nossa)

A expropriação não foi apenas da terra e seus frutos, mas também da corpa; então se instaurou a urbanidade, religião, medicina, academia, linguagem, e chamaram de “pobre” tudo aquilo tudo que viesse da origem. Por exemplo meus pais herdaram as receitas das minhas avós (Amadita e Conchita), que vêm de duas culturas originárias diferentes; e assim, há vinte anos são donos de um negócio de comida tradicional, especificamente de um prato mexicano que se oferecia às divindades como agradecimento no princípio da colheita: os *tamales* e o *atole*, que são um alimento pré-hispânico sagrado, feito puramente do milho⁶², daquele material do qual foi feito a corpa, segundo a cultura Maya. Mas durante muito tempo, na escola e com vários colegas, me poupei de falar a respeito disso, pois os apelidos e insultos eram vastos.

Também me lembro da minha bisavó Florentina, que vestia roupas tradicionais na cidade e em muitos estabelecimentos no Shopping não nos permitiam o acesso. A imposição de um “novo mundo” fez da expropriação a norma e impôs a moda têxtil como uma licença para chamar de nojento e sujo aquilo que não continha uma etiqueta.

⁶¹ Original no espanhol: Hablando particularmente del pueblo p'urhépecha, dichas nociones atentan contra la organización comunitaria, las formas de vida, idioma, la identidad, los valores propios, los saberes comunitarios; reproduciendo una colonialidad del saber tan terrible que desplaza el nosotros por el Yo, la reciprocidad por la autorrealización, el buen vivir por la conducta, la terapia por el acompañamiento, el saber curativo por los medicamentos, el trabajo comunitario por el trabajo asalariado y la vida por la muerte.

⁶² Na cultura Maya conta-se que Kukulcán e Tepeu (divindades da cultura) depois de muitos protótipos de humanoides, finalmente nos fizeram do milho: do milho branco moldaram a figura humana e com o milho vermelho fizeram seu sangue,

Procuro a minha identidade neste *ser migrante*, mesmo que existem muitas feridas nesse longo trajeto de abandonos. Não é por acaso que toda minha família paterna, especificamente as mulheres, dentre elas minha avó Conchita, mãe do meu pai, partiram para os Estados Unidos à procura de uma maneira de viver mais tranquila, longe do machismo assediante, e de modo a experimentar o ‘sonho americano’, embora de ‘americano’ apenas tenha um país: os Estados Unidos, pois lhe faltam os 56 países restantes da América a tal expressão; e de ‘sonho’, esteja mais perto de ser uma ‘miragem’ no deserto, onde milhares de pessoas têm perdido a vida.

Migro para ressignificar o entendimento da corporeidade; descontextualizando o corpo do seu próprio significado, com o objetivo de quebrar as fronteiras políticas da cultura e, ao mesmo tempo, como coloca Serrano, gerar uma troca constante:

Assim as hibridações em nossos povos geram uma constante troca, ganhando conhecimento. Essa comunicação constante permite que a contaminação seja mais rápida, criando pluriculturas, nas quais o corpo já não é um território conhecido: ele se faz mais complexo nas noções de cultura-identidade, mas sempre tendo um rastro, uma estrutura em processo que gera uma história – a sua própria história. (2013, p. 23)

A corpa supera o território político, as fronteiras divisórias da experiência humana; a corpa é supraterritorial⁶³, e nessa troca de impressões poéticas, estéticas, através de processos performativos, juntamente com aquelas trinta e duas imagens de minhas colegas do México “uma serenidade harmônica surgiu após passar pelo terror de conviver com o sinistro [em mim]. Eu me fortaleci na busca de outros espaços, no encontro de outros olhares diferentes daqueles que canalizaram minha primeira identidade.” (2003, p. 72, colchetes e tradução nossa), entendi que o *corpo-terror*, fazia parte não só de mim ou daquelas artistas mexicanas, mas também das brasileiras, argentinas, colombianas e uruguaias com quem compartilhei meu trabalho.

⁶³ “[...] condição daqueles fenômenos ou conceitos que não podem ser pensados em termos territoriais porque os supera ou excede o território.” (DUBATTI, 2009, p.1 , tradução nossa)

2.6. QUADRO VI. MARINHEIRA SÓ: HISTÓRIA COTIDIANA DE UMA MIGRANTE

Acostumadas a pagar por cada minuto nos anos 1990, minha irmã me liga uma vez por mês para evitar aqueles três minutos finais de quando não se tem nada para falar depois de uma longa ligação. Cheias de ansiedade e de frases como: “O que tinha que te contar?”, “Já comeu?”, “Já falei que te amo?”.

Por algum motivo, a sala onde costumo falar de minha natureza migrante com ela, depois das primeiras palavras, começa a se encher de guerra, exílio, morte, fronteiras e tempo, muito tempo! E nossas bocas de mulheres incompletas viram o porto de navio apodrecido. Mas tentamos afugentar as embarcações de fantasmas visitantes, nos contando histórias cotidianas. Falamos dos nossos corpos, antes e depois de serem atravessados pela distância; e eu olho para trinta e duas imagens que performam o medo de outras mulheres e percebo como minha irmã, sem sabê-lo, descreve a essência desse mapa do medo que se expande como uma gota de sangue na banheira.

De alguma maneira, percebo como ela também está feita do exílio, uma estrangeira de si mesma; como a nossa mãe que tenta guardar o tempo na gaveta da geladeira, ou como a nossa avó com aspecto de montanha desmoronando, expropriada e carcomida pelo câncer. Ou talvez como eu, com os olhos cheios de espanto, e os dedos feitos de raízes inférteis.

A nação de nós alisa sua bandeira pelo ar, e uma ave negra de peito aberto vai queimando as fronteiras, derrubando os muros, caixas, buracos, gavetas e salas onde temos condensado nosso exílio. Não tem outro jeito, teremos que contar mais histórias cotidianas mais vezes, e não apenas para assustar os invasores, mas sim para não esquecer que existimos nessa terra, cheia de mulheres incompletas ou em pedaços; para não nos convenceremos que foi apenas uma imagem de um sonho.

Figura 8 — Fotografia *Trincheras: Durango*, Danya Torres, México, 2018⁶⁴

Fonte: TORRES, 2018.

⁶⁴ Descrição da imagem: três dedos de uma mão recarregada e moderadamente tensa, à beira de uma pedra gigante. Ao fundo, o céu é azul acinzentado. Fotografia: Danya Torres. Colagem: Brenda Urbina.



300

43

300



KODAK PORTRA 400

53

.400



53

.400

K PORTRA 400

2.7. QUADRO VII. TRANSCULTURALISMO, PERFORMANCE, IMAGEM E ICONOGRAFIAS: UADH DIDH IU SEI?

2.7.1 Navegantes, viajantes e performers os migrantes das bordas.

Ao falar do pé migrante, é possível trazer à tona a sensação das bordas que o pé pisa: o limite, as fronteiras, o horizonte... E, ao pincelar essas outras palavras no imaginário deste quadro, é preciso também combinar os elementos que residem nos lugares onde os viajantes atravessam apenas por instantes.

Os viajantes são aqueles que habitam as fronteiras e, quando estes passam pelo centro, abrem espaço para outras corporalidades e identidades migrantes; aquela que ali reside por um tempo, deslocada do próprio contexto, poderá identificar sua corporeidade como diferenciada. No caso dos performers, não se trata de algo tão diferente no campo das artes, pois estes abrem provocadoramente o passo, à performance como modo de pisar nas bordas.

Creio não haver cabimento melhor do que o tema das fronteiras para falar da imagem que performa (imagem performativa), assim como para entender os nexos imediatos entre conceitos como: performance, movimento e identidade; todos como elementos necessários ao entendimento da supraterritorialidade, que pode definir o transculturalismo⁶⁵ da corpa.

A palavra “imagem” para o presente trabalho é vista como uma abstração da realidade que pode se referir a um aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido e, ao entrar no campo da percepção, tem a capacidade de detonar impressões no *SNC*.

Diferentemente de tudo o que os sistemas capitalistas introduzem em nós para que acreditemos o contrário, a imagem *não* constitui nossa integridade. Estamos conformadas por imagens, mas podemos nos relacionar com elas, ou não. A imagem pode disparar o movimento e o movimento em si me permite perceber minha corpa em sua totalidade, no seu entorno. A imagem nasce do movimento, *não o contrário*, tal como descreve Fernandes, que acontece em suas discussões sobre o Movimento Genuíno:

[...] diversas imagens vão sendo suscitadas tanto no realizador quanto no observador, durante as sessões. Não se tratam de imagens criadas pela mente

⁶⁵ “Nos contextos multicultural, intercultural e transcultural, a alteridade articula-se criativamente com a identidade. Enquanto no multiculturalismo culturas distintas vivem conjuntamente em tempo e espaço em um contexto de unidade política e social, no interculturalismo ocorre a síntese de aspectos de duas culturas em uma nova forma diferente das duas originais (WOLZ, 1997, p. 99). Já o transculturalismo transcende culturas específicas em prol da universalidade da condição humana” (FERNANDES, 2010, P.2).

e seguidas pelo corpo em movimento, mas justamente o inverso: imagens geradas pelo movimento, tanto no realizador quanto no observador, tomam conta de nossas percepções e prosseguimos improvisando, ou seja, continuamos com o foco no movimento em si. (FERNANDES, 2009, p. 6)

Cabe mencionar que a imagem como realidade é perigosamente dominante, ela tem sido usada como ferramenta de dominação e até de opressão. Então falamos atualmente que dançar as “imagens”, viajá-las dos pés à cabeça, passando por todos os ossos e grupos musculares, é em si mesmo uma experiência somática que denota resistência, pois é sumamente complexo resistir a viver no mundo da imagem num contexto midiaticizado.

A imagem vem daquele instável, mas muito criativo, espaço da memória, que também é bem abstrato em relação aos acontecimentos “reais”. Então, percebemos que a reinvenção e reciclagem da imagem e da memória são um ato criativo que exige consciência coletiva.

Por outro lado, devo definir também o conceito de *iconografia*, que é um conjunto de imagens relacionadas a um campo semântico e respondem a uma concepção ou tradição, assim como pode se referir ao estudo que descreve e analisa as características de imagens relacionadas a um tema. Iconografias deriva da palavra “ícone”, que é um signo que representa um objeto ou uma ideia com a qual mantém uma relação de identidade ou semelhança formal.

Quando abordo o significado de *imagem que performa*, não estou falando apenas de um ícone que ilustra, representa, mostra como é o mundo. A imagem que performa é uma provocação incômoda e pela sua potência, dispara perguntas. Dieguez refere-se à mesma como Performance Imagem:

[...] a performance ocorre como pensamento participativo e performativo. [...] “Performance Imagem, sem atividade ou presença de corpo”. É o pensamento de cada pessoa que olha, que gera ação – seja ela qual for – pelo confronto diante de uma imagem que não representa um corpo, mas justamente evidencia sua ausência – em dimensões também coletivas – [...].⁶⁶ (2013, p. 6-7, tradução nossa)

Na borda da imagem que performa, habita a testemunha que vira performer e completa a existência daquela imagem incompleta, e nos convida ao que, para Dieguez, é pensamento participativo, mas que para mim é movimento performativo e dinâmico. A essência dessas

⁶⁶ Original no espanhol: “[...] el performance ocurre como pensamiento participativo y performativo. [...] ‘Performance imagen, sin actividad ni presencia de cuerpo’. Es el pensar de cada persona que mira, lo que genera acción – sea la que sea – por la confrontación ante una imagen que no representa un cuerpo, sino que justamente evidencia la ausencia de éste – en dimensiones también colectivas – [...].”

imagens é a sua natureza de incompletude, pois elas finalizam onde começa o movimento de outro.

O *performer* é um animal de natureza indócil, assim como a *Imagem que performa*. É complexo definir qualquer acepção que venha da performance (performer, performar, performatividade), pois como menciona Diana Taylor, quando tenta discernir sobre diversos e complexos usos da palavra performance:

Essa multiplicidade de camadas revela as profundas interconexões de todos esses sistemas de inteligibilidade e os atritos produtivos que existem entre eles. Assim como as diferentes aplicações do termo/conceito – acadêmica, política, científica, empresarial – raramente dialogam entre si diretamente, o termo performance também teve um histórico de intraduzível.⁶⁷ (2015, p. 39, tradução nossa)

Talvez não seja tão substancial nos debruçarmos sobre o estrito significado, quanto entender a ação da performance, que pode ser abrangida de uma maneira mais simples: enxergando o *performer* como a animalidade que possibilita diversas hibridações. De igual maneira ao migrante, o performer junta as fronteiras e provoca a interação fértil de dinamismo que dialoga nessa constante troca transcultural.

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo [...] esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 237)

O performer tem a pele feita de bordas, os olhos preenchidos de memórias, que vai catando ao longo das suas viagens; é um caçador de entorno, cativado pela faísca que se produz do ócio e da curiosidade: daí, de onde nasceu todo tipo de arte. O performer faz rituais de encontro que, para ele, são sagrados, pois é dessa maneira que transpassa os habitantes dos lugares cotidianos.

⁶⁷ Original no espanhol: “Esta multiplicidad de capas deja al descubierto las profundas interconexiones de todos estos sistemas de inteligibilidad, y las fricciones productivas que se dan entre ellos. Así como las distintas aplicaciones del término / concepto - académicas, políticas, científicas, de negocios- raramente dialogan entre sí de manera directa, el término performance ha tenido también una historia de intraducibilidad.”

A natureza destes e dos migrantes é bem parecida, pois ambos se radicam no *não lugar*, são especialistas da reinvenção e reciclagem da própria forma, da calda de onde vimos e para aonde voltamos.

Sendo mestres da hibridez, que às vezes pode ser confusa, contraditória, mas ao mesmo tempo alucinante e vasta, o nome de Performer, tem uma longa história que passeia por vários países e culturas. O termo Performance é em si, de natureza transcultural e é esse o foco que interessa entender, nesse quadro de migrantes por além do território.

Victor Turner baseia sua compreensão do termo na raiz etimológica francesa *parfounir*, que significa realizar completamente. O termo migrou do francês para o inglês como performance nos anos 1500 e, desde os séculos XVI e XVII, tem sido usado tanto quanto hoje.⁶⁸ (TAYLOR, 2015, p. 35, tradução nossa)

Se o termo “performance” fosse uma pessoa, diríamos que migrou de performer em performer, tornando sua história e trajeto tão importantes. Cabe empretecer⁶⁹ que: a performance não é interessante apenas por ter nascido na França, ou por ter obtido a dupla nacionalidade nos Estados Unidos, onde obteve a troca de nome (que persiste até hoje), a performance viajou na prática de performers que performam nas bordas.

Concordo plenamente com Taylor quando diz, a respeito do problema de intraduzibilidade do termo:

O problema da intraduzibilidade, a meu ver, é na verdade positivo; é um obstáculo necessário que nos lembra que nós – seja de nossas diferentes disciplinas, idiomas ou localizações geográficas nas Américas – não nos engajamos de maneira simples ou sem problemas. [...] Este obstáculo desafia não apenas os falantes de espanhol ou português que se deparam com uma palavra estrangeira, mas também os falantes de inglês que achavam entender o que significa a palavra performance.⁷⁰ (TAYLOR, 2015, p. 51, tradução nossa)

⁶⁸ Original no espanhol: “V́ctor Turner basa su comprensi3n de t3rmino en la raíz etimol3gica francesa *parfounir*, que significa llevar a cabo por completo. El t3rmino emigr3 del franc3s al ingl3s como performance en los ańos 1500 y desde los siglos XVI y XVII ha sido utilizado tanto como hoy en día.”

⁶⁹ “Fala-se muito em ‘esclarecer’ quando se quer elucidar algum pensamento, mas a express3o 3 racista pois seu ant3nimo seria empretecer, mas empretecer em si ressalta, como a funç3o de colocar em “negrito” as letras no teclado do Word quando escrevemos, ent3o deveríamos dizer *empretecer* para “ressaltar um pensamento”. (SANTOS, 2022) [informaç3o verbal da fala de Najma Santos de Oliveira em confer3ncia sobre express3es coloquiais do negro e do branco, Est3cio, 2021.]

⁷⁰Original do espanhol: “El problema de intraducibilidad, seg3n lo veo, es en realidad positivo; es un bloqueo necesario que nos Recuerda que nosotros -ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, lenguajes o ubicaciones geogr3ficas en las Am3ricas- no nos comprometemos de manera simple o no problem3tica. [...] Este obst3culo desafia no solo a los habitantes del espańol o portugu3s que se enfrentan a una palabra for3nea, sino los

Portanto, imagino a pele do performer como uma borda que compartilha semelhanças com o horizonte, como imagens que se performam, vívidas em si mesmas, ambas "bordas" são habitáveis, a menos que o horizonte seja a noite do deserto, e na pele já não haja vida. Mas, geralmente, pensar nas bordas me remete a paisagens brincantes, como o pôr-do-sol na praia, ou como, enquanto você dorme, passear meu dedo pela borda que nos limita.

Figura 9 — Colagem, *Reconstrução: CDMX*, Alberto Cerz, Cidade do México, 2018⁷¹

Fonte: CERZ, 2018.

angloparlantes que creían comprender lo que significa la palabra performance. ”

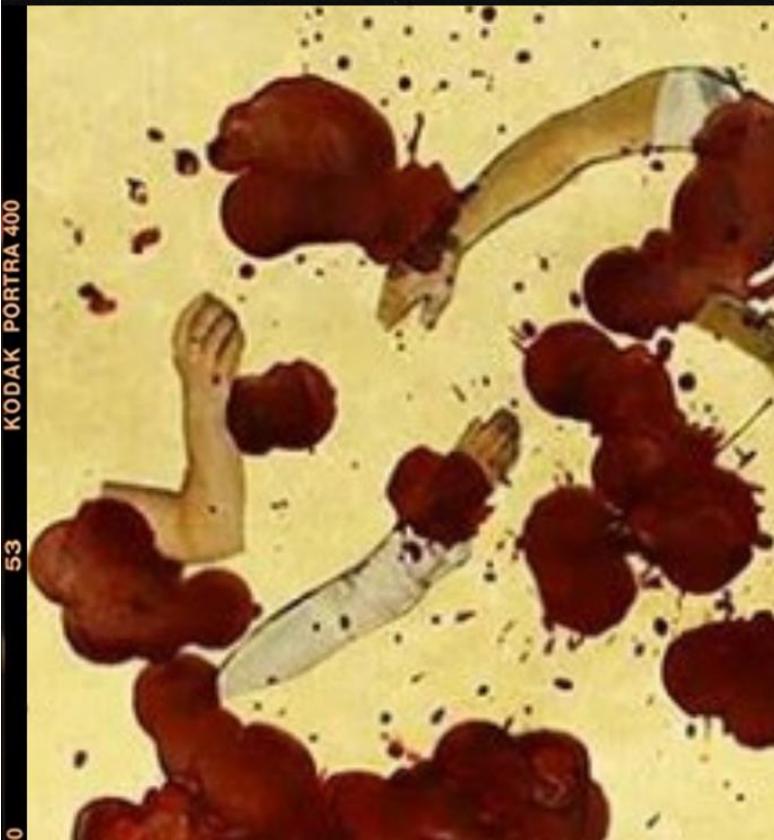
⁷¹ Descrição da imagem: Uma rua da cidade do México em reconstrução após do terremoto do ano de 2017, onde podemos observar em uma parte a demolição e em outra, uma grua que reconstrói, embaixo daquele pedaço de terra a frase “todos somos todos”. Do lado inferior esquerdo: gotas de cera derretida em cor vermelho sobre pedaços de braços espalhados pelo quadro, um desses braços segura uma guitarra. Embaixo da paisagem dos braços vemos um corpo de militar com uma arma, sobre o corpo militar vemos o rosto e braços do autor segurando um telefone. Do lado inferior direito, uma mão que segura uma flor com rostos de crianças, e no centro da flor, vemos o autor da colagem. No centro inferior da imagem: uma vaca com rosto do autor. Fotografia e colagem: Alberto Cerz. Colagem de fotografias: Brenda Urbina.



300

43

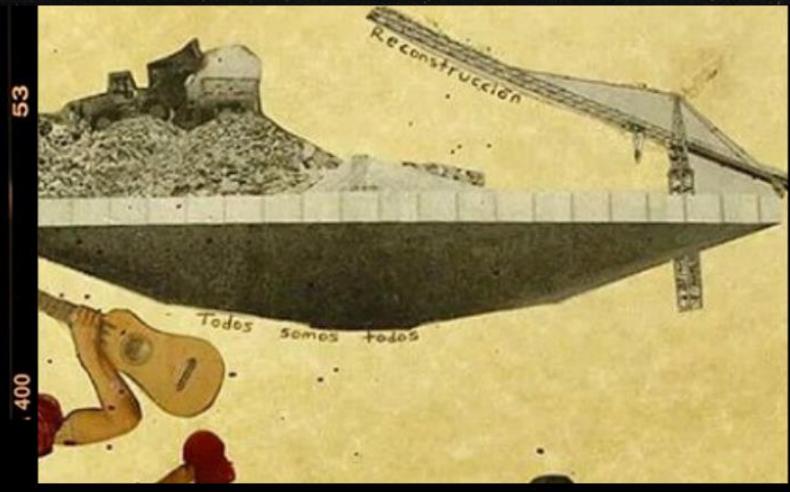
300



KODAK PORTRA 400

53

0



53

400

400



2.8 QUADRO VIII: TRIPULAÇÃO DO NAVIO.

2.8.1 32 imagens que performam na (A)borda(gem) Somático-Performativa.

O livre fluxo de energia no movimento é um uso político do corpo, ao qual nem todos nós temos acesso. O trauma, segundo os estudos de Peter Levine, é entendido como imobilidade causada por experiências ameaçadoras que congelam a energia nos músculos, o que pressupõe um organismo que requer apoio para ganhar mobilidade, pois seu contexto não tem os recursos ou apoios para permitir que a movimentação ocorra. Como Judith Butler colocou em sua palestra no teatro Nezahualcóyotl da UNAM em 2015:

O próprio termo “mobilização” depende de um sentido operativo de mobilidade, que em si é um direito, que muitas pessoas não podem tomar como certo. [...] Ninguém se move sem um ambiente propício e sem um conjunto de tecnologias. E quando os ambientes começam a desmoronar ou são categoricamente hostis, nós tipo *[sic]* “caímos” com eles, e nossa própria capacidade de exercer os direitos mais básicos está em perigo. (apud BUTLER e VARGAS, 2015, p. 29)

No caso de performers, atores, atrizes, dançarinas e dançarinos, que realizam seu trabalho a partir de experiências práticas de/em movimento para expressar e comunicar, em várias ocasiões em sua formação, ou mesmo no exercício de sua profissão, assume-se que têm a liberdade de falar, mover-se e criar. Tal associação dissocia os organismos de suas condições infra-estruturais, cosmogônicas, ambientais e políticas de sua existência. Ignorando o fato de que o fluxo de energia pode ter bloqueios que imobilizam o intérprete, pois o mesmo está sendo (ou foi) ameaçado por seu contexto. A imobilidade é um reflexo da sociedade sem espaço para habitarem seu livre fluxo de mov. como um hábito. A imobilidade é uma prova do que os corpos aprendem para sobreviver ou, em casos extremos, para morrer sem tanta dor.

Como já foi dito no *Quadro VII*, performar nos deixa à vontade com a própria vulnerabilidade e este ato pode virar poesia⁷² entendendo-a como sugere Audre Lorde: “uma destilação revelatória da experiência,” (NASCIMENTO, 1977, p.1) e que potencializada em/com processos coletivos, nos conduz a expressar, pensar, sentir, reapropriar-nos da natureza

⁷² “Eu falo aqui de poesia como uma destilação revelatória da experiência, não o jogo de palavras estéril que, muitas vezes, os patriarcas brancos distorceram a palavra poesia para significar – para cobrir um desejo desesperado por imaginação sem vislumbre. Para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias” (LORDE apud NASCIMENTO 1977, p.1)

de corpa: a genialidade do próprio movimento. Performar, além de nos fazer perceber que a vulnerabilidade é uma fortaleza, nos convida a reintegrarmos, a partir da mesma, com/no entorno, virando ativamente políticos.

No artigo⁷³ em que Ileana Diéguez fala do trabalho do performer peruano: Emilio Sebastián, questiona a presencialidade do corpo em contextos onde o corpo é desmoronado e desaparecido.

O problema não é a insistência da performance como arte do corpo, mas no significado e repercussão da performance cujo suporte é o corpo em um contexto onde milhares de corpos desapareceram e foram aniquilados violentamente.⁷⁴ (DIEGUEZ, 2011, p. 12, tradução nossa)

Se os representantes do poder e autoridade num território abdicam (parcial ou totalmente) do direito à expressão genuína dos e das indivíduos, e as condicionam para normalizar a ideia de que “as corpas são um objeto que serve para disseminar o terror” permitindo invalidar, transgredir e/ou deformar ao corpo e seus rituais de morte (luto, rituais, duelo), aquelas autoridades estariam fomentando a incapacidade para comunicar e empatizar com a dor social.

O movimento das corporalidades em contextos de guerra, despontam teatralidade, entendida como apontada por Diéguez (2011), em seu artigo *Gramáticas neobarrocas: performances y teatralidades*, define como “Performatividade e teatralidade (o que há para ver)”, conceitos que mais adiante complementa, no mesmo documento, declarando que “apontam para um tecido de disseminações que perpassam as noções disciplinares de teatro ou arte performática e se instalam em um espaço de cruzamentos e hibridizações onde os recursos da representação e do político se cruzam e são questionados” (p.7, tradução nossa), mas não tem o objetivo de representar alguma iconografia específica, quer dizer, a corpa se movimenta com o aprendido no seu contexto e isso desponta teatralidade.

Se estamos sendo constantemente destituídas de nossos direitos, e a opressão vira a norma, o que faz a opressão com o movimento, com a corporalidade e como isso desponta uma teatralidade? Vamos perdendo mobilidade, e com isso, perdendo espaço. Como foi colocado

⁷³ La “efectividad” de la “acción” en la “escena contemporánea” ¿La práctica estética como acto?. Performance: Trilogia performance.

⁷⁴ Original no espanhol: “El problema no es la insistencia sobre el arte de la performance como arte del cuerpo, sino sobre el sentido y la repercusión del arte del performance cuyo soporte es el cuerpo en un contexto donde se han desaparecido y aniquilado violentamente miles de cuerpos.”

pela professora Ciane Fernandes na qualificação do presente trabalho (2022), a violência atenta contra a expressão genuína do próprio movimento e “nos faz perder corpa e ganhar corpos”.

As iconografias do terror produzidas nos crimes de Estado, impunidade, genocídios cometidos deliberadamente contra determinados grupos da sociedade, têm afetado movimento, teatralidade e visualidades da corporalidade daqueles que são testemunhas.

A forma como a violência penetrou nas representações estéticas e artísticas, transformou nossos comportamentos e *visualidades* no espaço real, interviu nos corpos e gerou uma nova construção do cadavérico e se apropriou de procedimentos simbólicos e representacionais para transmitir mensagens de Terror. (DIÉGUEZ, 2013, p. 30, grifo da autora, tradução nossa)

Para reapropriarmos-nos da experiência corpa a partir de atos criativos que despoem dualidades performativas, e que nos convidem a tomar consciência do próprio movimento, a Abordagem Somático Performativa (ASP) é a indicada para este tipo de panorama onde se tenta não dar prioridade ao pensamento racional para validar outros saberes do corpo e seu movimento, o que não significa que prescindamos dele, mas a ASP:

[...] é determinada pela prática somática, mesmo que seus conteúdos não se relacionem diretamente à educação somática, à performance, ou não incluam encenação prática. O importante é que a maneira de aprender, pesquisar, estudar etc. seja somático-performativa, ou seja, baseada na e organizada pela experiência prática criativa de somas em inter-relação integrada. (FERNANDES, 2015, p. 86-87)

Por outro lado, a prática no contexto da presente pesquisa, é necessária para incentivar a mobilidade e indiretamente corporizar aquelas iconografias do terror que nos paralisam dia a dia, a partir de uma dinâmica em movimento, tal como fazemos nos Laboratórios de Performance com Ciane Fernandes:

Durante o Laboratório de Performance, por exemplo, alunos percebem como suas pesquisas se organizam a partir de uma dinâmica de/em movimento, e escrevem, leem, trocam informações, de forma inusitada e viva. Anotações e desenhos de uma sessão de Movimento Autêntico tornam-se instalações espalhadas pelo espaço como numa galeria, que exigem a deriva dos leitores. (FERNANDES, 2015, p. 87)

Discorrendo da prática no presente trabalho, para me relacionar com as trinta e duas imagens na qualidade de *imagem que performa*, todos os sábados durante um semestre, eu comparecia à sala de corpo número 103 no Pavilhão de aulas V e, na minha solidão com as imagens, as colocava num círculo. Ao lado colocava cores, canetas, giz de cera, folhas de papel branco e outros elementos como rolhas, bolhas, garrafas de vidro, tecidos, caixas, cores, e uma caixa de som com um pen-drive cheio de músicas diversas e sonoridades de registros vocais de

noites de ansiedade, assim como pedaços dos depoimentos das artistas nos quais falavam das histórias dos seus medos. Tinha em conta, também, outro dos princípios: *Pulsão espacial ou inteligências autônomas inter-relacionais*, acerca do qual é mencionado que “Todo soma é constituído por pulsões espaciais que merecem consideração e espaço-tempo de emancipação, realização (performance) e participação.” (FERNANDES, 2015, p. 89). Eu dispunha aquele cenário, mesmo que às vezes não fosse a usar todos os elementos do círculo, ou não fosse fazer a mesma coisa cada uma das vezes.

Indo em sentido oposto à encenação de uma peça teatral, ou uma coreografia, onde se procura realizar partituras fixas de ações ou movimentos, eu evocava o universo daquela imagem espaço-tempo efêmero e único, com o apoio de outro dos princípios da ASP: *a performance e interartes como (anti-) método*.

Todas as fases da aprendizagem – tanto no ensino quanto na pesquisa e extensão – se dão através da realização experiencial no espaço-tempo. O que caracteriza a performance, primariamente, são estados somáticos de intensidade existencial e relacional de manifestação (inter)artística, secundariamente relacionados à existência de público, registro, preparo e contexto. (FERNANDES, 2015, p. 86.)

Desse modo, me parava no centro do círculo e fechava os olhos para me permitir fluir com aquela reverberação das *imagens que performam*, sendo guiada pelo *impulso de movimento*, para seguir com outro dos princípios da ASP:

Através do método do Movimento Autêntico (Pallaro, 2007), podemos verificar a importância da conexão com o impulso de movimento, capaz de cessar e transformar padrões autômatos e limitantes de comportamento e nos surpreender com um espectro expressivo irrestrito. Esse princípio de se conectar com e seguir o(s) impulso(s) interno(s) fundamenta-se, inicialmente, no movimento do corpo (que pode ser mínimo ou mesmo em pausa dinâmica). Pouco a pouco, a mente segue e integra-se ao impulso do movimento, ao invés da mente estar sempre no comando da ação. Assim, o corpo deixa de ser um objeto passivo que segue o comando da mente e, ao invés disso, reaprendemos a ativar conexões somáticas sensíveis e sábias. (FERNANDES, 2015, p. 85)

Realizei essas experiências em momentos em solidão, pois ao desconhecer o objetivo daquela necessidade, não queria “atuar” ou “dançar” para quem observasse, precisava me enfrentar com outro tipo de convivência com as imagens. A partir de uma inter-relação com elas, tinha a necessidade de a-corporar as imagens, e aquilo precisava ser respeitado para assegurar que a intuição fosse preservada como um elemento fundamental no meu trabalho, até porque confiar na propriocepção é um aspecto que ajuda a reintegrar a autoconfiança após de

uma experiência traumática. Desta maneira, reconheço como fundamental o princípio da *sintonia somática e sensibilidade*:

[...] é fundamental o respeito à integridade de cada um com/no todo, seguindo aspectos muitas vezes negligenciados na escola e na universidade. Esse princípio reconhece e legitima, por exemplo, as intuições e as sensações como parte fundamental do processo de performance-aprendizagem, inclusive na tomada de decisões cruciais durante o ensino e a pesquisa em criação (FERNANDES, 2015, p. 89)

As trinta e duas imagens que performam são feitas da matéria do medo, dor, opressão: memórias do trauma que não têm espaço físico no corpo. Tal sensação pode ser avassaladora, pois não ter limites sobre aquilo que nos ameaça pode lhe conferir uma aparente dimensão maior do que as próprias fronteiras físicas. Dar plasticidade àquelas memórias para confere-lhes dimensão física ajudaria bastante a nós reapropriar do que o terror faz com o corpo.

Sentir as dimensões do terror da guerra, através das cores, dos traços e das ausências dos mesmos, confere ao terror uma carcaça, uma borda que pode ser performada. Em outras palavras, materializar o trauma nos confere um poder de ação imediato sobre aquele objeto: podemos pisá-lo, rompê-lo, rasgá-lo, queimá-lo, dançá-lo, cortá-lo... O fato de que aquilo que nos ameaça tenha seus próprios limites em relação a nós, confere um poder à autoimagem, porque então dois corpos se encontram a partir de sua autonomia: a imagem do *terror da guerra* e a pessoa que o sente. A pessoa pode, ou não, se relacionar com isso, a corpa decide com quais imagens se relaciona.

Quando a professora Ciane Fernandes me perguntou nos Laboratórios de Performance, assim como faz em suas práticas de laboratório: “como se move sua pesquisa?” (FERNANDES, 2015, p. 87), eu me perguntei: como se move o terror da guerra, como se move o que nos imobiliza? Esse processo me permitiu entender de maneira prática a relação entre corporeidade e memória, em um estudo em movimento abordado a partir das Artes Cênicas (performance, dança e teatro), assim como outras disciplinas aliadas ao processo (poesia, artes visuais, arte digital, entre outras), com o objetivo de propor formas de expressar e desbloquear memórias corporais, em contextos onde a guerra e a necropolítica funcionam como instrumentos de controle sobre seus cidadãos.

A pesquisa orientada pela prática, numa ASP, propõe uma forma de investigar os processos artísticos, partindo deles, pois "a arte deixa de ser um conteúdo a ser mostrado e se torna a forma pela qual processamos e organizamos in-formações". (FERNANDES, 2015, p.

93). Tal afirmação é funcional também no momento de performar as feridas, pois o fato de reinventá-las não deve ser originado da confrontação direta com suas histórias, mas sim, do trabalho prático como reflexo, “espelhado em nossas respostas instintivas.” (LEVINE, 1997, p. 66), ao longo do trabalho de criação artística procurei achar os contrapontos como uma estratégia de desconstrução do trauma, o trabalho espelhado visa reverter a dominação e se reapropriar a partir do humanamente habitável, por exemplo, no trajeto da pesquisa fiz uso de mapeamentos do próprio território da corpa em vez de mapas do território, que sinalizam as fronteiras e que historicamente tem uma conotação de conquista, desarraigo e exploração; fiz o uso de *imagens que performam* que tem o objetivo de narrar a própria memória do terror em vez de *iconografias do terror* que espalham o *memento mori* lecionador e que fortalecem a necropolítica; procurei o movimento ao invés da sobre intelectualizar os motivos do trauma; prefiro a reconstrução do conceito de corpa coletiva ao invés do corpo como objeto. Com tudo quero dizer que para mobilizar o que nos imobiliza, ao invés de queimar os campos nos tempos da guerra, podemos plantar sementes de conhecimento ao habitar os contrapontos dinâmicos com ajuda da performance, brindando a possibilidade de nos perguntar: Como a *corpa* performa e expressa a *guerra*?

O contraponto *corpa-guerra*, traz o panorama do entorno da guerra, mas em contraponto existe a possibilidade de dar poder de re-invenção da *corpa* em relação ao seu entorno através da performance, para conseguir transformar a fragmentação em um processo de reapropriação e reintegração, usando as interartes como (anti)método em fluxo com a pesquisa.

Figura 10 — Fotografia *Querétaro: Noel Díaz*, México.⁷⁵

Fonte: DÍAZ (2018).

⁷⁵ Descrição da imagem: Colagem de cruces com agulhas, sob um fundo negro. No centro da imagem vemos a fotografia do autor.



Se você olhar para ele, você não percebe todo o barulho que faz. Mas na escuridão... Todo aquele infinito se torna apenas barafunda, uma muralha de som, um grito avassalador e cego.

Você não pode desligar o mar, quando ele queima de noite.

Elisewin sentiu uma bolha de vazio explodir em sua cabeça. Ele conhecia bem aquela explosão secreta, dor indescritível e indizível. Mas conhecê-la não servia para nada. Nada. Estava sendo engolida pelo mal breptício e furtivo – padrastró obscuro. Estava tomando de volta o que lhe pertencia.

Não era apenas aquele frio escorrendo de dentro dele, nem era o coração, enlouquecido, ou o suor por toda parte, gelado, ou o tremor das mãos. O pior era aquela sensação de desaparecer, de sair fora da própria cabeça, de ser nada mais do que confusão e latejar de medo. Pensamentos como resquícios de rebelião – calafrios – o rosto rígido em uma careta para poder manter os olhos fechados – para conseguir não olhar para a escuridão, horror sem saída.

Uma guerra.

(2016, p. 72 Tradução nossa)⁷⁶ a partir da novela **Oceano mar de Alessandro BARICCO**.

⁷⁶ Original no espanhol: “Si lo miras, no te das cuenta de todo el ruido que hace. Pero en la oscuridad... Todo ese infinito se convierte sólo en fragor, muro de sonido, grito abrumador y ciego.

No se puede apagar el mar, cuando arde en la noche. / Elisewin sintió que le estallaba en la cabeza una burbuja de vacío. Conocía bien esa secreta explosión, invisible dolor inenarrable. Pero conocerla no le servía de nada. Nada. La estaba envolviendo el mal subrepticio y furtivo padrastró obscuro. Estaba recuperando lo que era suyo. / No era sólo aquel frío que se le filtraba desde dentro, ni tampoco el corazón, enloquecido, o el sudor por todas partes, gélido, o el temblor de las manos. Lo peor era aquella sensación de desaparecer, de salir de la propia cabeza, de no ser más que pánico confuso y sobresaltos de miedo. Pensamientos como retazos de rebelión escalofríos, el rostro rígido en una mueca para poder mantener los ojos cerrados- para poder no mirar la oscuridad, horror sin salida. Una guerra.” (BARICCO, 2016, p. 72)

3. TEMPORADA DOIS: ENCONTRO DE QUETZACÓATL E CURICAUERI

Curicaueri na cultura P'urhépecha, é o Deus do fogo, e Quetzalcóatl, na cultura maia, é a serpente emplumada.

Diz-se que quando Quetzalcóatl sentiu que havia traído seu povoado, resolveu sair para refletir sobre o que fizera e, cheio de vergonha, subiu em um barco e se perdeu no horizonte, onde o mar parecia acabar, fundiu-se com a luz do sol.

Agora falarei da cultura P'urhépecha e com ela, de Curicaueri, que é a Divindade do fogo associada à guerra. Sua obra mais perfeita foi Tata Jurhiata, o Sol.

Sempre me perguntei o que aconteceu depois que Quetzalcóatl se fundiu com o sol. Por que ele nunca voltou?

Sonhei que Quetzalcóatl conhecia Curicaueri e, tendo um descontentamento, brigaram, mas brigaram tão feio, que se fundiram num pesado raio em forma de serpente, e acidentalmente, indicaram o caminho para os espanhóis, que traziam seus barcos cheios de prisioneiros, assassinos, ladrões e estupradores que haviam sido enviados para explorar o mar até chegarem à sua borda e cair. Acreditava-se que o mundo talvez fosse quadrado, e repousava nas costas de uma tartaruga gigante.

Assim, perdidos no oceano, não puderam ignorar aquela manifestação divina, que pensavam era o seu Deus branco, de longas barbas, aquele que deve ser temido, portanto obedeceram sem arrazoar. Aquele sinal não era seu deus, com certeza ele queria que os pecadores caíssem na borda do mundo quadrado, mas eram Curicaueri e Quetzalcóatl afundando no oceano.

Finalmente, chegaram três embarcações: *La niña*, *La Pinta* y *la Santa María*. Colocaram os pés no chão da Abya-Yala, e o massacre começou. Dizem que “nos confundiram com bestas” e com essa desculpa, assassinaram, estupraram, torturaram... Roubaram e expropriaram a terra, costumes e ventres. Queimaram tudo, os templos, as escrituras e casas. Acho que o resto já se sabe: o racismo, as nacionalidades, o capitalismo, a globalização, a opressão de classe, a dissecação dos corpos vivos... Guerra. Guerra. Guerra! A música que cantei desde pequena:

Mexicanos, al grito de guerra
 El acero aprestad y el bridón,
 Y retiemble en sus centros la tierra.
 Al sonoro rugir del cañón.

I

Ciña ¡oh patria! tus sienes de oliva
 De la paz el arcángel divino,
 Que en el cielo tu eterno destino
 Por el dedo de dios se escribió.
 Más si osare un extraño enemigo
 Profanar con su planta tu suelo,
 Piensa ¡oh patria querida! que el cielo
 Un soldado en cada hijo te dio.

II

¡guerra, guerra sin tregua al que intente
 De la patria manchar los blasones!
 ¡guerra, guerra! los patrios pendones
 En las olas de sangre empapad.
 ¡guerra, guerra! en el monte, en el valle
 Los cañones horrísonos truenen,
 Y los ecos sonoros resuenen
 Con las voces de ¡unión! ¡libertad!

III

Antes, patria, que inermes tus hijos
 Bajo el yugo su cuello doblegue,
 Tus campiñas con sangre se rieguen,
 Sobre sangre se estampe su pie.
 Y tus templos, palacios y torres
 Se derrumben con hórrido estruendo,
 Y sus ruinas existan diciendo:
 De mil héroes la patria aquí fue.

IV

¡patria! ¡patria! tus hijos te juran
 Exhalar en tus aras su aliento,
 Si el clarín con su bélico acento
 Nos convoca a lidiar con valor.
 ¡para ti las guirnaldas de oliva!
 ¡un recuerdo para ellos de gloria!
 ¡un laurel para ti de victoria!
 ¡un sepulcro para ellos de honor!
 mexicanos al grito de guerra
 El acero aprestad y el bridón,
 Y retiemble en sus centros la tierra.
 Al sonoro rugir del cañón.

(**Hino nacional mexicano:** Jaime Nunó e Francisco González Bocanegra. 1854)

3.1 ENCONTRO I: UM MAR INCENDIADO: GUERRA.

3.1.2 Aproximações ao conceito de guerra.

A palavra guerra vem do germânico *werra*: “discórdia, luta” e segundo muitos filósofos que têm tentado entender a guerra, entre eles Federico Aznar Fernández-Montesinos⁷⁷, ela não se trata de um conceito estático, e suas delimitações ou definições são imprecisas. O termo “guerra” (SIGNIFICADOS, 2022) pode abarcar conflitos políticos sociais, mas também individuais e morais. A guerra pode ser considerada um instrumento de política, mas também serve para outros fins como o de “instaurar a paz” após um conflito que traz uma nova ordem.

Nas guerras deveria existir uma clareza dos conflitos, e dos objetivos que se plantean como resolução; e deveriam se perceber ações concretas que mostrem as posturas políticas, sejam militares, judiciais ou de modificação nas leis políticas públicas, sobretudo resguardando a sanidade das pessoas civis. Não sendo assim, é possível que leve ao excesso de uma guerra absoluta e sem sentido; com isso não nego que a guerra é alarmante e cria espaços de indefinição para as corpas e corpos que a experimentam, mas é preciso definir o que se entende como guerra:

A colônia representa o lugar onde a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder fora da lei (*ab legibus solutus*) e onde a “paz” costuma ter a face de uma “guerra” sem fim.⁷⁸ (MBEMBE, 2006, p. 37, tradução nossa)

A *guerra sem sentido* é uma guerra que, ao não ter limites nem posturas proeminentes, sem final aparente, vira num instrumento de controle permanente da população através de mensagens de terror e medo generalizados contra um ou mais grupos da sociedade. No presente projeto será colocado ênfase especial na indefinida guerra contra a própria concepção de corpa.

A pesquisadora Raquel Pastor, ao falar da vida e obra da coreógrafa e dançarina alemã Pina Bausch, faz referência ao período da vida onde esta sofre durante os seus primeiros anos o terror da Segunda Guerra Mundial: “[...] as sirenes de alarme, as bombas, o terror, a devastação, a alteração da vida cotidiana, a luta pela sobrevivência, o desaparecimento de

⁷⁷ Capitão de Fragata, analista do *Instituto Español de Estudios Estratégicos*. CESEDEN, desenvolveu estudos sobre a filosofia da guerra.

⁷⁸ Original no espanhol: “La colonia representa el lugar en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley (*ab legibus solutus*) y donde la ‘paz’ suele tener el rostro de una ‘guerra’ sin fin.”

qualquer certeza, a desesperança existencial que permeia para sempre...”⁷⁹ (PASTOR, 2017, p.208, tradução nossa); e fala das impressões que ficaram no corpo da coreógrafa:

Seu corpo foi movido por aquelas percepções que ela não entendia, mas podia sentir fisicamente, ela registrou tragédias pessoais, dramas alheios e de outros, mas não os seus, felizmente. Isso lhe permitiu mergulhar na dor e na incompreensão, caminhar pelas feridas do passado, falar através de seu corpo, daquele sofrimento traumático que era de todos, sem ficar paralisada por ele. (PASTOR, 2017, p. 210, tradução nossa)⁸⁰

Na guerra, o medo pode ser percebido nas mensagens não verbais, os corpos emudecidos, os tremores, as marcas que deixam as guerras nos atravessam, mas não só de maneira física, e sim, em um nível mais profundo, em nossas memórias e movimento.

Algo tão doloroso, tão devastador quanto a guerra, tão impregnado de medo, raiva, terror, que ensurdece as narrativas. O corpo está em silêncio, as palavras não fluem. Atordoado, trêmulo, assustado, intimidado, incapaz de articular sons, mas com impressões gravadas na pele, nas vísceras. No superficial e no mais profundo, no emocional, por meio de sensações que penetram, que são filtradas, que se inscrevem em um nível mais profundo e inconsciente. (PASTOR, 2017, p. 209, tradução nossa)⁸¹

Tudo faz parte da corporeidade, entendida como a conexão entre o universal e o particular, aquela relação entre natureza e cultura: “a designação de corporeidade [...] propõe uma *relação entre natureza e cultura*, signos e codificação de informações que se comunicam, se configuram, se re-organizam, em um complexo sistema dinâmico de evolução.” (CONRADO, 2008 *apud* SERRANO, 2013, p. 22, grifos nossos)

O movimento manifesta a nossa história: como traslada o peso, como entende a sua existência no espaço e tempo. É verdade que nos movemos para satisfazer necessidades básicas, ou ainda, nos movimentar até algo que tenha um valor para nós:

⁷⁹ Original no espanhol: “Las sirenas de alarma, las bombas, el terror, la devastación, la alteración de la cotidianeidad, la lucha por la supervivencia, la desaparición de cualquier certeza, la desesperanza existencial que se impregna para siempre.”

⁸⁰ Original no espanhol: “Su cuerpo quedó conmovido por aquellas percepciones que no entendía, pero sí podía sentir físicamente, registró las tragedias personales, los dramas de otros y otras, pero no el suyo propio, afortunadamente. Eso le permitió bucear en el dolor y en la incompreensión, caminar por las heridas del pasado, hablar a través de su cuerpo de aquel sufrimiento traumático, que era el de todos y todas, sin quedar paralizada por ello. ”

⁸¹ Original no espanhol: “Algo tan doloroso, tan demoledor como la guerra, tan impregnado de miedo, de ira, de terror, que ensurdece las narraciones. El cuerpo enmudece, las palabras no fluyen. Aturdido, tembloroso, sobresaltado, intimidado, incapaz de articular sonidos, pero con las impresiones grabadas en la piel, en las vísceras. En lo superficial y en lo más profundo, en lo emocional, a través de sensaciones que traspasan, que se filtran, que se inscriben a un nivel más hondo e inconsciente.”

Os humanos se movem para conseguir satisfazer uma necessidade. Por meio dos seus movimentos dirigem-se até algo que tem um valor especial para eles. É simples conseguir perceber o objetivo do movimento realizado por uma pessoa, se a pessoa se dirige há um objeto tangível. Mas também existem valores intangíveis que inspiram movimento⁸² (LABAN, 1984, p. 12, tradução nossa)

Nos movimentamos apenas para sobreviver, adaptando-nos a nosso espaço-tempo, em função de sermos reconhecidas como “não vulneráveis”, dentro de toda essa hiper agitação da guerra indeterminada como estratégia necropolítica de controle sobre o movimento dos corpos nas ruas.

Como exemplo, basta mencionar a inúmera quantidade de vezes que eu andava de noite, pelas ruas do Centro, na Cidade do México, com uma corporalidade e intenção adaptadas para enfrentar o perigo naquele contexto. Aquela corporalidade estava estimulada por uma série de imagens internas, de mulheres desaparecidas ou assassinadas, memórias dos meus dois amigos que foram assassinados num assalto. Estímulos adicionados à escuridão e, às vezes, algum homem caminhando perto de mim, produziam uma corporalidade de alerta: os ombros se curvaram, os braços se desconectam, os punhos se contraem, os passos mais folgados e longos, o abdômen contraído, e o andar parecido com ir dando pulos, tentando aparentar ser maior com a expressão no meu rosto de uma menina “dura”, com as sobrancelhas frisadas e os lábios juntinhos e apertados. Isso apenas como exemplo imediato de como as imagens internas modificam o gesto, o ritmo e a intenção numa corporalidade específica de alerta, para não ser detectada como alvo de ataques.

A corporalidade de alerta é construída desde cedo. A educação social é a principal treinadora dessas memórias nos corpos, como no caso de Daniela Bustamante⁸³, que no depoimento de sua imagem, doado para o presente projeto, denuncia como socialmente se educa uma menina para “ser menina” e como se educa um menino para “ser um menino” no Ensino Fundamental. “As meninas sempre sentadas, pernas juntas, [...] E os moleques sim, super abertos das pernas, e isso não importa pois são meninos, mas as meninas sempre super

⁸² Original no espanhol: “El hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad. Por medio de sus movimientos se dirige hacia algo que tiene un valor especial para él. Resulta fácil poder percibir el objetivo del movimiento realizado por una persona, si va dirigido hacia algún objeto tangible. Sin embargo, también existen valores intangibles que inspiran movimiento.”

⁸³ Jovem atriz, cantora, dançarina, professora e pesquisadora da cena teatral mexicana. Suas obras giram em torno do corpo, memória, visibilidade de gênero, infância e adolescência. Atualmente desenvolve uma investigação sobre o corpo e o silêncio com base em metodologias pedagógicas com perspectivas de gênero.

apertadas, cuidadosas [refere os genitais] demais com essa parte⁸⁴” (BUSTAMANTE, 2018, tradução nossa).

3.2 ENCONTRO II. MONSTROS EM ALTO-MAR: PÂNICO, TERROR, TERRORISMO E *MEMENTO MORI*.

No atual uso cotidiano da linguagem, estamos acostumados a confundir as palavras pânico, terror e medo, mas há significados que, a partir de sua etimologia, podem nos dar pistas para compreender o panorama que vivenciamos atualmente; ao nos depararmos com o constante bombardeio de ameaças contra nossa existência em um sistema repleto de necropolítica.

A palavra “pânico” que vem do grego *panikós* e que é atribuída à divindade Pan, que estava no comando de toda a natureza selvagem e causava um medo enlouquecedor em caçadores e rebanhos diante trovões e relâmpagos. Ricardo Soca define a história da palavra pânico ao falar da divindade Pan, da seguinte forma:

Como divindade selvagem, eram atribuídos a ele ruídos de causa desconhecida nos campos e florestas, que muitas vezes assustavam camponeses e pastores. Por isso, surgiu em grego a expressão *deima panikón* 'medo causado por Pan', que foi abreviada para a palavra grega *panikós* e que, depois de passar pelo latim *panicus*, formou o pânico, com significado semelhante: 'medo intenso de algo de origem desconhecida' (2022)

Por outro lado, também será necessário definir “terror”, que vem do latim *terror*. Este verbo originalmente significa tremer, de modo que o terror em princípio é o tremor. O medo é definido como um esquema de sobrevivência; por outro lado, o terror pode ocorrer quando o medo domina os controles do cérebro e já não pode mais ser pensado racionalmente. Em casos graves, pode desencadear uma paralisia completa ou parcial, e inclusive, pode causar parada cardíaca.

Da palavra “terror” também se sabe que há um período na história da Revolução Francesa, na qual milhares de pessoas foram brutalmente assassinadas. Esse período é chamado de Terror. De acordo com Margarita Correia (2020) a palavra *terreur* em francês designa, desde 1789, o conjunto de meios de coerção política que permitia manter os opositores em estado de terror, e o Terror (“La Terreur”), com maiúscula, designa o regime instaurado em França entre setembro

⁸⁴ Depoimento da Daniela Bustamante, disponível nos anexos do presente documento.

de 1793 e julho de 1794, encabeçado por Robespierre, que se caracterizou pela execução daqueles que se consideravam inimigos da Revolução.

A partir de suas acepções nessa revolução, nasceu a palavra “terrorismo”, que foi definida como uma forma violenta de luta política por meio da qual a destruição, insegurança e terror, se estabelecem como estratégias para intimidar oponentes, ou a população em geral, com uma sucessão de atos de violência executados para instigar terror.

São da mesma época as primeiras atestações em francês das palavras *terrorisme* denotando um regime de terror político e *terroriste*, denotando o partidário ou o agente de tal regime. O dicionário Houaiss propõe o ano de 1836 (no dicionário de Francisco Solano Constâncio, editado em Paris) como o da primeira atestação das palavras portuguesas *terrorismo* e *terrorista*, não indicando étimos, mas apenas a sua estrutura morfológica (*terror* +-ismo / *ista*). Em inglês, segundo o Merriam-Webster online, o par *terrorism/terrorist* surge logo em 1795 para se referir ao Terror francês.' (CORREIA, 2020)

É por isso que, no presente trabalho, a palavra terror foi escolhida dentre as várias para dialogar com aquela sensação, não apenas da emoção do medo, mas também da ameaça que pode nos paralisar. Sua diferença para o pânico que é aquele medo profundo por algo que se desconhece e que pode vir do medo da natureza, o terror é o medo profundo causado por uma constante ameaça como estratégia política de intimidação.

Antes de experimentar o terror, o medo funciona como um alerta, que é catalogada como emoção/instinto que permite que o corpo aja, juntando energia nos músculos, aquecendo ao corpo para correr (fugir) ou encarar (lutar) diante uma ameaça, o mecanismo forma parte da preservação do ser humano.

O nosso cérebro, que com frequência é chamado de cérebro trino, consiste em três sistemas integrados. As três partes são normalmente conhecidas como o cérebro reptiliano (instintivo), o cérebro mamífero ou límbico (emocional) e o cérebro humano o neocórtex (racional). (LEVINE, 1997 p.29)

O medo é disparado instantaneamente no cérebro reptiliano, que envia um estímulo de alerta ao sistema límbico para aquecer os músculos e reagir. Por outra parte, existe uma terceira maneira de agir diante uma ameaça: a imobilidade, aquele estado de paralise do SNC, para o presente trabalho chamo a aquele estado de *corpo-terror* também define a grande sensação de incapacidade de atuar pelo movimento, a mutilação do próprio discurso e/ou a apatia de nos relacionar em coletivo.

Nomeio a aquele estado de corpo-terror, pois o terror não permite o processo da ação física, pois os estímulos do necropoder que instauram o medo como um *páthos* cultural, condicionam nosso agir, como *memento mori* lecionador:

Memento mori é uma frase latina que significa "Lembre-se que você vai morrer" e que durante o Barroco era usada como um lembrete da mortalidade do homem e da vaidade da existência. Atingiu uma representação pictórica nas *vanitas* barrocas, em que a caveira é um dos motivos mais importantes, sugerindo a natureza perecível e podre do corpo. Em todos os casos, o *memento mori* aponta para a luta entre a vida e a morte e é um lembrete da inevitável mortalidade da *physis* humana. Ele mudou a frase para o presente para indicar aquelas construções feitas com corpos violentamente destruídos, que são usados por grupos poderosos para enviar mensagens a outros, como uma terrível lembrança da morte e do poder que alguns homens procuram exercer sobre outros.⁸⁵ (DIÉGUEZ, 2013, p. 44, tradução nossa)

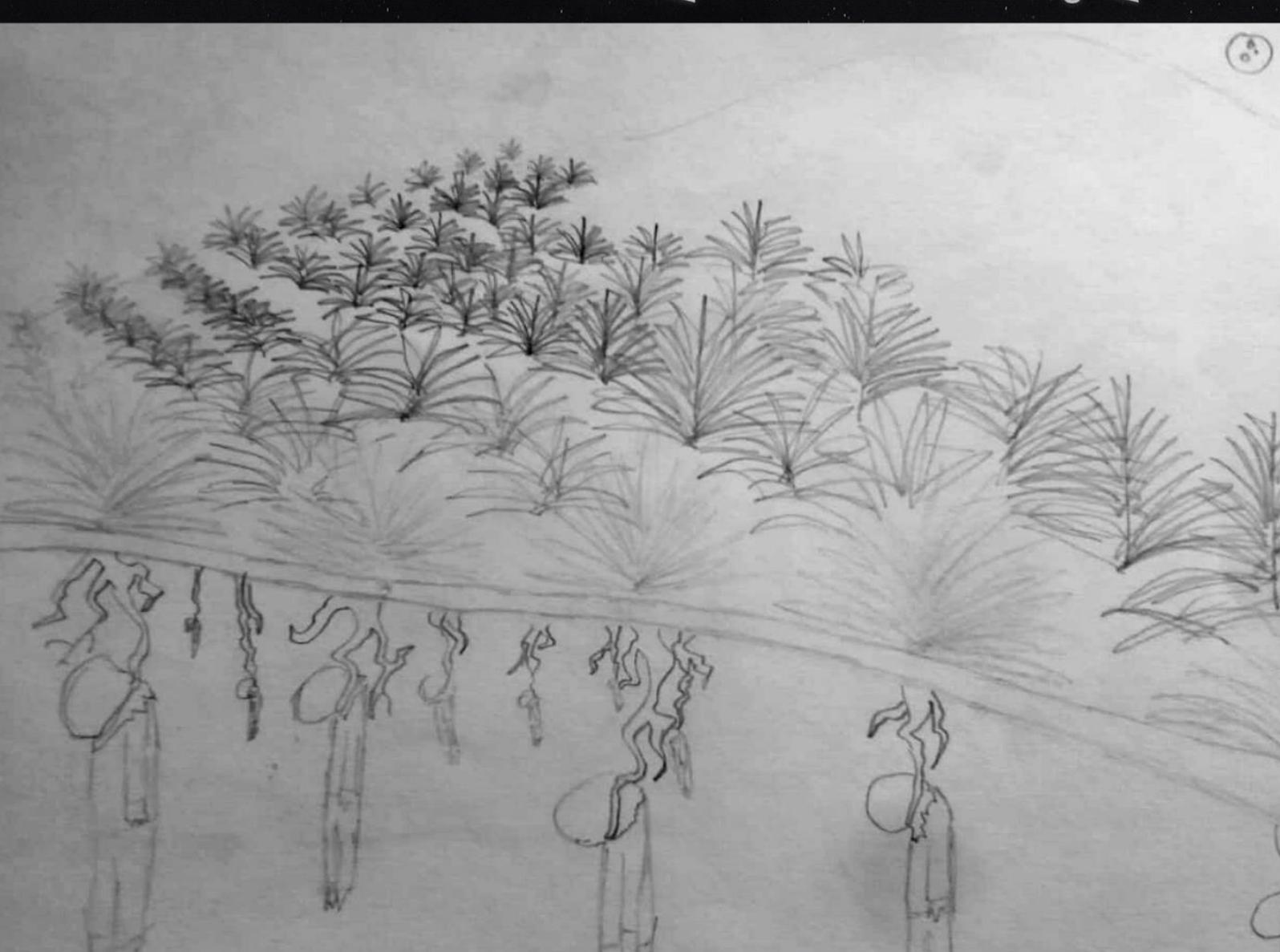
O *memento mori* é trazido até hoje a partir do uso que é dado ao corpo nos atos terroristas, que não só evidenciam o uso utilitário do mesmo, como também: “Eles mostram que além de acabar a vida, trata-se de [...] usar o corpo como o espaço onde se escreve a lei, a lei dos soberanos que podem decidir quem deve morrer e quem deve viver.”⁸⁶ (DIÉGUEZ, 2013 p. 44 tradução e grifos nossos). Discorrer sobre a importância da dor social do *memento mori* lecionador, como algo que forma parte das poéticas de performers, é colocar também a discussão as corporalidades daqueles contextos, identificando que existem pontos críticos na revolução das acepções tanto da dor, quanto do terror na memória da corpa coletiva.

Figura 11— Desenho, *Raíz sin nombre: Guadalajara, Azucena Verdín*⁸⁷, Jalisco, México, 2018.

⁸⁵ Do original em espanhol: “memento mori es una frase latina que significa ‘Recuerda que morirás’ y que durante el Barroco fue utilizada como un recordatorio de la mortalidad del hombre y de la vanidad de la existencia. Alcanzó una representación pictórica en las vanitas barrocas, en las que la calavera es uno de los motivos más importantes al sugerir el carácter perecedero y putrefacto del cuerpo. En todos los casos el memento Mori apunta a la lucha entre la vida y la muerte y es un recordatorio de la Inevitable mortalidad de la physis humana. Desplazó la frase hasta el presente para señalar aquellas construcciones realizadas con cuerpos violentamente destrozados, que son utilizadas por grupos de poder para enviar mensajes a otros, como un terrible recordatorio de muerte y del poder que unos hombres buscan ejercer sobre otros.”

⁸⁶ Do original em espanhol: “Evidencian en que además de cortar la vida se trata de cortar el cuerpo. Matar con sevicia. Utilizar el cuerpo como el espacio donde se escribe la ley, la ley de los soberanos que pueden decidir quién debe morir y quién debe vivir.”

⁸⁷ Descrição da imagem: Desenho feito a lápis, carece de cor, os traços de grafite delineiam fortemente uma paisagem de um campo de agave, duas linhas traçadas em diagonal ao longo da folha, dividem os agaves das raízes, das mesmas estão pendurados do pescoço, corpos de pessoas. No fundo da imagem, uma montanha timidamente delineada. Desenho: Azucena Verdín, material doado pela artista.



43

300

43

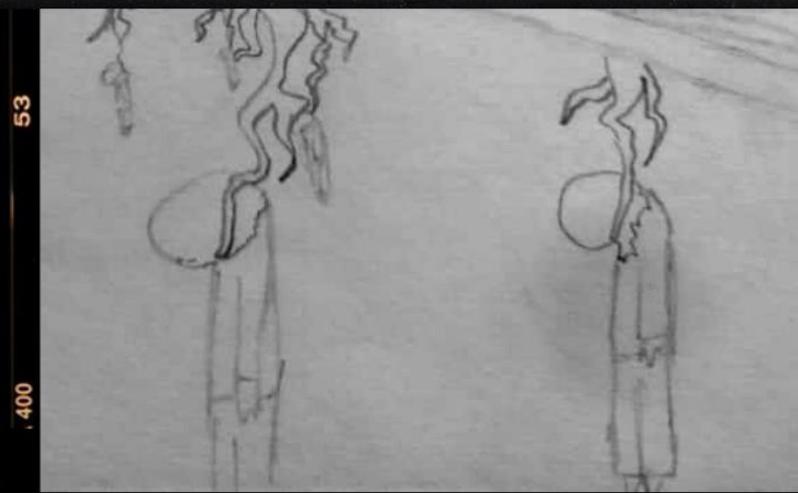
300



KODAK PORTRA 400

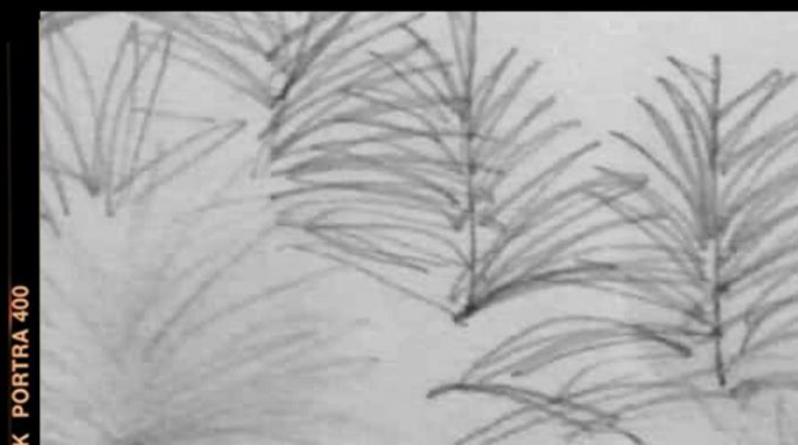
53

400



53

400



KODAK PORTRA 400

3.3 ENCONTRO III. MAREMOTO: DOIS CONTOS PARA ENTENDER O PÂNICO.

3.3.1 **Um:** Tenho sonhado que estou numa barca pequena, varanda no meio do mar que, nessa profundidade, parece mais deserto do que mar. No final da tarde, logo depois do sol se ocultar, existem apenas uns minutos de tranquilidade pois o sol não queima, mas o cordeiro da noite está chegando como quem não quer nada. A noite no alto mar é gelada e as ondas não parecem ondas, se confundem com as paredes da noite, e eu olho para o céu que é todo negro, olho para as águas que são todas negras e decido deitar no meu pedaço de nada que me mantém na divisão do lado do ar. E entre o estrondo das ondas chicoteando contra o nada, escuto o lamento... aquele murmúrio vibrante y grave... de (tal vez) um animal mais grande do que eu e a barca, mais grande do que tudo o que meus olhos alcançam a ver do horizonte.

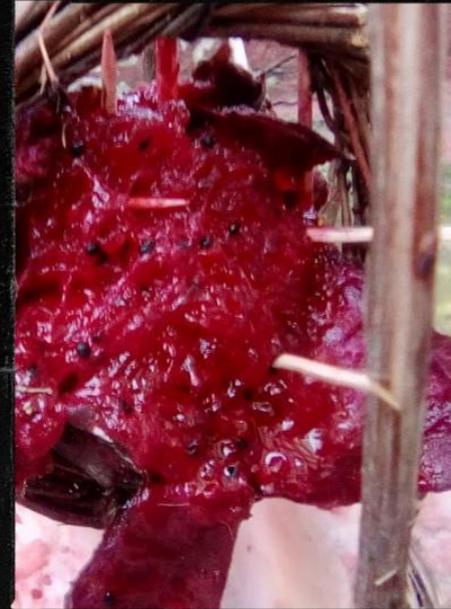
Elo soluça por debaixo da água... e eu, que no meio do nada, nem conseguia avistar o nada, me paraliso, desvanço e tremo..., mas não pela brisa, nem pelo frio do alto mar, nem pela sede nos meus lábios estilhaçados pelo sal, é porque sei que esse rugido que me lambe de noite, mora nas minhas costas, e eu sou apenas um pedaço de ausência, um pedaço de acaso, um pedaço de vida que infelizmente ainda tem alma.

3.3.2 **Dois:** Estando em terra firme, olho como uma onda gigante está tomando forma no horizonte, se aproxima e me engole. Sou abandonada no meio do coração do oceano. Ali onde não tem em cima nem embaixo, atrás ou adiante, pois é tudo água. Ali onde mesmo que se procure “nadar até a superfície” não se sabe se está-se penetrando na profundidade (sendo essa a expressão mais desesperante quando o ar é inexistente e o corpo não tem direção. E na euforia por salvar-se, no meio da fundura, “boiar” é muito parecido com “se-afundar”).

Figura 12 — Sudacalifornia, Baja California Sur, México, 2018⁸⁸

Fonte: da autora.

⁸⁸ Descrição da imagem: Colagem de imagens de uma escultura viva, que convinha elementos como: concha do mar, uma pitaya ou yagüarey (fruta mexicana de cor vermelho intenso), uma gaiola feita de paus e folhas com palavras e rótulos da cerveja do Pacífico. As placas diziam “precisa-se de ajuda”; “Zzzzz”; “Pacífico Ballenon”; e “\$hhh”. Fotografia: Raquel Arriojeda. Colagem: Brenda Urbina..



3.4 ENCONTRO IV. “ZZZZ, \$HHH” PACÍFICO BALLENON: O MEXICONTEXTO

Para poder compreender a origem da pesquisa, é necessário contextualizar que o México tem fronteira ao norte do país com os Estados Unidos da América e, ao sul, com Guatemala e Belize. É de fala hispânica e é um país com aproximadamente 131 milhões de habitantes, ou seja, para cada 2 mexicanos existem aproximadamente 3 brasileiros.

A extensão territorial é de 1.973 milhões de km², o que significa que o Brasil tem território igual a 4,5 Méxicos. Existem ainda mais de 41 grupos étnicos em resistência no território mexicano:

“atzincas, coras, chatinos, chichimecas-jonaz, chinantecos, chocho-popolocas, choles, huastecos ou teneek, huaves, huicholes, ixcatecos, jacaltecos, matlatzincas, mayas, lacandones, mayos, mazahuas, mazatecos, mixes, mixtecos, motozintlecos, nahuas, pames, popolucas, p’urhépechas, tepehuas, tepehuanos, tlapanecos, tojolabales, totonacas, triques, tzeltales, yaquis, zapotecos e zoques.” (CONACULTA, 2006, p.17)

Tem também festividades importantes no interior, por exemplo *La Guelaguetza*, *Día de la Virgen de Guadalupe*, *Danza de los Voladores de Papantla*, *Reyes magos*, *Día de la Candelaria*, *el Día de muertos*. Esta última é um sincretismo fortíssimo, uma festividade muito importante para nossa cultura pois é o ritual sagrado do entendimento da finitude da fisicalidade no mundo, lembrando a infinita conexão com a energia ancestral.

Para o presente trabalho, é importante mencionar o que significa esta celebração de culto para nós mexicanas/os. Tal como se menciona na introdução do caderno dedicado a festividade do dia dos mortos de CONACULTA, a morte tem uma concepção cíclica com a vida no pensamento ancestral originário:

A festa dos mortos é também uma festa da colheita dedicada a compartilhar com os ancestrais os benefícios dos primeiros frutos [...] Junto com uma concepção cíclica de vida e morte, o pensamento indígena é organizado como uma visão altamente elaborada do cosmos que se encontra na festa dos mortos, é o espaço mais propício para se expressar. (2003, P.17 tradução nossa)⁸⁹

Os pensamentos ancestrais originários ditam que depois de uma vida cheia de experiências múltiplas, deixamos o aprendizado da morte a todas aquelas pessoas que nos

⁸⁹ Original no espanhol: “La fiesta de los muertos sea también un festival de la cosecha dedicado a compartir con los ancestros el beneficio de los primeros frutos [...] Unido a una concepción cíclica de la vida y la muerte, el pensamiento indígena se organiza como una visión sumamente elaborada del cosmos que encuentra en la fiesta de los muertos el espacio más propicio para expresarse”

acompanham no nosso momento de falecer, seja por doença ou por algum acidente; morrer com dignidade é um ato social que semeia experiência e memória nas pessoas que continuam lembrando de nós após da morte física. “No momento em que o homem observa a finitude da vida nos outros, ele se pergunta o por que da própria morte, e pensa na sua, tentando evitar seu horror por meio de pactos para prolongar sua existência.” (MENDOZA *in* CONACULTA, 2006, p. 25, tradução nossa)⁹⁰

O direito de imaginar a própria morte nos torna vulneráveis e empáticos com os nossos processos de vida. O problema é que atualmente no México a necropolítica tem normalizado uma cultura do terror, com a qual estamos esquecendo como não ser reféns do medo. Falar do México é falar de uma ferida aberta. As memórias são invadidas pelas imagens dos atos terroristas que servem como estratégias de intimidação dos cartéis de drogas, do sistema militar e dos partidos políticos: a trindade que protagoniza a denominada “Guerra *contra* o Narcotráfico”.

O controle sobre a sociedade se condensa nas impressões estéticas das mensagens do necropoder, aquilo que, segundo Mbembe, define quem tem direito de morrer ou de viver, colocando a soberania sobre o controle do poder da vida e da morte:

Segundo Foucault, o Estado Nazista tem sido o exemplo mais bem-sucedido de um Estado que exerce seu direito de matar. Este Estado, diz ele, administrou, protegeu e cultivou a vida coextensivamente com o direito soberano de matar. Por extrapolação biológica da questão do inimigo político, ao organizar a guerra contra seus adversários e também expor seus próprios cidadãos à guerra [...]. (MBEMBE, 2006, p. 23, tradução nossa)⁹¹

Há, assim, uma dualidade de guerra, que define quem pode ser o inimigo e quem tem direito à soberania pois o seu comportamento é “aceitável”; deixando a sensação da existência do outro como uma ameaça à própria existência.

As mortes fazem parte das nossas memórias sociais; as ausências, os silenciamentos e os filtros morais para falar desses temas afetam nossa relação com a identidade e corporalidade. A violência e a guerra sem nome que experimentamos no cotidiano nos perturba e machuca a tal

⁹⁰Original no espanhol: “En el momento en que el hombre observa la finitud de la vida en otros, se pregunta el ‘porque’ de la muerte y piensa en la propia, tratando de evitar su horror mediante pactos para alargar su existencia.

⁹¹ Original no espanhol: “ Según Foucault, el Estado nazi ha sido el ejemplo más logrado de Estado que ejerce su derecho a matar. Este Estado, dice, ha gestionado, protegido y cultivado la vida de forma coextensiva con el derecho soberano de matar. Por una extrapolación biológica del tema del enemigo político, al organizar la guerra contra sus adversarios y exponer también a sus propios ciudadanos a la guerra, [...]”

ponto que não queremos falar a respeito, mas ao perpetuar os segredos, calar as dores e negar a possibilidade de mobilizar os medos, nos traumatizamos e, assim, cedemos o controle à lógica patriarcal, levando-nos a fazer parte daquilo que precisamos modificar.

Na comunidade P'urhépecha minha avó Conchita dizia que tínhamos que lutar para o *bem viver*, ela colocava três aspectos fundamentais para a vida: fazer o bem social (cuidar da terra, do ventre e dos animais), fazer o bem pessoal (ser feliz, alimentar a alma, comer e dormir) e conservar as tradições (não esquecer dos e das avós, as comidas, as roupas, as histórias e as costumes). Mais tarde a pesquisadora Erandi explicou o bem viver para a cultura p'urhépecha da seguinte maneira: “*kaxumbekua* que se refere de forma simples a ser ‘bem crescido’, ‘bem criado’, que continua com os valores intrínsecos como: *jarhoajperakua* (reciprocidade), *anchikuarikua* (trabalho para/com a comunidade), *jakajkuakua* (sabedoria).”⁹² (HUERTA, 2018, p. 243, tradução nossa), como seres que formamos parte da conexão da terra é nosso dever contribuir na defesa do *território corpa-terra*⁹³, para ter acesso ao *bem morrer* como consequência do *bem viver*.

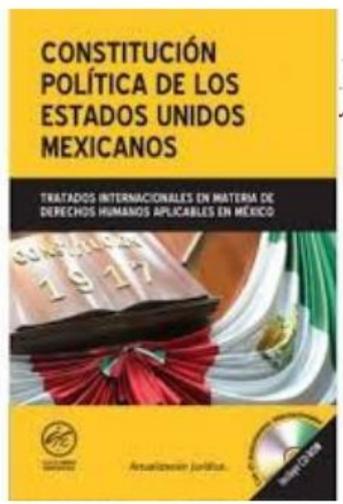
Figura 13 — Colagem *Nayarit*, México, 2018⁹⁴

Fonte: FRANCO (2018)

⁹² Original no espanhol: “que se refiere, de manera simple, a ser ‘bien crecido’, ‘bien criado’, que mantiene otros valores intrínsecos como: *jarhoajperakua* (reciprocidad), *anchikuarikua* (trabajo comunitario), *jakajkuakua* (sabiduría).”

⁹³ “A defesa dos territórios-corpos-terra surge então como uma proposta de recuperação e cura emocional e espiritual das mulheres em luta, para continuar defendendo tanto o território-corpo quanto o território-terra.” (CABNAL, 2018, documentário, tradução nossa)

⁹⁴ Descrição da imagem: Uma tela branca na qual estão expostas duas metralhadoras, artesanato, um livro da constituição política mexicana, uma manga, um pedaço do mapa do estado de Nayarit e no centro uma fotografia polaroid com palmeiras tropicais. Vemos claramente manchas de sangue invadindo a composição.



3.5 ENCONTRO V. NARCOTRÓPICO: A GUERRA DO NARCOTRÁFICO

3.5.1 ... ou de como entender o terror (parte um).

No ano 2006, o Presidente dos Estados Unidos Mexicanos, Felipe Calderón, na campanha política, *declarou a guerra contra o Narcotráfico*. Combate que desatou uma onda maior de enfrentamentos armados entre os cartéis de drogas e as forças policiais e militares, deixando os cidadãos civis no meio do conflito, como explicita o depoimento de Raquel Arriojeda⁹⁵ (2018, tradução nossa):

[...] desde a presidência de Felipe Calderón, e com sua danada “guerra contra as drogas”, foi quando começou a transformação do Sul da Califórnia e digo “transformação” no sentido mais triste, porque foi o seguinte... Na guerra contra o narcotráfico, o governador da *Baja Sur* vendeu a praça que os narcotraficantes tinham aqui, então havia confrontos de um cartel para outro, então obviamente ia haver uma briga com esses dois cartéis pelo território...”⁹⁶

Voltar para casa nesta cidade cheia de cinzas me fizeram testemunha da mudança da calma, pelas inquietantes notícias. Cidade da fome, onde o cinismo, o rancor, a impotência, a frustração, a vingança e a desigualdade são alimento diário de todes. Dano Ramírez⁹⁷ (2018, tradução nossa) também relata⁹⁸:

Lembro que em 2008 comecei a se sentir maior violência, lembro que antes era “os mauzinhos⁹⁹ estão chegando”, os mauzinhos eram os traficantes, mas nunca foram chamados por esse nome de “narcotraficantes”... acho que se falou de “traficante de drogas” a partir de 2010 ou 2009, ou talvez 2011, demorou para nomear assim “os traficantes fizeram isso”, antes eram os “mauzinhos”. Até no jornal comentavam e diziam “Os mauzinhos fizeram isso; os mauzinhos fizeram aquilo...”¹⁰⁰

Os grupos delitivos do crime organizado colocaram as novas regras de conduta social, demonstrando como eles têm o poder da própria lei, respaldando-se com atentados terroristas. Um exemplo foi o *198º Grito da Independência de México* em Morelia, Michoacán, no ano de 2008, depois que o governador estatal Leonel Godoy gritou no palco presidencial “Que viva

⁹⁵ Atriz mexicana, professora de Artes e dramaturga, formada na ENAT-INBA, nascida na Sul da Baja California.

⁹⁶ Depoimento da Raquel Arriojeda, disponível nos anexos do presente documento.

⁹⁷ Dano Ramírez é atriz, musicista e dançarina, atualmente conhecida por ser uma das ganhadoras do prêmio de jornalismo e crítica teatral da cena mexicana.

⁹⁸ Depoimento de Dano Ramírez disponível nos anexos do presente documento.

¹⁰⁰ Depoimento de Dano Ramírez disponível nos anexos do presente documento.

México, ¡viva! Viva la independencia de México” e fez soarem sinos e fogos de artifício; ao mesmo tempo, na rua, dois indivíduos detonaram duas granadas de fragmentação com as quais, mutilaram e assassinaram pessoas inocentes imediatamente após impacto, semeando na memória dos e das cidadãs o novo código de comportamento cotidiano, que incluía evitar lugares de reunião massiva, incluídas as escolas, teatros, centros de serviços públicos etc.

Uma infinidade de exemplos de atentados chegaram aos diferentes estados do país: fotografias de pessoas desmembradas enviadas por e-mail; *narco-corridos* (músicas hiperbólicas dos donos das máfias) escutadas em cada esquina das ruas; cadáveres pendurados nas pontes urbanas ou pedaços de corpos abandonados nos espaços públicos junto com *narco-mantas* (cartazes caraterísticos dos cenários do crime organizado colocadas nas cenas do crime e penduradas nos anúncios publicitários); lendas urbanas de mortes horríveis que nos ensinavam o que deveríamos fazer ou não. O terror virou um instrumento de imposição política e os silêncios tiveram um papel muito importante para reforçar o sistema. Os silêncios foram, em parte, acordos internos das máfias, assim como se menciona no código de conduta dos Cavaleiros Templários de Michoacán¹⁰¹:

7. Todos os cavaleiros devem respeitar o VOTO DE SILÊNCIO, é absolutamente proibido divulgar nossas atividades e segredos. SE, infelizmente eu traio o meu juramento, peço para ser executado pela ordem como traidor [...] pela minha palavra de honra, peço ser executado pelas armas de bons companheiros ou devorado pelas bestas selvagens do bosque [...] (VALORES, 2011, p. 17, grifos do autor, tradução nossa)¹⁰²

E:

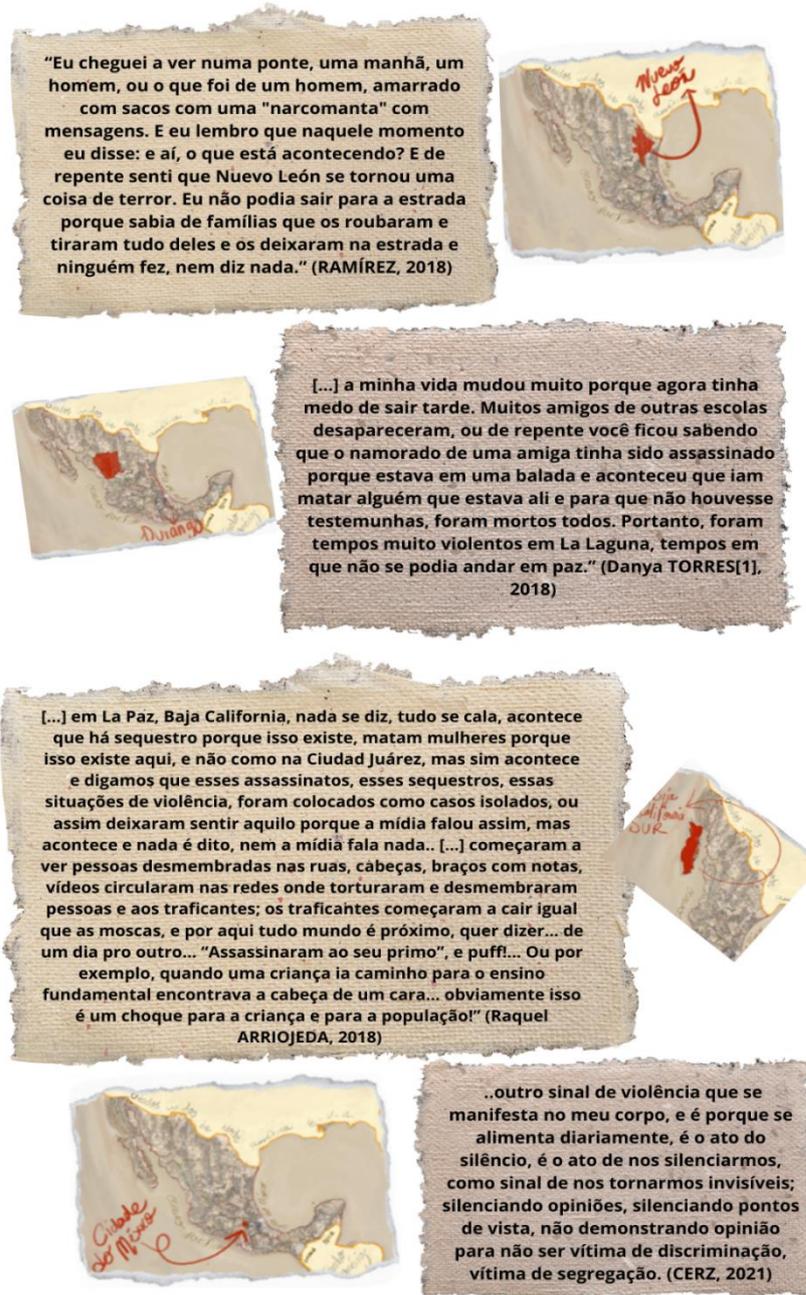
47. Quando um cavaleiro cometer uma ofensa contra um membro do conselho e violar o voto de silêncio dos Cavaleiros Templários do Estado de Michoacán, será punido com pena de morte [...]. 51. Aquele cavaleiro que trair os Templários será punido com a pena máxima e seus bens também serão confiscados, seus parentes sofrerão o mesmo destino. (VALORES, 2011, p. 19, tradução nossa)¹⁰³

¹⁰¹ Em Michoacán, no meu estado, tem governado diversas organizações do crime, entre elas “los zetas”, “La familia Michoacana”, “cartel de la nueva generación”, “CJNG”, “los viagras” “Los blancos de troya” entre outros, os Caballeros Templários de Michoacán, no ano 2011 distribuíram um código de conduta, que mostra em várias das cláusulas aquele estado do silencio estabelecido para todos os territórios.

¹⁰² Original no espanhol: “7. Todos los caballeros deben respetar el voto de silencio, queda absolutamente prohibido divulgar nuestras actividades y secretos. sí, por desgracia yo traicionara mi juramento, ruego ser ejecutado por la orden como un traidor [...] yo consiento, si faltó a mi palabra de honor, en ser ejecutado por las armas de los buenos compañeros o ser devorado por las bestias salvajes del bosque [...]” (valores y códigos del código de conduta dos caballeros templarios de Michoacán, 2011 p.23)

¹⁰³ Original no espanhol: “Cuando un caballero cometa una falta contra un miembro del consejo y viole el voto de silencio de los Caballeros Templarios del Estado de Michoacán, se le castigará con la pena capital [...] 51.

Figura 14— *Depoimentos colocados no mapa mexicano*, México, 2018, Brenda Urbina



FONTE: da autora.

O silêncio, para a população, virou uma estratégia de sobrevivência, tal como a artista Dano Ramírez narrou um confronto entre dois grupos que brigavam pelo território, ela estava no edifício da escola de Ensino Médio e as balas eram disparadas. Os diretores da escola decidiram colocar todos para fora do prédio, na rua, pois não queriam ser responsabilizados no

Aquel caballero que traicione a los templarios, será castigado con la pena máxima y además se le decomisarán sus propiedades, sus familiares correrán la misma suerte."

caso de uma dessas balas atingisse a uma criança. Então deixaram que todos e todas saíssem cedo aquele dia. No dia seguinte, ela descreve uma sensação de desconforto e insegurança com aquele espaço com o qual anteriormente estava relacionada. Parecia como se houvesse deixado de lhe pertencer, como diz no depoimento:

Lembro-me dessa sensação no dia seguinte: como vou voltar para o colégio? e eu tive aquela sensação tipo "Eu retorno para a escola, me tranco ali... e pronto, e já não faço nada, e não olho pra ninguém, nem digo nada" Porque já não sabia quem estava envolvido ou quem não.¹⁰⁴ (RAMÍREZ, 2018)

O silêncio tem sido mencionado em diferentes partes dos depoimentos doados para a presente pesquisa. Vivemos em silêncio e emudecendo a dor da guerra desde tempos ancestrais, aguentando aqueles mortos incrustados na consciência. O terror e silenciamento foram se expandindo desde o terreno do “extraordinário” até o “cotidiano”. A seguir, apresento um trecho em que Diéguez faz uma lista das manchetes de um dia só, nos jornais populares do país:

[...]: “Atiram em três numa loja de tortilhas; a violência deixou 19 mortos” [...]; “Eles atiraram em seis homens esquartejados em um ponto de ônibus em Zacatecas” [...]; “Estudantes universitários desaparecidos em Coahuila são considerados mortos” [...] “Onda violenta deixa 11 mortos, incluindo uma mulher de 62 anos” [...]; “Comando invade uma partida de vôlei e atira em três pessoas” [...]. (*apud* DIEGUEZ 2016, p. 12, tradução nossa)¹⁰⁵

Foi-se desterrando assim o espírito do duelo, pois os rituais da própria morte preenchiam-se de desespero e raiva. A morte não é apenas um número nos jornais, a morte cruel como cotidiano é a tangível sensação de nulo direito da morte digna. As iconografias do terror amostram, a través de outros corpos, que a morte parece ser a única salvação diante tanta dor, tortura, silencio e impunidade.

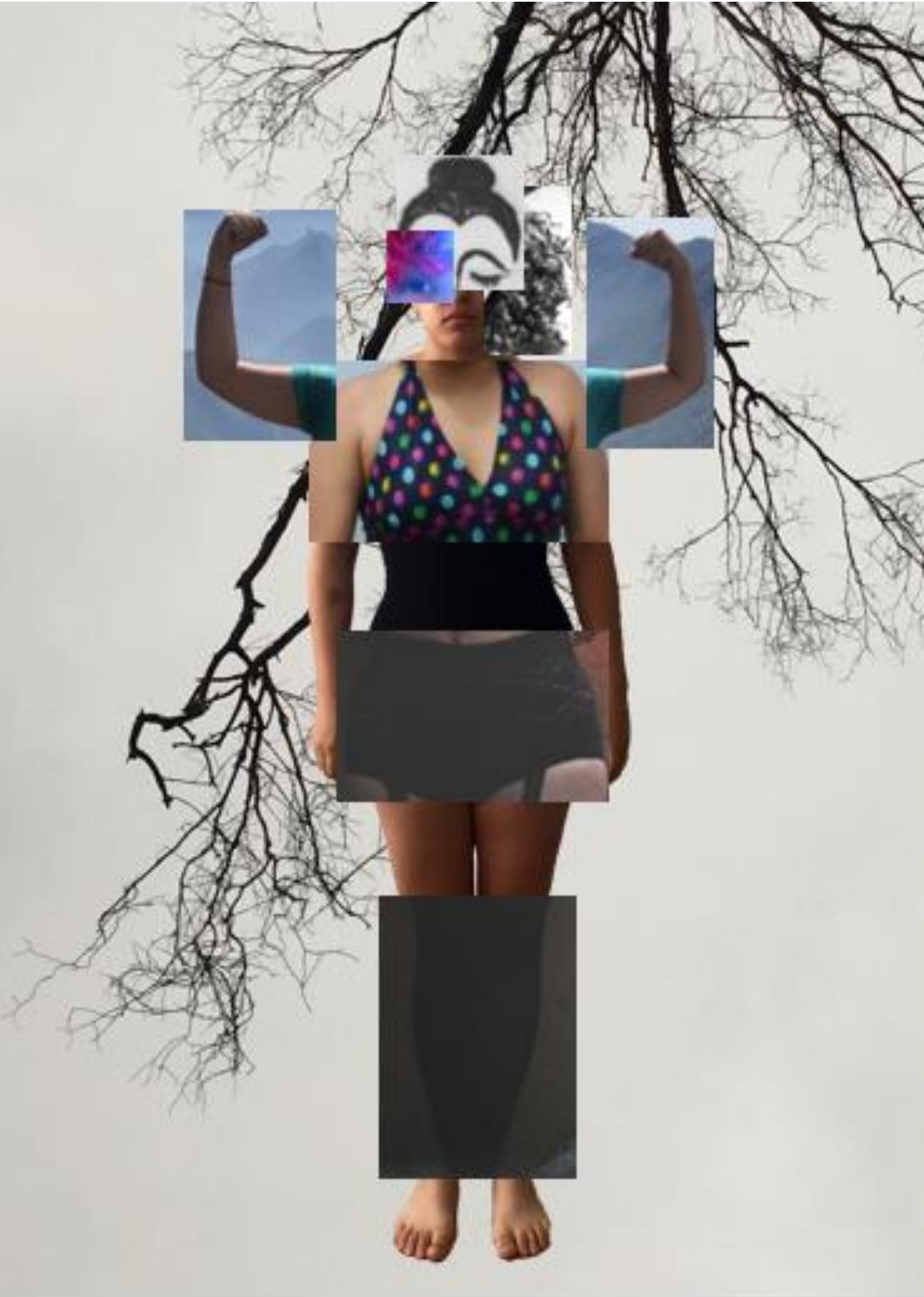
Figura 15 — *Mujer a pedazos, Monterrey, Nuevo León: Dano ramírez, México, 2018*¹⁰⁶

Fonte: RAMÍREZ, 2018.

¹⁰⁴ Depoimento de Dano Ramírez disponível nos anexos do presente documento.

¹⁰⁵Original no espanhol: [...] los titulares de algunas de las notas publicadas el 23 de abril del 2013, únicamente en el semanario Proceso en línea, todas firmadas por La Redacción como política del medio para evitar exponer a los periodistas, aun cuando no se logra detener los asesinatos y continuas amenazas de las que son víctimas: “Acribillan a tres en una tortillería; violencia deja 19 muertos” [...]; “Tiran seis descuartizados en una parada de autobús en Zacatecas” [...]; “Dan por muertos a universitarios desaparecidos en Coahuila” [...]; “Ola violenta deja 11 muertos, entre ellos una mujer de 62 años” [...]; “Comando irrumpe en partido de voleibol y acribilla a tres personas” [...].

¹⁰⁶ Descrição da imagem: Uma mulher no plano fundo, intervindo com quadros da mesma mulher em outros cenários. Detrás da silhueta vemos os galhos de uma árvore seca. Colagem e fotografias de Dano Ramírez (material doado pela artista).



Nem uma a menos
 Queria ter coisas doces para escrever
 Mas preciso me decidir e me decido pela raiva
 Hoje 5 mulheres foram assassinadas
 E numa hora pelo menos 20 foram violadas
 Isto, somente em um dia na Guatemala
 Multiplica-o e saberá porque estamos enojadas
 Não vou pisar em ovos com quem não entende
 Que isso é uma emergência e que estamos preparadas
 Não sou pacifista: não me exijam coisas que não ofereço
 Não pedi um pedestal nem o mereço
 Sou como as outras: farta de andar com medo
 Agressiva porque é a forma com que me defendo
 Não tenho privilégios que proteja este corpo
 Na rua pensam que sou um “alvo” perfeito
 Mas sou negra como minha bandeira e valente
 Canto em meu nome e de todas as minhas avós
 Esta é pela curandeira que morreu de tantos golpes
 Porque o homem que a amava realmente a odiava
 Pela outra que foi abandonada com um filho
 E quando ficou doente tiveram que mandá-la prum hospício
 Esta é para mim porque com 15 anos
 Levei na cara um golpe de sua mão
 Porque nenhum “mano” se fez presente
 No dia em que um delinquente me feriu o peito
 Esta vai pra menina de 9 anos
 Condenada a uma gravidez porque foi estuprada pelo irmão
 Uma menina sem direitos porque o clero
 Considera o aborto pior do que o que lhe fizeram
 Me prendo aos fatos
 Não vou explicá-los com desenhos a nenhum desses machos
 Que creem que com sua intelectualidade nos vão educar

Sentados em seus privilégios (...)

Conte direito: somos milhares pelas ruas do México até o Chile e no planeta inteiro. Estamos em pé de guerra porque vivas nós queremos não temos medo, não queremos nenhuma a menos. Podem me chamar de louca, histérica e exagerada, mas hoje canto em meu nome e de todas as minhas irmãs.

Não nos acusem de violentas, isso é autodefesa

Estamos na resistência e já não somos indefesas

Rebeca Lane (*apud* CAETANO, 2018, p.1)

3.6 ENCONTRO VI. MAR ENSANGUENTADO: TERRORISMO SEXUAL

3.6.1 ... ou de como entender o terror (parte dois).

No princípio da pesquisa, eu considerava que unicamente a guerra contra o narcotráfico produzia iconografias do terror, mas, no Brasil, longe do contexto mexicano, percebi como mulheres desde tempos ancestrais, estávamos condicionadas a existir, ser, e nos relacionar a partir de ameaças. Mulheres brutalmente assassinadas e colocadas numa lista sádica que cataloga, isola, e justifica o feminicídio ao insinuar a justificativa pelo comportamento “dessa mulher” que foi assassinada, conseguindo normalizar esses atos.

A mensagem do *terrorismo sexual* é para todas as mulheres [...]. Assim, diante de tais tipos de homicídio, as *mulheres, post-mortem*, são escrutinadas em sua conduta, sendo ditas merecedoras dessa morte, segundo a construção idealizada da conduta feminina. (MONRRAEZ, 2000, p. 04, grifos nossos, tradução nossa)¹⁰⁷

Tudo isso gera um sotaque corporal das feridas silenciadas, até bloquear o fluxo genuíno e natural; e, um dia, sem saber porque, começamos a ter a sensação de estar “fora de lugar”, assim como Mizrahí menciona: “[...] crescemos em meio a sentimento de culpa e autopiedade. Aprendemos o desprezo por nós mesmas, a fonte de toda violência [...]” (2013, p. 36, tradução nossa)¹⁰⁸.

É necessário visualizar e ressignificar aquelas memórias da culpa, as quais temos internalizado como uma violência que nos bombardeia sem entendermos o porquê. Herdamos

¹⁰⁷ Original no espanhol: “El mensaje *de terrorismo sexual* es para todas las mujeres [...]. Así, ante tales clases de asesinatos, las *mujeres, post-mortem*, son escrutinadas en su conducta, y se dice que han sido merecedoras de tal muerte, de acuerdo a la construcción idealizada de la conducta femenina. Esta política de exterminio de las mujeres tiene como finalidad controlar a todas las mujeres como clase sexual dominada y mantener el sistema patriarcal por medio de la supremacía masculina [...]”

¹⁰⁸ Original no espanhol: “crescemos em médio al sentimento de culpa y autopiedade. Aprendemos el desprecio por nosotras mismas, fuente de toda violencia [...]”

memórias das nossas mulheres antepassadas, mas as iconografias do terrorismo sexual chegam a nós todos os dias.

Os silêncios, no México, foram internalizados graças ao machismo e patriarcado, que cotidianamente agridem a existência da mulher. Decidi adentrar nesse estudo após escutar o depoimento da atriz e professora Azucena Verdín¹⁰⁹, que relatou vários fatos que modificaram a sua maneira de se comportar para não ser agredida como mulher e como pessoa originária da terra.

Em seu depoimento, é possível perceber que Verdín não só fala do terror da guerra contra o narcotráfico, mas também de um terrorismo sexual com o qual cresceu e marcou a sua relação com seu corpo e, mais tarde, isso afetou sua expressividade na cena. Não é coincidência que os depoimentos das mulheres (dentre 32 artistas) são mais complexos, ao estar atravessados por feridas das violências de gênero, dos quais muitas vezes nem nos fazemos conscientes.

Categorizar a violência denota o quanto a brutalidade está normalizada e, em muitos casos, só pode ser reconhecida quando há morte na história: “Os assassinatos de mulheres também estão intimamente relacionados em proporção direta ao grau de tolerância que cada sociedade manifesta ao seu redor e seu nível de violência.” (Alice VACHSS, 1994, p. 227, tradução nossa).¹¹⁰

Tal como a colega Daniela Bustamante declarou com respeito à tal guerra contra o narcotráfico ou qualquer outro tipo de violência social, ela não havia tido experiências de violências “pessoais”. Segundo ela: “tive mais violência ‘pessoal’ quando era mais nova; por falar nisso, o Estado do México é um dos lugares onde há mais feminicídios, e eu o relatei ao fato de quando eu era criança, e aconteceu comigo na primeira série...”¹¹¹ (BUSTAMANTE, 2018). E assim, Bustamante relata como um menino de apenas seis anos já se sentia com o direito legítimo de impunemente tocar violentamente a vulva das meninas enquanto faziam as fileiras do ato cívico. Daniela relata como isso foi traumatizante para ela, pois não compreendia como alguém podia lhe fazer sentir tão vulnerável ao tocar uma parte dela. Logo menciona a importância, urgência e necessidade da educação sexual desde a perspectiva de gênero nas

¹⁰⁹ Atriz, professora interessada no trabalho com adolescentes e adultos desde a perspectiva de gênero.

¹¹⁰ Original no espanhol: “Los asesinatos de mujeres están también íntimamente relacionados en proporción directa con el grado de tolerancia que cada sociedad manifieste en torno a los mismos y a su nivel de violencia.”

¹¹¹ Depoimento de Daniela Bustamante disponível nos anexos do presente documento.

instituições, não apenas na escola como também na família, desde crianças. A obra que ela doou para a presente pesquisa chama-se *Natureza em silêncio, estado de mentira, estado da cultura*, que aspira realizar uma crítica em torno ao contexto de violência no Estado do México.

Assim, essas condutas vão sendo semeadas desde tempos ancestrais e têm sido aderidas à identidade de gênero, assim como sustenta a pesquisadora francesa Gabrielle Houbre, que, ao falar da sexualidade das mulheres, explica que a “pouca força física” das mulheres é um construto da educação social que, por muitos anos, foi alimentando e reforçando um estereótipo na corporalidade de algumas mulheres. Sinaliza ainda que:

[...] celebram-se da mesma maneira, quer dizer, liricamente, as manifestações do sentimento amoroso em ambos sexos, mas isto dissimula mal uma diferenciação acentuada dos corpos. De um lado, a "virilidade" do menino; de outro, a feminilidade da garota. Por um lado, a glória do nascimento do esperma; de outro, a impureza que ressurgue do sangue menstrual. Resumindo, o aumento do poder do sexo forte e o estiolamento do sexo fraco. [...] No final dos anos 1780, Babeuf, numa reflexão lúcida e intuitiva sobre o masculino/feminino, faz protestos similares contra a finalidade da educação das meninas e as práticas que lhes são determinadas e constata que a pouca força física das mulheres está diretamente na origem de sua submissão social [...]. (HOUBRE, 2003, p. 105)

Essa *diferenciação dos corpos* que menciona Gabrielle Houbre pode ser observada na educação que as corpos recebem no atravessamento pelas instituições diversas, as mesmas que reforçam estereótipos hetero-cisgênero patriarcais ao longo do tempo. Isso pode ser percebido drasticamente na escritura da história da humanidade, nos relatos dos grandes fatos históricos que marcam a sociedade, onde a participação política e social das mulheres é diferente da participação dos homens; e também no como as narrativas não binárias são simplesmente invisibilizadas. Deixando como ‘normal’ e ‘única’ a voz e o poder de homens brancos, heterossexuais, cisgênero, etc..

Como exemplo, podemos observar que nos recentes protestos no México, por conta do alto índice de feminicídios que compreende uma das cifras mais altas do continente: treze mulheres assassinadas por dia (cifra que continuou 30% em aumento no ano de 2022), apenas uma porcentagem do 10% é classificado como feminicídio, o resto é classificado como homicídio doloso e homicídio culposo mas “ se sumamos as três causas de assassinato, as cifras

amostram a morte de 1,745 mulheres no primeiro trimestre do ano” (CNN, 2022, tradução nossa.)¹¹² dando como resultado um aproximado de 20 mulheres assassinadas por dia.

Com tudo quero dizer que para as mulheres (em todas suas acepções) a rua, o corpo, a casa e a memória continuam sendo um lugar em disputa, a violência atinge aos nossos corpos cotidianamente, o terrorismo sexual é normalizado e espalhado pelo sistema patriarcal que tem em si mesmo o ‘poder’ de modificar as leis de educação e segurança pública para nós, por tanto, concluo que o terrorismo sexual é um instrumento de controle sobre as mulheres cis e trans, assim como das identidades diversas que não conseguem se encaixar na norma homem-branco-cis e que representam uma ameaça para o sistema:

Essas *diferenças* são *reificadas*, fetichizadas, mercantilizadas e constituídas em valores que os indivíduos trocam, consomem, multiplicam e manipulam entre si. Uma identidade profunda e autêntica afirma que as diferenças são sempre uma ameaça. (MIZRAHÍ, 2003, p. 116, grifos da autora, tradução nossa)¹¹³

A diferenciação deixa rastros na autoimagem, opera sistematicamente e trata de reforçar uma forma específica de atuar, mover, falar, pensar, de nos relacionar, a partir de proibições, crenças, estatutos, ídolos, iconografias que reduzem e/ou comprimem as possibilidades da existência pluridiversa. A referida simulação de diferenças, que idealizamos que somos, nos desenham sempre como incompletas ou definidas por pedaços, casualmente em comparação com o homem ou em competência com nos mesmas. Nos convertendo em seres ameaçadas, passivas e imobilizadas.

Figura 16— *Estado de Naturaleza muerta, o estado de mentira o estado de cultura o Estado de México*, Estado de México, México. 2018¹¹⁴

Fonte: BUSTAMANTE, 2018.

¹¹² Si se suman las tres tipificaciones, las cifras arrojan la muerte de 1.745 mujeres por presuntos homicidios en el primer trimestre del año, aunque poco más del 10% están tipificados como presuntos feminicidios.

¹¹³Original no espanhol: [...] Estas *diferencias se cosifican*, se fetichizan, se mercantilizan y se constituyen en valores que los individuos intercambian, consumen, multiplican y manipulan entre sí. Una identidad auténtica y profunda afirma que las diferencias son siempre una amenaza.”

¹¹⁴ Descrição da imagem: Intervenção a uma árvore seca, e colagem com vários elementos sobre um prato de barro. Peça e fotografias por Daniela Bustamante. Colagem: Brenda Urbina.



CORAZÓN
MIEDO
DIE
MEXICO
OJOS

BRASO
SILENCIO
ENCUENTRO

TACTO
PACTO
MEXICO
DIE
A
ON
DIE
MEXICO
DIE
A
ON

TACTO
PACTO
MEXICO
DIE
A
ON
DIE
MEXICO
DIE
A
ON

OJOS

3.6.2 Corpos coisificados antes, durante e após da vida.

Agora, no 2022 tenho 28 anos de “violência de gênero”; 28 anos guardando um animal sem nome, a violência de gênero e feminicídio começaram a traçar o mapa da morte no norte do México em Juárez, Chihuahua:

Os primeiros casos foram registrados em 1993. No entanto, o pior da violência feminicida em Juárez começou alguns anos depois. Em 1994, houve 40 assassinatos de mulheres no estado de Chihuahua. Para 1995, foram contabilizados 76. Ou seja, o número de mulheres assassinadas no estado praticamente dobrou em um ano. Mesmo assim, o então governador Francisco Barrio tentou minimizar a crise e chegou a afirmar que os assassinatos de mulheres registrados constituíam “uma figura normal”. Negar a violência do feminicídio é uma reflexão arraigada entre os governantes. As vítimas de Juárez eram em sua maioria jovens; muitas eram meninas. Os corpos amostravam que tinham sido estupradas e asfixiadas. (GUERRERO, 2020, tradução nossa)¹¹⁵

Há algum tempo sinto medo, não consigo identificar quando comecei a alimentar ao animal que dorme embaixo da minha pele; nasci em 1993, ano que parecia ter dado um nome ao meu “bicho papão”: *violência de gênero*, que, segundo o jornal *Animal Político*:

[...] foi até 1993, quando o termo foi cunhado em uma conferência das Nações Unidas, acrescentando um contexto histórico em que as mulheres estiveram pelo menos dois séculos sem seus direitos sendo reconhecidos nas primeiras sociedades ocidentais modernas nos séculos XVIII, XIX e parte do século XX. (GRANADOS O., 2012, tradução nossa.)¹¹⁶

Assim como na Guerra Contra o Narcotráfico, existe uma noção de necropolítica, na qual a política da sexualidade realiza a divisão por meio da estrutura de comportamento social hétero-cis patriarcal. A diferença é que o foco midiático das mortes pela Guerra Contra o Narcotráfico, havia “apagado” o fenômeno dos feminicídios, dos quais não encontrei números exatos, pois apenas o 4% dos assassinatos de mulheres são registrados como feminicídios. A cada ano, as cifras aumentam. O ano 2021 foi o mais alto em número de feminicídios. A maioria dos ataques nesse referido ano, foram no isolamento da pandemia de Covid-19.

Como confirmam as declarações de Arturo González Rascón, Procurador do Estado de Chihuahua. [ao se referir aos assassinatos de mulheres:]

¹¹⁵ Los primeros casos se registraron en 1993. Sin embargo, lo peor de la violencia feminicida en Juárez empezó un par de años después. En 1994 se registraron 40 asesinatos de mujeres en el estado de Chihuahua. Para 1995 se contabilizaron 76. Es decir, el número de mujeres asesinadas en el estado prácticamente se duplicó en un año. Aun así, el entonces gobernador Francisco Barrio intentó minimizar la crisis y llegó a afirmar que los asesinatos de mujeres que se registraban constituían “una cifra normal”. Negar la violencia feminicida es un reflejo arraigado entre los gobernantes. Las víctimas de Juárez eran sobre todo jóvenes; muchas eran niñas. Los cuerpos frecuentemente revelaban que habían sido violadas y estranguladas.

¹¹⁶ no fue sino hasta 1993, cuando en una conferencia de Naciones Unidas se acuñó el término, sumando un contexto histórico en el que la mujer estuvo al menos dos siglos sin que se le reconocieran sus derechos en las primeras sociedades occidentales modernas en los siglos XVIII, XIX y parte del XX.

Infelizmente, há mulheres que, devido às suas condições de vida e aos locais onde desenvolvem suas atividades, estão em risco, é o exemplo seguinte: é muito difícil para quem sai para a rua quando está chovendo, seria muito difícil não se molhar. (apud MONÁRREZ, 2000, p.4, grifos nossos, tradução nossa)¹¹⁷

Mostrando mortes hiperbólicas de mulheres que aumentam o morbo e a curiosidade, deixando o interlocutor de fora do problema real, além de colocar no imaginário coletivo uma destruição terrível da empatia com aquelas pessoas e a destruição da corpa, segundo a classificação de atos violentos contra mulheres em Ciudad Juárez.:

Esfaqueada, amordaçada, arma de fogo, amarrada, atropelada, chamuscada, cremada, corpo em decomposição, nua, esbofetada, estrangulada, espancada, ferida, embriagada, mordida, mordida no mamilo, mutilada, espetada, sepultada, semienterrada, estuprada, não específico, presumida estuprada. (MONÁRRAEZ, 2000, p.10, tradução nossa)¹¹⁸

Após da vinda das máfias, surgiu uma estética do corpo da mulher, impactando na corporalidade e considerações de “beleza”. Isso pode ser visto no caso das esposas, amantes ou namoradas dos narcotraficantes, as chamadas *buchonas*¹¹⁹, a partir da aparência física, por conta de operações hiperbólicas que geram uma performatividade que coisifica corpos de mulheres (não apenas das que decidem realizar as ditas intervenções cirúrgicas, mas também daquelas que testemunham aquilo nos corpos das outras), reforçando estereótipos que sexualizam e fragmentam a autoimagem.

Procurar ter os peitos grandes, as cadeiras avultadas e a cintura extremamente pequena é arrepiante, pois a maioria, são meninas de 15 ou 17 anos que foram sequestradas por narcotraficantes que gostaram delas. Esse fato, segundo a jornalista Alondra Flores Soto (2021), acontece muito no interior de Sinaloa. Nas *buchonas*:

[...] o corpo feminino está sujeito a mudanças cirúrgicas “decorativos ornamentais” que, pela sua vez, modificam as representatividades e

¹¹⁷ Arturo González Rascón, Procurador del Estado de Chihuahua al referirse a los asesinatos de mujeres. Hay lamentablemente mujeres que por sus condiciones de vida, los lugares donde realizan sus actividades, están en riesgo, porque sería muy difícil que alguien que saliera a la calles cuando está lloviendo, pues sería muy difícil que no se mojara

¹¹⁸ Original no espanhol: Acuchillada, amordazada, arma de fuego, atada, atropellada, calcinada, quemada, cuerpo en descomposición, desnucada, entambada, estrangulada, golpeada, herida, intoxicada, mordido, mordido en el pezón, mutilada, osamenta, sepultada, semienterrada, violada, no específica, se presume violada.

¹¹⁹ A palavra buchona refere-se popularmente a esposas, namoradas e amantes relacionadas ao narcotráfico, que possuem um estilo de vida claro e corpos voluptuosos; modificar sua aparência com cirurgia plástica para se adequar a estereótipos; por exemplo, seios e quadris proeminentes, lábios injetados de colágeno, além de usar marcas caras e extravagantes para chamar a atenção, roupas justas, cabelos compridos, esmaltes luxuosos com glitter, saltos e maquiagem chamativa. (FLORES, 2021)

imaginários da beleza. As variações estéticas são sustentadas por condições narcisistas da personalidade e desejo de poder, na representação social do "narco" por meio de uma ação operante sobre os corpos. Conclui-se que a tendência exacerbada para operar é semelhante a um tipo de droga ou dependência social que pode ter efeitos irreversíveis na saúde.¹²⁰ (ANDRADE; PEÑA; PARRA GIRALDO, 2016, p.38, tradução nossa)

É importante mencionar que, ao serem percebidas como objeto, estão sendo desprovidas de experiência, tornando-se um elemento que dissemina o corpo como um território colonizado, a sensação do corpo invadido ou expropriado, sob o que não se pode ter controle nem sobre sua própria vida, nem sobre a própria morte.

3.6.3 Azar da morte ou azar da vida?

Os depoimentos trabalhados aqui foram feitos de maneira isolada, mas todas as atrizes coincidem na sensação do azar de continuar com vida num contexto onde a morte é a norma.

A artista Danya Torres (2018) relatou no depoimento sob seu corpo-terror o dia em que ficou no meio de um confronto entre grupos delitivos, no qual teve que se esconder numa oficina de veículos, junto com outras pessoas que tentavam fugir das balas e dos carros que atiravam contra todos: “E lembro que cheguei com toda a adrenalina pensando que se eu tivesse ido mais rápido, se por acaso a minha caminhada tivesse sido mais rápida, eu teria sido atropelada por uma dessas vans, eu teria sido baleada”¹²¹ (TORRES, 2018, tradução nossa), ou também, como menciona Raquel Arriojeda no seu depoimento onde relata como uma noite começou a perceber um clima tenso entre as pessoas e ela apressou o andar para chegar em casa.

Não se passaram nem cinco minutos, após entrar em casa, quando se ouviram detonações, detonações! E honestamente, houve muitas sensações no meu corpo, ouvir as detonações das balas tão perto de mim; foi como uma explosão dentro da minha cabeça... O coração batia forte, o estômago batia forte, como um choque, mas ao mesmo tempo tem também o pensamento interno, foi tipo “fui salva, eu não fui morta”. Com uns cinco ou dez minutos que tivesse demorado a mais, pode ser que uma bala perdida me matasse [...] “Eu me salvei”.¹²² (ARRIOJEDA, 2018, tradução nossa)

¹²⁰ El cuerpo femenino está sujeto a cambios quirúrgicos “decorativos, ornamentales”, que, a su vez, modifican las representaciones y esquemas mentales de la belleza. Las variaciones estéticas se ven apuntaladas por condiciones narcisistas de la personalidad y deseos de poder, enunciados en la representación social del “narco” mediante una acción operante sobre los cuerpos. Se concluye que la tendencia exacerbada a operarse es similar a un tipo de droga o adicción social que puede tener efectos irreversibles para la salud de las personas.

¹²¹ Depoimento de Danya Torres disponível nos anexos do presente documento

¹²² Depoimento de Raquel Arriojeda disponível nos anexos do presente documento.

Parece que é sempre uma sorte não ser assassinada, como se se entendesse que a norma fosse estarem rodeadas da possibilidade da morte, abraçadas ao azar da vida. A sensação de se ter uma grande sorte ao manter a própria vida na guerra não nos permite enxergar que as múltiplas violências se normalizam tão sutilmente, até formarem parte do nosso cotidiano, da nossa corporalidade, do nosso movimento; a violência pode ser percebida mesmo que tentemos escondê-la, habita nas memórias que peneiram-se no nosso sotaque corporal. Um exemplo do anteriormente falado é o caso de Bustamante:

Nunca tive uma experiência “forte” e/ou íntima de violência social, eu estive sempre *quase a ponto de experienciar*, só. [...] Eu entrei na perua que tinha acabado de ser assaltada e o cara disparou uma bala... nada aconteceu com ninguém, *eu estava sempre “prestas a...”* Eu subia para um lugar onde tinham roubado ou eu ia para um lugar que tinha acontecido tal coisa... Isso sempre aconteceu, isso sempre aconteceu, felizmente só assim.¹²³ (2018, grifos e tradução nossos)

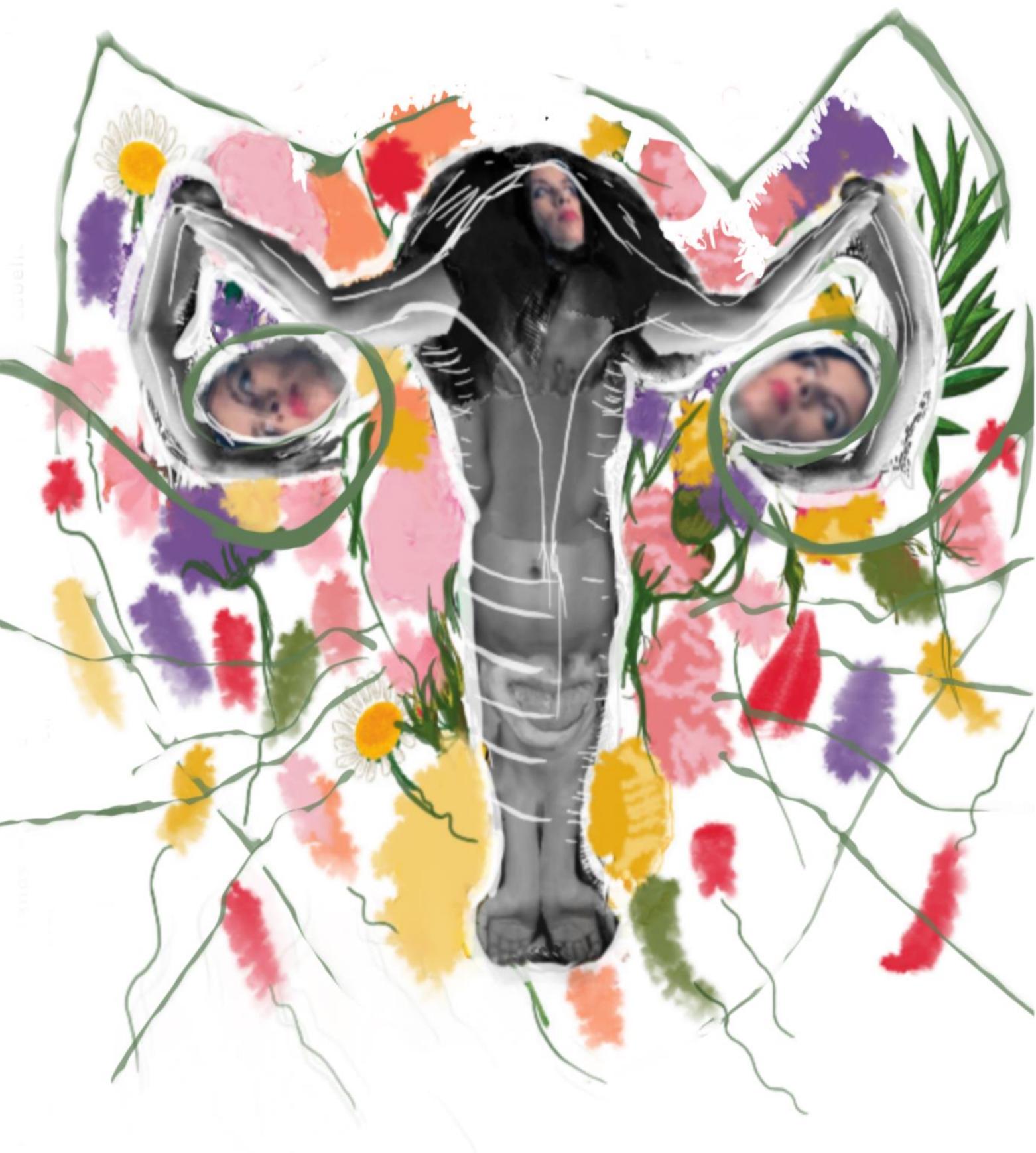
Em seguida, a artista relatou vários acontecimentos violentos que declarou “nunca aconteceu nada que tivesse gerado algum tipo de alarme”. Reconhecer aqueles atos como um acontecimento isolado dá a entender que a violência só pode experimentar-se pessoalmente, mas não “coletivamente”, anulando por completo a dor dos outros como própria.

Figura 17 — Colagem *Útero*, Salvador, Brasil, 2022.¹²⁴

Fonte: da autora.

¹²³ Depoimento de Daniela Bustamante disponível nos anexos do presente documento.

¹²⁴ Descrição da imagem: Colagem de várias partes do corpo da Brenda Urbina que, reorganizadas, formam um útero. Ao redor do mesmo há flores coloridas. Se observamos a silhueta das flores e o útero, vemos a cabeça de um felino. Fotografias de Michelle Urbina, colagem e desenho de Brenda Urbina.



As pessoas vão chegando com espigas de milho, com espigas de milho, e o caixão é cercado por esteiras de palha, e as pessoas estão colocando as espigas de milho em volta do caixão. Então isso está me chamando a atenção e me preocupando sobre por que, por que eles têm espigas de milho, por que eles têm cinco espigas de milho e uma série de coisas. Resumindo, foi a primeira vez que vi um caixão rodeado de muitas espigas de milho e perguntei a uma das Uares¹²⁵, e perguntei:

"Por que você traz espigas de milho?"

E ela me disse:

—Noch jutanhí in karantasi.

Ou seja: "Nós vamos semeá-lo de novo".

Relato por: Edgar Alejandre, antropólogo de
Santa Fe de la Laguna

—uma cidade ribeirinha no Lago Pátzcuaro, Michoacán, México. —

(apud GRANADOS Berenice, 2019, tradução nossa.)¹²⁶

¹²⁵ Segundo Granados (2019) Uari ou Uare, é traduzido do p'urhépecha como "Mulher, senhora" que deu ou da vida do útero. Segundo minha avó Conchita, Uare significa "Mulher bonita de pés descalços"

¹²⁶ Do original em espanhol: Va llegando la gente con mazorcas, con mazorcas, y está el ataúd rodeado de petates y va la gente colocando las mazorcas alrededor del ataúd. Entonces aquello me va llamando la atención y generándome inquietud de por qué, por qué llevan las mazorcas, por qué llevan cinco mazorcas y una serie de aspectos. Total, que era la primera vez que yo veía un ataúd rodeado de muchas mazorcas y pregunto a una de las Uares, y pregunto: —¿Por qué trae mazorcas? Y me dice: — *Noch jutanhí in karantasi.* / Es decir: "Nosotros lo sembramos de nuevo". Edgar Alejandre, antropólogo oriundo de Santa Fe de la Laguna —pueblo ribereño del lago de Pátzcuaro — (GRANADOS Berenice, 2019)

4. TEMPORADA TRÊS: O GRIMÓRIO DA UARICHA

...ou das imagens que performam a dualidade corpa-guerra.

Na temporada anterior mergulhamos nas possíveis impressões efetuadas sobre a corporalidade, utilizando como exemplo o contexto mexicano e alguns outros dentro do território Abya-yala. Nesta última temporada, falarei do conceito das *iconografias do terror*. Trazendo o elemento lúdico do *grimório*, que se trata do livro de anotações de uma bruxa no século XIII, na Europa. Assim como o arquétipo da Uaricha e tudo o que representa para a cultura p'urhépecha.

4.1 O que é grimório?

Embora muitas definições da palavra grimório tentem imprimir temas como magia e ocultismo, e atribui-os as bruxas e feiticeiras que querem obter poder e riqueza mediante encantamentos ou invocações de demônios, a etimologia da palavra é composta, em parte pelo termo francês *grammaire*, agora gramática, e referia-se a um livro de ensino básico que podia ser compreendido tanto por letrados como por iletrados. Por outro lado, pode vir do italiano *rimário* que era um livro onde se escreviam poesias e cantigas.

Muitos livros de sabedorias, feitos por mulheres que anotavam seus conhecimentos sobre plantas, ciclos astrológicos entre outros saberes, foram queimados junto com elas na caça às bruxas¹²⁷.

[...] o fato dessas mulheres usarem seus conhecimentos para a erradicação de epidemias que porventura ocorriam em seus povoados, despertou a ira da instituição médica masculina em ascensão, que viu na Inquisição uma maneira de eliminar suas concorrentes. Infelizmente, muito sobre medicina natural que poderia salvar vidas nos dias atuais foi destruído quando essas mulheres foram queimadas nas fogueiras ou enforcadas. [...] não somente os corpos foram ali queimados, mas também seus manuscritos, ervas, poções, e seus conhecimentos anotados. (FERREIRA, 2007, p. 3)

As mulheres na Idade Média, ao não ter acesso à educação, tinham que criar seu próprio conhecimento e escritura. Os grimórios compõem tais textos, feitos de símbolos que

¹²⁷ A caça as bruxas durou por aproximadamente três séculos, começando em 1450 e terminando em 1750 com a ascensão do Iluminismo. (FERREIRA, 2007, p. 2)

inventavam para conseguir registrar seus saberes e preservá-los, para mais tarde, passá-los às suas futuras gerações.

Na verdade, essas mulheres consideradas bruxas não estavam usando poderes sobrenaturais para fazer suas poções, o que muitos viam como a prática de bruxaria, na verdade, eram os primórdios do que hoje conhecemos como aromaterapia, fitoterapia e farmacologia doméstica. (FERREIRA, 2007, p. 8)

Assim, trago também o arquétipo da bruxa que vem sendo representado ao longo da história. O que hoje nomeamos como pesquisadoras, enfermeiras, médicas, parteiras, poetas, cantoras, consultoras, curandeiras, astrólogas, professoras, terapeutas, farmacólogas; todas mulheres, temidas por seu conhecimento e sua possibilidade de dar vida e entender a morte como um processo cíclico. O mais próximo da concepção da dualidade vida-morte sem separação, é a existência da Uaricha.

4.1.2 O que é a Uaricha?

Minha avó Conchita e suas irmãs (Tía Pera, Tía Ber e Tía Rosy) nos contavam histórias, a mim, minha irmã e todos os meus primos, quando éramos crianças. Sempre acreditamos que não eram apenas contos, eram verdades. As histórias da Uaricha cresceram com a gente. Conchita contava que depois das 21h no povoado, que ainda não tinha eletricidade, não deveríamos sair porque a Uaricha gostava de andar à noite descalça pelas ruas empedradas. Tínhamos medo, mas também curiosidade por algum dia saber como era aquela mulher fascinante.

Berenice Granados (2019) escreveu um artigo de literatura p'urhépecha e se refere à mesma como Uarikua, embora eu prefira chamá-la de Uaricha, porque assim me ensinou minha vovozinha. Uaricha, aquela mulher descarnada, metade heroica, metade terrível que vinga mulheres que eram assediadas por homens nojentos e bêbados e os fazia afundar no rio, levava com ela os gananciosos e corruptos, enlouquecia os ladrões e fazia com que eles mesmos arrancassem as próprias mãos e corressem pedindo perdão na rua principal do povoado.

“O substantivo *uari*, [que] serve como raiz para ‘mulher, senhora’ e de *uarikua* ‘morte’, talvez possa ser considerado uma evocação deste círculo, pois como vimos, entre os povos p'urhépecha, enterrar os mortos é semear sua semente no útero terrestre” (GRANADOS B.,

2019, tradução nossa)¹²⁸. Nessa cultura, diz-se que quando morremos, a Uaricha vem e nos leva para recolher os nossos passos por todos os lugares onde passamos, para nos despedirmos das pessoas que amamos e deixamos neste plano. Não porque seja o último final, mas porque é o início de um ciclo totalmente diferente do que conhecemos. Somos filhas da morte e voltamos para transmutar, como quando nascemos desde o ventre das nossas mães.

[...] a terra foi concebida como um espaço com características femininas. Os rituais funerários entre os povos Purépecha [sic] incluem, como entre outras culturas, o enterro do corpo. Segundo o arqueólogo José Arturo Oliveros, o túmulo é concebido como um espaço feminino, que tem a forma de um útero e é a casa dos mortos. Se em nosso mundo o espaço do lar é um espaço feminino, o do uari; o túmulo é também o espaço doméstico no outro mundo, o de Uarikua.¹²⁹ (GRANADOS, 2019, tradução e grifos nossos)

Minha outra avó, Amada, sempre me falava “Tudo finaliza como começa.” e agora que ela morreu, escutava como as pessoas que tentavam dar consolo a minha mãe, lhe diziam “ela estará te aguardando lá no céu”, mas na verdade, acho que a expressão se refere, ao que me dizia minha avó. Em outras palavras, aquela que foi útero, agora volta ao útero, e se prepara mais uma vez para nos receber, com amor, esperança e alegria assim como nascemos, assim quando morremos.

4.2 UMA FOTOGRAFIA, UMA CABEÇA E UMA FLOR

4.2.1 Iconografias do terror.

Tendo em conta as considerações sobre conceitos como terror, imagem, guerra e corpa irei “jogá-los na roda” e tentarei definir o que pode ser uma iconografia do terror.

Ao falar disso, nossa atenção viaja àquele universo de acontecimentos histórico-sociais, que conservamos como sabedorias e memórias do que temos aprendido do terror, assim como as teatralidades e visualidades herdadas do mesmo. As iconografias do terror, midiaticizadas pelos governos e sistemas do necropoder, manipulam os acontecimentos com o objetivo de

¹²⁸ Do original em espanhol: “[...] el sustantivo *uari*, sirve como raíz de ‘mujer, señora’ y de *uarikua* ‘muerte’ tal vez pueda considerarse una evocación de este ámbito, pues como hemos visto, entre los pueblos p’urépecha el enterrar al muerto es sembrar su semilla en el útero terrestre.”

¹²⁹ Do original em espanhol: “[...] la tierra era concebida como un espacio con características femeninas. Los rituales funerarios entre los pueblos purépecha incluyen, al igual que entre otras culturas, el enterramiento del cuerpo. Según el arqueólogo José Arturo Oliveros, la tumba es concebida como un espacio femenino, tiene forma de útero es la casa del muerto. Si en nuestro mundo el espacio doméstico es un espacio femenino, el de la uari; la tumba es también el espacio doméstico en el mundo otro, el de Uarikua.”

transmitir “[...] um significado a partir de uma construção icônica e corporal absolutamente vinculada ao martírio do corpo.” (DIÉGUEZ, 2014, p. 12, tradução nossa)¹³⁰. A iconografia do terror é uma ferramenta de dominação, utilizada “[...] para transmitir à sociedade a maneira de um memento mori [*sic*] lecionador que tem o objetivo de impor uma cultura do medo.” (DIÉGUEZ, 2014, p. 13, tradução nossa)¹³¹.

O corpo-objeto que é retratado nas iconografias do terror não só mostra um corpo assassinado violentamente, como também ameaça a memória da coletividade através de sua composição estética. Quando me refiro a estético, não significa que aquelas imagens contenham ou estejam ligadas à arte; pelo contrário, têm o mesmo valor do que os ataques terroristas. Lembrando que um dos objetivos do terrorismo é semear terror e pânico, numa sucessão de atos de violência que alteram a ideia do direito à morte digna, assim como os rituais ancestrais que lhe competem. Concluindo que as iconografias do terror atentam contra nossas visualidades da corpa e é claro que também contra a Rede da Vida.

A diferença entre as iconografias do terror e as imagens que performam sobre a borda da dualidade corpa-guerra é que a primeira aborda uma realidade sem possibilidade de movimento, e a outra, uma potência de movimento a partir do que pode nos imobilizar.

4.2.2 O relato

Existem vários exemplos das iconografias do terror, uma delas é a fotografia tirada no dia 17 de janeiro de 2010 no cemitério de Culiacán, Sinaloa, México, a qual pertence ao acervo do jornal intitulado *Zacatecas on-line*, mas é possível encontrá-la no artigo intitulado *Necroteatro: Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos*, escrito por Ileana Diéguez, publicado no ano de 2013.

Não disponibilizo tal fotografia neste trabalho, pois não é da minha vontade mostrar tais iconografias do terror, mas posso ofertar uma descrição da mesma:

¹³⁰ Original do espanhol: “un significado desde una construcción icónica y corporal absolutamente vinculada al martirio del cuerpo.”

¹³¹ Original do espanhol: “para trascender en la sociedad a manera de un memento mori aleccionador que busca imponer una cultura del miedo.”

A cabeça inchada e ensanguentada pertence ao corpo de um narcotraficante de identidade desconhecida. Foi encontrada um domingo sobre a cova de outro narcotraficante muito conhecido, porém este sim, tem nome nos registros oficiais: Arturo Beltrán Leyva. Na fotografia, se vê a cabeça sarcasticamente ornamentada com uma flor laranja presa na orelha. Evidentemente, a flor pertence ao vaso de flores que está num segundo plano, sob a cova de mármore. A mensagem é possivelmente um “ajuste de contas” ou uma ameaça contra a família do dono da cova.

4.2.3 Outro exemplo, duas violências com os mesmos signos

Não é a mesma coisa dizer "vi três homens sem camisa, debaixo de uma ponte, segurando um cartaz" a dizer "vi a três homens pendurados numa ponte, com um cartaz pregado no peito sem camisa."

Figura 18 — Colagem digital, *Esqueleto de baleia*, Brasil, 2022.¹³²

Fonte: da autora.

¹³² Descrição da imagem: Dos ossos de uma baleia gigante chovem esqueletos de baleias, caem no oceano e se reincorporam ao fluxo da sua natureza novamente.



3.3 GRIMÓRIO 2: ESQUELETO DE BALEIA

3.3.1 ...ou das imagens que performam na borda do contraponto corpa-guerra.-

Por um tempo, anterior ao começo do processo da presente pesquisa, no ano 2015, me dediquei a procurar uma série de iconografias do terror, para usá-las como disparadoras de movimento. Eu queria fazer coreografias a partir das iconografias do terror e na tentativa de preencher os buracos dos medos sem nome na minha memória, ao tentar dançar, vinham na minha memória imediata os relatos de amigos, família, vizinhança a respeito dos brutais assassinatos e torturas efetuados em pessoas conhecidas; e foi impossível não gerar novas impressões negativas nas minhas memórias “o trauma do trauma”. Logo depois de várias tentativas para performar as iconografias do terror, reconheci o quão infeliz me fazia abrir aquela ferida cada vez mais. Decidi não fazer aquilo comigo mesma, nem com as pessoas que iriam conhecer o meu trabalho, pois aquela dor só iria nos adoecer mais.

Olhar ou confrontar as cenas fotográficas dos corpos despedaçados implica expor-se à contaminação de seu páthos. Isso nos remete a um necroteatro terrível, a máxima expressão do matadouro contemporâneo — já enunciado por Bataille (2001) — onde o informe prolifera. Não como o que não tem forma, mas como o que não é reconhecível, não responde a nenhum modelo e quebra os parâmetros do consenso representacional pela indefinição que tanto preocupa. O acúmulo de restos mortais e órgãos subjugados e caídos, quebra com todos os limites do significado. (DIÉGUEZ, 2014, p. 24, tradução nossa)

133

Descobri que aquela contaminação me remeteria a um ciclo interminável de sofrimento sem nenhum caminho fértil para o processo criativo que estava procurando. Francamente, achei que tinha desperdiçado muito tempo e energia com algo aparentemente “maior do que eu”, com o qual não conseguiria dialogar.

Abandonei a minha pesquisa por um tempo, até que, finalmente, num protesto contra a violência de gênero, uma senhora de aproximadamente 80 anos colocava bordados em um varal do lado de fora do *Sanborns de Reforma*¹³⁴, aquela mulher exigia memória e justiça pelos

¹³³Original no espanhol: “Mirar o enfrentarse a las escenas fotográficas de los cuerpos rotos implica exponerse a ser contaminado por su pathos. Nos regresa a un terrible necroteatro, máxima expresión del contemporáneo matadero — ya enunciado por Bataille (2001) — donde prolifera lo informe. No como aquello que no tiene forma, sino como lo que ya no se reconoce, no responde a ningún modelo y rompe los parámetros del consenso representacional por la materia indefinida que tanto perturba. El amontonamiento de restos y órganos sometidos, caídos, rompiendo todos los límites de significación.”

¹³⁴ Sanborns é uma loja de departamentos, conhecida por ser um dos lugares preferidos da elite mexicana depois da Revolução Mexicana, do ano 1920. Frank Sanborns aluga e reforma a Casa de los Azulejos, um edifício histórico que estava em ruínas. Localizado no centro histórico da Cidade do México, em uma das avenidas mais

desaparecidos. No meio do tumulto de mulheres gritando “Justícia: ni una menos.” [Justiça nem uma a menos], essa senhora chamava de uma em uma para contar a história dos bordados.

O grupo de pessoas que realizam essas ações foi consagrado em 2011, na Cidade do México, num protesto realizado pelo poeta Javier Sicilia em memória de seu filho assassinado, Juan Francisco. Nessa marcha floresceu o *Movimiento pela Paz com Justiça e Dignidade*, também conhecido como *Movimiento dos Indignados Mexicanos* e o *Colectivo Fuentes Rojas*¹³⁵, que com a ação do *Bordado pela paz*, empretece a importância dos processos criativos em espaços públicos, que se alimentam da memória e da poesia como necessidade, como fala Audre Lorde:

Agora mesmo, eu poderia nomear pelo menos dez ideias que eu teria achado intoleráveis ou incompreensíveis e assustadoras, exceto se tivessem vindo depois de sonhos e poemas. Isso não é fantasia tola, mas uma atenção disciplinada ao verdadeiro significado de “isso parece certo para mim.” Nós podemos nos treinar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em uma linguagem para que possam ser compartilhados. E onde aquela linguagem ainda não existe, é nossa poesia que ajuda a tecê-la. Poesia não é só sonho e visão; ela é a estrutura óssea de nossas vidas. Ela lança as fundações para um futuro de mudança, uma ponte entre nossos medos do que nunca aconteceu antes. (apud NASCIMENTO, 2012, p.2)

A poesia, ao ser um ato coletivo que reinventa a maneira de nomear o que se necessita e o que se sente, existindo uma relação entre leitor-poeta, denota que sem a necessidade de comunicar não existiria a linguagem, e sem esta, não existiria o poeta. Em definitiva, a poesia é um ato de mudança coletiva, pois não pode existir poesia sem olhos que a leiam, lábios que a cantem e uma corpa que a habite como mudança.

Figura 19 — *Fotografias de várias performances e intervenções urbanas, México, 2018.*¹³⁶

Fonte: da autora.

movimentadas do mundo: Reforma.

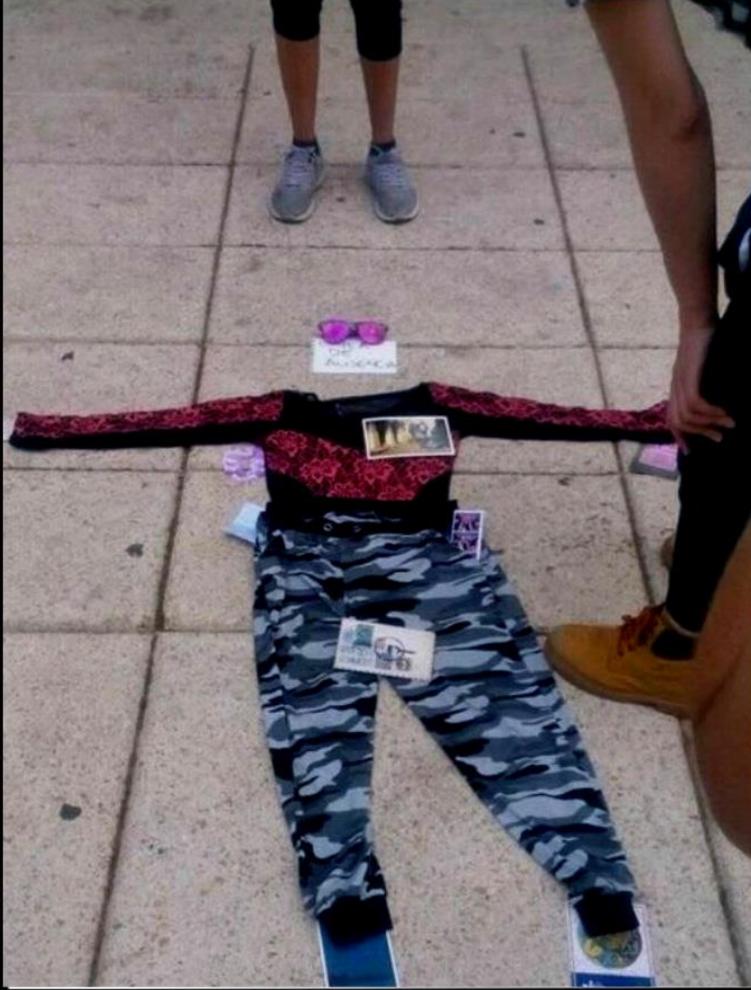
¹³⁵ Elia Andrade, sua irmã Tania Andrade e Regina Méndez (além de seu cachorrinho xoloitzcuintle, Tonalli), juntas formam as membras fundadoras do coletivo *Fuentes Rojas*, grupo dedicado à recuperação do espaço público por meio de protestos pacíficos.

¹³⁶ Descrição da imagem: da parte superior à direita em ordem descendente vemos: *Línea de ausência*, Cidade do México 2017. Fotografia Brenda Urbina; *Cartas de adiós perdidas*. Cidade do México, 2018. Fotografia de Alberto Cerz; Performance *cámara térmica*, Morelia, Michoacán 2017. Fotografia Elena Valle; Instalação performance *Árbol genealógico dentro de una maleta*, Cidade do México, 2017. Fotografia Mariana Moyers; *Cartas de adiós perdidas*. Cidade do México, 2018. Fotografia Alberto Cerz; *Corpo-rua, Cidade do México*, 2017. Fotografia: Helena Bastos.

KODAK PORTRA 400

53

400



KODAK PORTRA 400

53

400



KODAK PORTRA 400

53

400



KODAK PORTRA 400

53

400



CANVA STORIES F20

19

19



CANVA STORIES F20

19



3.4 GRIMÓRIO 3: A UARICHA QUE SOU

3.4.1 Genealogia da pesquisa.

Inspirada nas ações do coletivo *Fuente Rojas* e na poesia como uma possibilidade de reinvenção, comecei a trabalhar em criações poéticas como realidade paralela às aquelas iconografias do terror que tinham me ameaçado durante tanto tempo, como também às dores que me atravessavam. Comecei a escrever ideias para realizar intervenções urbanas e performances:

Câmera térmica: A partir de desenhos gigantes da corpa, coloquei zonas vermelhas ou verdes, com o objetivo de detectar ondas de calor ou as vibrações, aquilo que os olhos não enxergam. Possivelmente a câmera térmica seja capaz de identificar os fantasmas dentro de nós. A performance foi efetuada em outro formato, com uma sessão de fotografia dentro de um shopping como espaço público, e convidou às e aos participantes a usarem um guarda-chuva aberto dentro do recinto fechado. A ideia do mesmo respondia a uma necessidade de fazer uma ação de luto, dentro de um lugar que ressaltasse a inutilidade do objeto e o colocasse como um ícone. O guarda-chuva era o ícone referente ao assassinato do menino Christoffer “El negrito”, em Chihuahua no ano de 2015. A notícia indignou a milhões, pois a criança foi assassinada por outras crianças que brincavam a ser “narcotraficantes num sequestro”, onde Christoffer era o *sequestrado*. A arma do crime foi o plástico do guarda-chuva que as crianças acharam na beira do rio. Essa performance foi realizada em silêncio, caminhando dentro do shopping, do qual fumos mandados embora pois não podíamos tomar fotografias nem vídeo das instalações comerciais pois os mesmos podiam ser utilizados para ataques terroristas pelas bandas delitivas.

Árvore genealógica dentro de uma mala: Intervenção sobre as árvores com objetos como se fossem frutos. Com o objetivo de entender a ancestralidade ausente, para conhecer os buracos dos nomes das desaparecidas e também das raízes apagadas na nossa história “Qual será o nome da minha tataratataravô?” Incluíssem objetos da cultura originária p’urhépecha: *Guajes, petates, rebozos, ollitas de Santa Clara del cobre*, entre outros elementos que ia tirando da mala enquanto repetia: “Se todos meus ancestrais cabem aqui, eu também?” (Brenda Urbina, 2016) O fato de usar uma mala nessa intervenção naquele momento no México, era um referente ao feminicídio de Karen Rebeca Esquivel, de 19 anos, e da Adriana Hernández Sánchez, de 52 anos no estado do México: Ambas foram denunciadas como desaparecidas durante um período de tempo, até que encontraram seus corpos esquartejados dentro de malas. Depois do caso de

Adriana e Karen, malas continuam sendo achadas. O *MML* da mulher dentro de uma mala, ficou presente até hoje, e sei que também é assim para muitas mulheres mexicanas que quando olhamos malas abandonadas ficamos com medo do interior da mesma. A performance foi feita no Centro Nacional das Artes, na cidade do México, na área aberta frente à Escola de Dança, no ano de 2016.

En ausencia del viaje: Coloquei fotografias de lugares do México, sobre meu corpo nu, estas representavam memórias dos lugares onde estive, às quais poderei voltar quando quiser só com sentir a energia correndo em partes específicas. Para ilustrar essa ideia, coloquei um microfone e pedia para os e as assistentes reproduzir áudios de lembranças daquele lugar, “dependendo da parte à qual se deseja viajar, você deverá apertar a parte do corpo que se quer escutar” (Brenda Urbina, 2015). A performance foi apresentada na aula de David Olguín como parte das colagens cênicas propostas para a obra de teatro *El viaje interminable*, no ano de 2015.

Linha de ausência: Sobre roupas sem corpos colocou-se a frase “línea de ausencia” como protesto das ausências em mim das pessoas desaparecidas. A performance foi realizada em frente ao Monumento à Revolução, na zona central da Cidade do México, ano de 2017, onde deixei a minha silhueta desenhada com as minhas roupas, e sobre elas coloquei algumas fotografias de lugares na minha corpa-terror, como protesto diante tantos feminicídios e ataques sexuais contra mulheres e meninas na cidade. Na intervenção, falava que muitas pessoas encontradas nas fossas clandestinas, não tinham mais identidade além do DNA (achado em cabelos, unhas e dentes) após da tortura e a decomposição do corpo, por outro lado, nas procuradorias de justiça, os muros de investigação de desaparecidas contrastam com a pouca quantidade de suspeitos. Quem está nos desaparecendo? o anonimato é a lei suprema. Na performance, era clara a relação entre morte, identidade e a ausência como fios que se juntam e entrelaçam no terror cotidiano. A ausência na memória vai acumulando nomes.

Figura 20 — *Fotografias do processo da atriz*, Brasil, 2019.¹³⁷

Fonte: CORREA, 2019 e da autora.

¹³⁷ Sala de Aula do Pavilhão (PAF V), UFBA. Fotografia de vários momentos de exploração em laboratórios. O espaço foi preenchido com fotografias das 32 imagens doadas pelos artistas do México, todas dispostas em círculo e o centro do espaço estava livre para exploração com o corpo da pesquisadora Brenda Urbina.. Fotografias de Any Luz Correa, outras da autora.

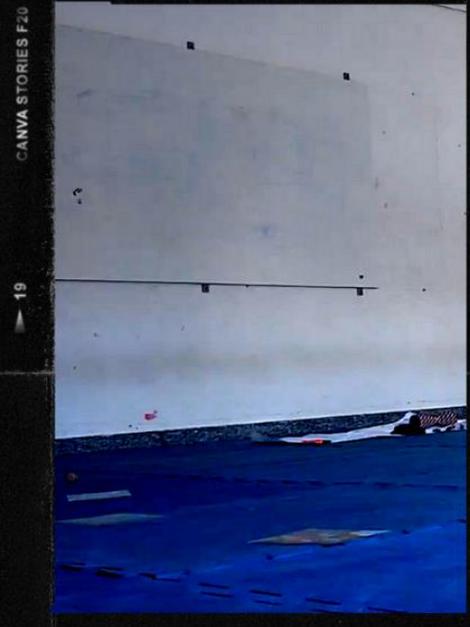
53 KODAK PORTRA 400

400

KODAK PORTRA 400

CANVA STORIES F20

19



CANVA STORIES F20

19



CANVA STORIES F20

19



19

KODAK PORTRA 400

400



53

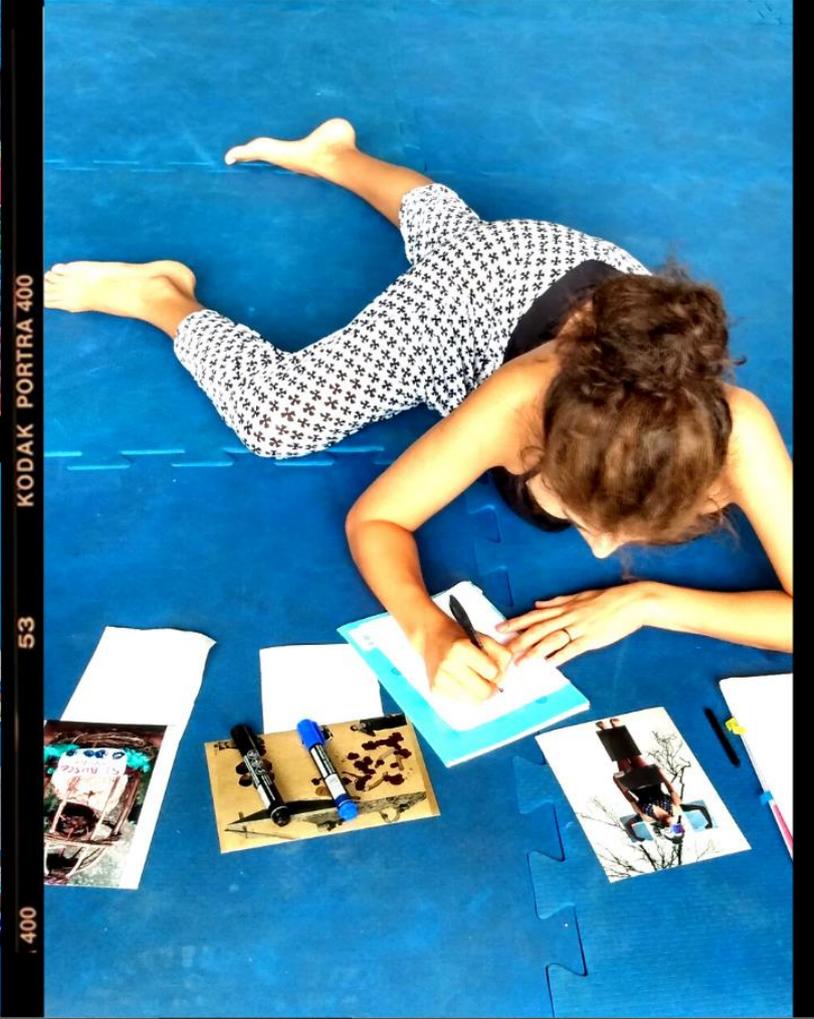
400

KODAK PORTRA 400

400

53

400



4.5 GRIMÓRIO 4: RECOLHER OS PASSOS COM A UARICHA

A partir das performances-intervenções tituladas: *En ausencia del viaje e Línea de ausencia*, consegui sentir como cada parte do México estava em mim, e foi inevitável me lembrar de múltiplos relatos sobre a violência, contados pelas minhas colegas da universidade ao longo da graduação. Percebi que poderia realizar um mapa com histórias da violência, pois conhecia atrizes e dançarinas que provinham de cada um dos trinta e dois estados da república mexicana.

Lembrei daquele projeto no qual eu tentava dançar as iconografias do terror. E baseada na minha experiência com as performances anteriormente relatadas, ao enxergar como a poesia a potencializa não apenas para visibilizar o problema, ou criticá-lo, mas também para criar maneiras diferentes para nos inter-relacionarmos. Decidi criar uma plataforma onde se falasse da violência de maneiras mais habitáveis, pois a “[...] arte e ficção são duas formas fundamentais de imaginar e conceber processos sociais muito específicos.” (ORTEGA, 2008, p. 61, grifos e tradução nossa)¹³⁸.

4.5.1 Colheita das matérias-primas para a pesquisa.

Comecei, no ano de 2017, a realizar a primeira cartografia¹³⁹ da guerra, a partir das entrevistas. Considerando as divisões políticas dos 32 estados do país, foi gerada uma cartografia onde se consideravam comidas, danças regionais, lembranças que as artistas gostavam, e também as violências. Solicitei que fosse um depoimento em vídeo para poder olhar os corpos e encontrar movimentos ou gestos mínimos, pistas das corporalidades, enquanto elas faziam o exercício de lembrar.

As entrevistas aconteceram hibridamente (online e formato presencial) para facilitar a participação de algumas artistas fora da Cidade do México. Perguntei o seguinte: Conte alguma

¹³⁸ Do original em espanhol: “[...] el arte y la ficción son dos modos fundamentales de imaginar y concebir procesos sociales muy concretos.”

¹³⁹ Uma cartografia não leva em conta elementos ou agregados, sujeitos, relações ou estruturas; mas se ocupa de detectar lineamentos, sentidos *atravessando grupos e indivíduos*. Uma cartografia inclui o desejo, é imediata, prática e política. Uma cartografia não persegue um problema ou procura uma aplicação: as linhas que de lá surgem podem ser linhas de vida, de uma obra artística, de uma sociedade, dependendo do sistema referencial do qual se parta. (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 204, grifos dos autores).

coisa que você goste da sua região (comidas, lugares, danças regionais, lendas, costumes, clima ou lembranças); Identifique algumas ameaças que você considere frequentes, e que experimenta no seu Estado; Previamente explicada a palavra “terror”, como você descreveria o seu corpo-terror?; Você acha que experimentou violência em algum momento da sua vida ou não?; E, por último fiz uma petição: Você pode responder a todas as perguntas anteriores ou apenas uma, muitas vezes ao tentar traduzir as memórias em palavras, uma quantidade significativa do conteúdo fica apenas nos silêncios. Visando entender também aquilo que não se consegue enunciar, coloque em uma imagem plástica (desenho, colagem, fotografia, pintura ou vídeo) as respostas indizíveis das perguntas anteriores.

Realizei tais entrevistas com 32 atrizes/dançarinas para ver se conseguíamos identificar repercussões na corporalidade a partir das iconografias do terror. Precisava saber se elas conseguiam identificar aquelas memórias como uma dificuldade para se desenvolver na cena.

4.5.2 Da coletividade

Como já mencionei anteriormente, cada colega tem uma peça fundamental para entender o que acontece com a corporalidade das corpos-guerra, mas não apenas por aquilo que é mencionado, como também aquilo que só se diz no silêncio.

A importância do testemunho vale pelo que não pronuncia, os sobreviventes manifestam muito por além das palavras a experiência acontecida, e pode ser transmitida através do *silêncio* que fica presente na memória, o mesmo também performa com as imagens que o artista realiza: “[...] é possível imaginar – movendo o pensamento em imagens – para compreender o exercício ilimitado. Como disse com insistência Didi-Huberman, para saber é preciso imaginar.” (DIÉGUEZ, 2017, p. 54, tradução nossa)¹⁴⁰

Nesse sentido, considerando que perdemos muita experiência somática nas palavras, a plasticidade das *imagens que performam* tem sido uma aliada generosa na hora de compartilhar sentimentos inefáveis; as imagens que performam contêm alma, uma que não depende do performer. A partir de quando se finaliza a imagem, ela por si mesma tem a capacidade de

¹⁴⁰ Original no espanhol: es posible imaginar -mover el pensamiento en imágenes- para entender el ilimitado ejercicio del horror. Como insistentemente ha dicho Didi-Huberman, para saber hay que imaginar.”

transmitir conhecimento, movimento e dinamismo. Podemos perceber isso nas suas diferentes texturas e formas, todas são intenções.

Embora vemos nos diferentes trabalhos, feitos pelas colegas, algumas palavras soltas, elas operam como aliadas da imagem que performa, mas não porque a mesma careça de possibilidade expressiva, se não porque a palavra nesse contexto acentua as bordas da poesia, traça o resíduo daquilo que se sente; o que se percebe com maior severidade no sotaque corporal.

As iconografias do terror têm nos condicionado e adestrado de maneiras tão radicais, e ao mesmo tempo tão sutis, que na luta por “não ver aquilo porque dói”, acabamos normalizando as necromensagens. O trabalho da coletividade é importante, pois sozinhas não conseguiríamos enxergar a dimensão daquela monstruosidade, então é necessário e urgente escutar a versão de cada experiência para enxergar um pouco mais por além do “eu”.

Nas palavras do pesquisador Ortega com respeito ao trabalho de Veena Das referente à dor: “[...] em contextos de disputas, há a tentação de se esquivar de aceitar a dor dos outros e ‘dizer que só a minha própria sensação é real’. [...] assim como não há linguagem privada, não há feridas particulares” (2008, p. 54, tradução nossa)¹⁴¹

Visando identificar *communitas* naquelas corporeidades, observei que algumas delas compartilhavam comigo aparentes dificuldades motrizes, e o fator comum entre nós era que provínhamos de cidades e estados de “pontos vermelhos da violência”, cidades onde os conflitos armados estavam marcando os maiores números de atentados terroristas, tiroteios, assassinatos, feminicídios, entre outras violências.

Logo depois de observar as atrizes contando suas histórias, intuí que realizar a cartografia segundo os gestos mínimos me ajudaria a identificar *memórias em relação com seu espaço-tempo*; assim como ajudaria a elucidar como aquilo gera um tipo de expressão particular na corporeidade daquelas artistas da cena, o que parecia em demasia com a teatralidade de quando se está compreendendo a corporalidade de uma personagem numa obra de teatro. Assim como o ato da lembrança, ambos são atos criativos cheios de expressividade.

¹⁴¹ Do original em espanhol: “en contextos de disputas, existe la tentación de rehuir la aceptación del dolor ajeno y ‘decir que solo mi propia sensación es real’. [...] así como no existe lenguaje privado, no existen heridas privadas.”

Por outro lado, era possível observar como os estímulos do “*espaço em mim*” impactam na obra dos e das artistas da cena. Daí surgiu a hipótese de que aquele *sotaque corporal* dependia da situação política em cada estado do país onde aquela artista tinha crescido, então me enfoquei nas histórias. Mas avançando na pesquisa anos depois, no mestrado, compreendi que não importam tais motivos, pois mesmo sendo conscientes ou não, o sistema nervoso central se paralisa quando se sente ameaçado e que os *sintomas* podem permanecer presentes, acumulando-se por anos ou mesmo por décadas e de nada serve tentar saber o que provocou o trauma, pois isso não muda muito as manifestações.

Levine (1997) fala que o que interessa é liberar aquela energia acumulada no corpo: “O passado não importa quando aprendemos como estar presentes; cada momento se torna novo e criativo. Só temos de curar os nossos sintomas presentes, e continuar adiante. O momento de cura ondula para a frente e para trás, para lá e pra cá.” (p. 46).

Ter consciência das histórias nos serve para entender o contexto da pessoa e também para denunciar e visibilizar a violência, mas mesmo assim: “Durante um período estressante, ou como resultado de outro incidente, podem aparecer aqueles sintomas sem nenhum aviso.” (LEVINE, 1997, p. 53) ou seja, denunciar e visibilizar nos torna conscientes para evitar a propagação ou continuação daqueles modos de viver, mas não faz muito para ressignificar aquelas memórias das feridas do trauma.

[...] os testemunhos não podem ser compreendidos exclusivamente a partir da análise textual; devem ser compreendidos em sua sociabilidade, acompanhados de sua efetividade social e inscritos em contextos que simultaneamente incitam o discurso e *fomentam zonas de silêncio* que abrangem amplos espaços da experiência social. Nessa perspectiva, é possível compreender que *esses silêncios não são produto de memórias recalçadas que habitam o inconsciente, nem constituem rupturas na capacidade expressiva da linguagem*. São, antes de tudo e por mais paradoxal que possa parecer, apropriações da dor e estratégias de agenciamento.¹⁴² (ORTEGA, 2008, p. 45-46, grifos e tradução nossa)

No andamento da pesquisa, no exercício da criação, era muito mais fácil imaginar a partir da galeria de imagens que performam, pois, por serem cheias de significados, cores, traços, só

¹⁴² Do original em espanhol: “[...] testimonios no pueden entenderse exclusivamente desde el análisis textual; hay que comprenderlos en su sociabilidad, acompañados de su eficacia social e inscritos en contextos que incitan de manera simultánea el discurso y propician zonas de silencio que recubren amplias zonas de la experiencia social. Desde esa perspectiva es posible entender que esos silencios no son producto de memorias reprimidas que habitan el inconsciente ni constituyen rupturas en la capacidad expresiva del lenguaje. Son, ante todo y por muy paradójico que parezca, apropiaciones del dolor y estrategias de agenciamiento.”

empreteciam como as palavras acompanham o percurso da consciência do próprio SC. E, de certo modo, compreendi que era desnecessário falar especificamente das crônicas como ponto central na pesquisa, já que, ao serem histórias muito dolorosas, também carregam em si iconografias do terror.

[...] a dor emocional severa pode ser re-traumatizante [*sic*]. O que precisamos fazer para nos libertar de nossos sintomas e medos é evocar nossos recursos fisiológicos profundos e utilizá-los conscientemente. Se permanecermos ignorantes de nosso poder para mudar o curso de nossas respostas instintivas, para um modo pró-ativo em vez de reativo, continuaremos aprisionados e sofrendo. (LEVINE, 1997, p. 39)

Considerando o anteriormente falado, comecei a criar para desembaraçar, dando o poder àquela sensopercepção que me convidava a dançar na borda. Isso me permitiu acessar outra plataforma de relação com as minhas experiências, e comecei a desenhar, cantar, dançar os meus medos, não apenas a partir das histórias, mas também a partir dos recursos fisiológicos. “A criação vai acompanhar a mobilidade do pensamento.” (SALLES, 2011, p. 42). Todos esses materiais estão presentes na pesquisa pois são percurso e sustento da mesma.

Com a dilatação das fronteiras desses estudos ampliou-se o significado de manuscrito. Lida-se, assim, com índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, storyboards e cadernos de artistas. Tudo é registro de percurso. (SALLES, 2011, p. 25)

Os manuscritos, como menciona Salles, existem para conseguir fomentar novas discussões e estilhaçar padrões já estabelecidos do que se entende por reapropriação da identidade como corpo, inventando o traçar de um caminho à corpa como uma presença que preenche com raiva a “resposta frustrada de luta” (LEVINE, 1997).

Visando reabilitar aqueles espaços, trabalhei a partir do que os silêncios me brindavam, tal como descreve Ortega:

Os silêncios da linguagem se manifestam na forma como rehabitamos [*sic*] o espaço da devastação. Você pode, por exemplo, usar palavras congeladas como gestos; pode-se ocupar, habitar as marcas da agressão para elaborar sentidos não narrativos do luto. Em todos estes casos, o testemunho é mais bem compreendido “através [das] complexas transações entre o corpo e a linguagem” porque nessa relação suplementar encontram-se os recursos para “tanto dizer como mostrar a dor que lhes foi infligida” e, da mesma forma, , testemunham os danos infligidos a todo o tecido social” (AW, 205-206). Há saberes que só podem ser comunicados com o silêncio, porque é o próprio corpo que dá testemunho.¹⁴³ (2008, p. 45-46, tradução nossa).

¹⁴³ Do original em espanhol: “Los silencios del lenguaje se manifiestan en el modo que rehabitamos el espacio de devastación. Se puede, por ejemplo, usar las palabras congeladas como gestos; se puede ocupar, habitar las

Era necessário converter aquilo, não apenas numa coreografia ou uma peça cênica, que muitas vezes pretende significar alguma coisa ou fenômeno, ou pretende mostrar virtuosismo do corpo ou da linguagem. Necessitava justamente do oposto: queria encontrar os silêncios da experiência viva, numa performance coletiva em que eu conseguisse achar os silêncios das imagens que performam nas bordas da dor da corpa.

Figura 21 — Colagem de *fotografias do processo no espaço*¹⁴⁴. Salvador, Bahía, Brasil. 2019.

Fonte: CORREA, 2019. E da autora.

marcas de la agresión para elaborar significados no narrativos de duelo. En todos estos casos, el testimonio se entiende mejor a ‘través de [las] complejas transacciones entre el cuerpo y el lenguaje’ porque en esa relación suplementaria se encuentran los recursos para ‘a la vez, decir y mostrar el dolor que se les infligió y, así mismo, ofrecer testimonio al daño infligido a la totalidad del tejido social’ (AW, 205-206). Hay saberes que solo pueden comunicarse con silencios, porque es el cuerpo mismo el que está ofreciendo testimonio.”

¹⁴⁴ Descrição da imagem: Imagens descritas de esquerda para direita, em forma descendente: Primeira: Saltando sobre as imagens, agosto 2019. Segunda: movimentando a imagem de Sudacalifornia, agosto, 2019; terceira: amarelinha das imagens, julho 2019; quarta: círculo com as imagens com rolas na boca, performando a imagem das cruces de Noel Díaz, junho 2019; quinta: performando a imagem de Michoacán, maio 2019; sexta: cantando uma música, maio 2019; sétima: sequência de movimento performando a imagem de Zamira Franco, agosto 2019. Fotografias de Any Luz Correa, outras da autora. Colagem: Brenda Urbina. PAF III, UFBA – Ondina, Salvador, Bahia, Brasil.



KODAK PORTRA 400

53

.400



53

.400



KODAK PORTRA 400

KODAK PORTRA 400

53

.400



CANVA STORIES F20

19



4.6 GRIMÓRIO 5: ALQUIMIA PROFUNDA

4.6.1 Laboratórios de movimento

O ponto de partida nos laboratórios de artista eram as imagens que performaram comigo. Para entender um pouco mais aquelas plasticidades das corpas-guerra, todos os sábados eu trabalhava junto com as imagens. Fazia um círculo com as imagens e os elementos. Dentro deste, realizei improvisações de movimento com olhos abertos, focando na pergunta: como se movimenta aquela imagem? Às vezes colocava uma câmera para filmar os meus movimentos e procurar neles algum SC, tentando evocar as experiências que tive com o Método Somático de Movimento Autêntico, no Laboratório de Performance no ano 2019, com a professora Ciane Fernandes, quem define o Movimento autêntico da seguinte maneira:

Para Mary Whitehouse, aluna de Mary Wigman e criadora do método somático denominado de Movimento Autêntico, autenticidade refere-se ao *movimento pessoal, num contexto de mover-se de olhos fechados e com foco interno*, sempre com uma testemunha. Esse movimento pessoal acontece ao perceber e seguir seus próprios impulsos, numa dinâmica entre mover e ser movido, no momento presente de integração consciente-inconsciente. [...] seguir a conexão com a força motriz [...]. (FERNANDES, 2015, p. 85, grifos nossos)

Nos laboratórios, realizei diferentes encontros com as imagens que performam, até que comecei a estabelecer o lugar das imagens naquele círculo, de maneira que eram organizadas, em primeiro lugar, pelo mapa do México. Comecei a colocar as imagens no círculo, em ordem “de norte ao sul” para observar composição da estética, traços de poesia, ou tendências de elementos iconográficos das artistas. Eu tentava identificar algum tipo de similitude que tinham entre si para tentar encontrar no fluxo de movimento a conexão entre elas, mas após de dois dias nos laboratórios entendi que não dependia do território a similitude da dor, ou, inclusive, que a potência e foco da poesia não dependiam do lugar geográfico onde estava aquela pessoa realizando a sua arte.

Na segunda ocasião, reorganizei as imagens no círculo, mas só conseguia estereotipar as categorias das imagens. E, procurando estratégias para dançar aquele círculo, comecei a entrar em desespero por não conseguir enxergar as possibilidades para além do clichê, por exemplo: em algum momento nas reorganizações decidi dispô-las a partir da técnica utilizada pelo artista, de tal maneira que todas as fotografias ficaram juntas, os desenhos, as esculturas, os vídeos; mas isso não me ajudava a transitar ou entender aquilo que as performers tentavam expressar. Esse foi um dos maiores desafios no processo do diálogo com as imagens que performam.

Há uma forte relação entre tendências e desafios que, para se manterem como tal, precisam estar sempre em mutação. Klee (1990: 343) diz que toda vez que se aproxima bastante de seu objetivo, a intensidade perde-se muito rapidamente, e precisa procurar novos caminhos. (SALLES, 2011, p. 39)

Depois de esses encontros, eu apenas conseguia deitar no meio das imagens, esta vez sem ordem de círculo, deixei-as jogadas, espalhadas pelo chão azul da sala 304, assim como pendurei outras imagens nas janelas, e outras embaixo do tapete; e num papel comecei a realizar enormes listas desenfreadas dos medos que eu percebia nas imagens, aqueles que conseguiam me transpassar.

Sem dúvidas, o medo da morte era a conexão entre as imagens. Todas falavam disso em maior ou menor medida, mas não era qualquer tipo de morte. Por exemplo, não percebi uma intenção “tenho medo da morte por doença ou velhice”, aquele medo trazia uma especificação ainda mais profunda e recorrente: o medo de desaparecer, o medo de ser esquartejada, desintegrada, de medo de ser um corpo-fragmento. Aquela possibilidade que ameaça a nossa integridade e existência, e tem permeado o nosso livre trânsito de movimento.

Qualquer reflexão sobre o corpo esvaçado ou ausente e as estratégias de sua desfiguração sugerem vivências de dor e nos confrontam com os territórios do sofrimento e da violência típica daquela representação. E nos devolvem à realidade em que vivemos, contaminados pelo medo de não saber se será possível preservar nossos afetos, nossa própria integridade psíquica e anatômica. Quem pode ter certeza hoje da possibilidade de preservar sua anatomia? (DIÉGUEZ, 2014, p. 25, tradução nossa)¹⁴⁵

Baseada nos movimentos que ia realizando com cada uma das imagens, percebi que todos os trabalhos continham na sua alma, o silêncio do *corpo-fragmento*, mas ao ser tão diverso, consegui apenas dividir em sete categorias, que depois viraram seis: 1. *corpo-roto*, 2. *corpo-terror*, 3. *corpo-invadido*, 4. *corpos caídos*, 5. *corpo-quebrado* 6. *corpo-faca* 7. *corpo-feminino*:

Corpo-roto: As imagens contêm em alguma parte da sua composição pedaços da autopercepção da própria composição corporal a pedaços, com a intenção de “estou conformada por pedaços que às vezes não consigo entender na totalidade”. Esta especificidade do *corpo-fragmento* inclui a minha sensação de ter um corpo que não presta para a dança, ou em muitas mulheres a sensação de estar cheia de defeitos que fragmentam a autoimagem.

¹⁴⁵Do original em espanhol: “Cualquier reflexión sobre el cuerpo roto o ausente y las estrategias de su desfiguración, sugieren experiencias de dolor y nos confrontan con los territorios del padecimiento, y de la violencia propia de la representación. Y nos regresan a la realidad donde vivimos, contaminados por el miedo a no saber si será posible preservar nuestros afectos, nuestra propia integridad psíquica y anatómica ¿Quién puede estar seguro hoy de la posibilidad de conservar su anatomía?”

Corpo-terror: o temor das próprias memórias do terror e a consciência das múltiplas violências que meu corpo pode experimentar: “Me sinto ameaçada e tento modificar minha maneira de vestir, andar, falar, para não ser agredida.”. Essa sensação retrata todas essas corporalidades que marcadas pelo *MML* não conseguem fazer uso livre dos movimentos e vontades.

Corpo-invadido: o temor aos estatutos aprendidos nas instituições; os mesmos que fragmentam a autenticidade. Um exemplo é o que a Igreja Católica que ensina a rejeição às comunidades **LGBTQIAPPN+**, e como essas crenças podem fragmentar a existência social de uma pessoa que habita a intenção “eu posso ser apenas por pedaços de tempo-espaço”, essa especificidade gera uma sensação vertiginosa, colocando o controle de nós mesmos, nas crenças da sociedade, com a sensação de pertencer aos outros.

Corpo-caído: é o medo que fala pela dor que carregamos das mortes impunes dos outros, aquelas perdas dolorosas na guerra, de alguém que se ama, respondendo à intenção “Chega de impunidade e morte”. Talvez a experiência seja diferente para cada pessoa. O fato de gritar “Chegaaaa” nem sempre remete à luta e a exigir justiça ou inclusive tentar ter esperança. O *corpo-caído* também fala pelo cansaço extremo de viver uma constante guerra que não tem fim.

Corpo-quebrado: é aquele medo do desconhecido em nós, possivelmente a sensação de ansiedade pelas noites poderia entrar facilmente nesta categoria. Isto porque existe a sensação de que alguma coisa que não se sabe o que é, mas aquilo mudou a nossa maneira de perceber a realidade, a maneira de interagir e nos relacionar com a alteridade, respondendo à intenção “alguma coisa que desconheço, tem modificado a maneira na qual vivo no presente”, de tal maneira que o corpo aparenta estar quebrado no tempo do “antes” e o “agora”, a incerteza de que o “depois” seja da mesma maneira e como isso não depende plenamente do meu controle.

Corpo-faca: o temor do desmembramento de alguma parte do corpo, habitando a intenção “Sinto medo de ser dividida em pedaços”. Essa sensação é muito reforçada, por exemplo, no cotidiano das mulheres rodeadas por notícias dos feminicídios brutais e sádicos de muitas outras mulheres com diferentes características.

Corpo-feminino: o temor de ser feminino, aquilo socialmente aceito para a mulher cis, e aquilo que se reprime nos homens; aquilo que reproduz um sistema binário que impossibilita o livre fluxo entre as nossas diversas possibilidades. Não falo apenas da preferência sexual ou de gênero, como falo também do movimento. Existem muitos exemplos das crenças do que é

feminino e muitas vezes mal comparado com o frágil ou fraco: “medo de ser percebida como feminina pois isso me coloca em perigo”. Essa categoria abraça também as corporeidades de identidades fluidas que, ao não representar nenhuma estrutura binária, são identificadas como fracas ou instáveis na personalidade ou estrutura.

Qualquer das opções do *corpo-fragmento* responde a uma profunda incapacidade de se autoperceber na totalidade, como se o contexto pudesse ser guardado em espaços de memória muscular e fixar-se em ilhas distintas de nós. Coloquei as categorias anteriormente descritas, pois achava que poderiam ser facilmente identificadas no movimento performático de outras artistas. Esbocei as categorias tentando compreender os diferentes tecidos daquele todo, apenas detectando as possíveis intenções nos traços e elementos.

Após discernir sobre as características desses seis grupos, selecionei uma imagem para cada categoria. A seleção daquelas seis imagens finais teve como critério a autenticidade¹⁴⁶ da sua essência, com a qual conseguia explorar diferentes versões; talvez aquelas com as quais conseguia me encontrar em uma mudança, de uma maneira mais profunda, dinâmica e expressiva.

Figura 22 – Colagem *Boneca Fragmentada*¹⁴⁷, Brasil, 2022

Fonte: da autora.

¹⁴⁶ O autêntico não se refere a fazer algo diferente ou único em termos formais, nem a expressões individuais separadas do contexto ou do ambiente, mas a seguir a conexão com a força motriz, o Antrieb a que se referiu Laban: “De onde vem o movimento? Ele se origina no que Laban chama uma pulsão mais interna – isto é, um impulso mais interno que tem a qualidade de sensação. Este impulso guia para fora no espaço então movimento se torna visível como ação física.” (Whitehouse, 1999, p. 52)” (apud FERNANDES, 2015, p. 85)

¹⁴⁷ Descrição da imagem: No segundo plano as letras da palavra “Dançar” se posicionam em distintas direções próximas a diferentes partes do corpo da autora: o torso fotografado desde a parte frontal, vestindo calcinha e top de cor marrom claro, a cabeça com um sorriso mecânico, perna direita, braço esquerdo, braço direito e perna esquerda, não necessariamente nessa ordem. No primeiro plano, os mesmos elementos (des)organizados de maneira distinta têm na pele a palavra “fragmento” e, por último, no canto direito inferior a grafia “(s)”. Fotografia e colagem: Brenda Urbina.



4.7 GRIMÓRIO 6: COMO DANÇAR OS FRAGMENTOS?

Encostar na Caríbdis¹⁴⁸ e ser absorvida até as profundezas do mar com aquele monstro marinho. As imagens geraram em mim uma sensação vertiginosa, foi difícil colocar pontos de partida ou de chegada naqueles encontros muitas vezes nebulosos e enjoativos, mas, ao mesmo tempo, sedutores:

O problema é enfrentar essa nebulosa que traz uma imagem profundamente carregada de algo, que não se sabe o que é; mas é diferente de qualquer outra e se fixa mais do que outras, Cortázar (1991) confessa.

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, Estética do movimento criador, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. (SALLES, 2011, p. 60-61)

Mergulhar nas possibilidades infinitas das imagens gera, até certo ponto, uma sensação de incerteza e, sem ignorar as sabedorias de atriz-performer, entendo que a mistura de memórias tangíveis e indefinidas precisam de manobras de ancoragem naquela imensa baía. Era necessário corporizar aqueles universos; reverberar as plasticidades das imagens que performam para, assim, dançar os fragmentos. Através de jogos aprendidos na Escola de Teatro e outros quando era criança.

A seguir, listarei e descreverei diversas composições baseadas em voz, partituras corporais de pequenas ações, cantos, gritos, barulhos, entre outros exercícios. A ordem dos mesmos não se refere a um “passo a passo”, como se fosse instrutivo de uso ou consumo. Trata-se apenas de nomear algumas provocações para performar ou jogar com fragmentos, visando que, em algum desses movimentos, encontremos reintegração do corpo-fragmento à corpa. Enfim, segue a listagem das ações efetuadas ao longo dos laboratórios:

4.7.1 Trabalho de máscara

Baseada nas aulas da Alicia Martínez e Sofía Beatriz López que trabalham com técnica de máscara de Jaques Lecoc, coloquei cada imagem como se fosse a máscara, mas não de um

¹⁴⁸ Na mitologia grega, Caríbdis é um horrível monstro marinho feminino, filha de Poseidon e Gaia, que engolia enormes quantidades de água três vezes ao dia e a devolvia diversas vezes, assumindo a forma de um redemoinho que devorava tudo o que havia nela, colocado ao seu alcance. (WIKIPEDIA, 2021)

modo apenas literal do uso utilitário da mesma, isto é, para cobrir o rosto, mas sim, como Sofia explicava nas aulas: “A máscara foi usada para sentir que os objetos tinham alma. Isso está vivo pois está olhando para nós.” (informação verbal)¹⁴⁹. Por esse motivo, para fins de entendimento deste exercício, ao falar de máscara, também me refiro à *Imagem que Performa*.

Em uma breve e concisa listagem, colocarei o esboço de uma pequeníssima parte das metodologias de Sofia López e Alicia Martínez, misturada com exemplos do que fiz com as imagens:

- a) Procurar uma “posição neutra”: Entende-se como o alinhamento orgânico (de organicidade) da estrutura óssea e dos grupos musculares. Com respeito ao trabalho com as imagens, chegava na sala de aulas e caminhava pelo espaço tentando tomar consciência de “Como me sinto no dia de hoje? Do que preciso?” e tendo essas perguntas em cada movimento, em cada deslizamento, aproveitava para ajustar o espaço e colocar as imagens num círculo.
- b) Qualidades do movimento no espaço: Essa parte refere-se a brincar com diferentes gestos e maneiras de se movimentar, jogando com ritmos, níveis e formas do corpo, não necessariamente com o objetivo de contar uma história, mas apenas de descobrir e se surpreender com outras possibilidades de mobilidade. Por fora do círculo das 32 máscaras (imagens que performam), fazia caminhadas traçando figuras no espaço e também abrindo a minha percepção para convidar uma de todas aquelas a performar comigo.
- c) Meditação e Dissociação: Este exercício foi proposto por Alicia Martinez numa aula sobre energia e máscara. Tendo uma *bolha imaginária de energia* nas mãos, a qual colocamos na altura do ventre, pensamos que aquela bolha de energia é os olhos. Deixando o quadril como o centro do movimento, começamos a trabalhar na sensação de ter a sola do pé pregada no chão e, aos poucos se deslocar, devagar, com os pés enlameados no chão, e os joelhos ligeiramente flexionados, tendo a consciência de que um fio dourado que chega desde o céu é a extensão da coluna vertebral.

¹⁴⁹ Profa. Sofia Beatriz López, Aula de técnica de máscara neutra. ENAT. Junho, 2015.

Será importante ressaltar que na técnica da máscara, o corpo tem quatro blocos importantes para mudar a direção, com a qual podemos brincar; minhas professoras chamavam isso de combinação do movimento por dissociação (1º Bloco: Ombros-Peito-costas; 2º Bloco: Cabeça; 3º Bloco: Quadril; 4º Bloco: Pés.)

Brincando com colocar cada um como centro motor, podemos variar a ordem dos mesmos e mudar a direção do corpo no espaço. Isso sem esquecer de intercalar o movimento da planta dos pés “lambendo o chão” em conjunto com a respiração (inalando e exalando).

Parece muito complexo de compreender quando se lê, mas o que fiz, basicamente, com essa meditação ativa em relação às imagens que performam, foi pegar uma delas e colocá-la no lugar daquela *bolha imaginária de energia* de tal maneira que colocava aquela máscara para conhecer o espaço, enquanto eu me perguntava: o que será que olha a imagem? Respeitar a reverberação das respostas me permitia habitar aquele universo.

- d) Respiração: Depois de ter intuições do que “pode olhar a imagem que performa”, é possível propor uma respiração à mesma e para isso fazia uma pausa para reconhecer Qual é aquela respiração? Como respira a imagem que performa?
- e) Rotação, translação e inclinação no espaço: A partir de aquele momento de *detenção*¹⁵⁰, podia plantear possibilidades de movimento daquela imagem em relação à minha corporalidade. Respondendo às perguntas: como caminha a imagem? Como corre a imagem? Como soa a imagem, que ruídos ela faz ou é silenciosa?
- f) Voz e som: O fato de colocar este item no inciso *f* não significa que se o movimento daquela imagem começa por aqui, não possa ser assim. Mas, ao colocar um inciso apenas para o trabalho com voz e som é para que não esqueçamos que a voz também propõe atitudes. Mais adiante escreverei alguns exercícios para jogar com as possibilidades da voz em relação às imagens que performam.
- g) Atitudes: O ponto três, começa a se desvanecer para achar o deslocamento próprio daquela imagem, mas agora tentando achar as intenções, conhecidas como *atitudes* na técnica da máscara:

¹⁵⁰ Conceito utilizado na metodologia de Alicia Martínez Alvares, para se referir a o que Ciane Fernandez chamaria de *Pausa dinâmica*.

Os blocos podem ser mesclados de diferentes maneiras. É o trabalho técnico com respeito a atitude, que define o andar da máscara, o jeito de caminhar pelo mundo, assim como o jeito de estar no mundo. A atitude é a cor que dá ilusão e intenção ao corpo da máscara. Cada atitude pede ao corpo uma diferença. (informação verbal)¹⁵¹

Para encontrar aquelas atitudes será preciso pesquisar e decidir qual é o objetivo; o que movimenta a aquela imagem que performa? O que é que "a conduz" ao movimento? Qual é a necessidade, desejo, força motivadora da mesma?

h) Tendo todos os pontos anteriormente mencionados, a Sofia e a Alicia propõem três exercícios de imaginação e improvisação com o trabalho da máscara. No presente trabalho as vezes não dava para realizar isso com todas as imagens, porque algumas delas não tem essa natureza, quer dizer, com algumas imagens só consigo apenas respirar, não consigo mover-me pelo espaço. Mas coloco aqui os três exercícios principais com os que brinquei com algumas imagens, o qual resulta muito reconfortante pois mobiliza as mesmas a partir da ironia da dor:

- A máscara faz uma trajetória pelo palco, configurando uma atitude e um tipo de movimento que a caracterizam, mas com a circunstância de “perceber tudo pela primeira vez”
- O personagem encontra um objeto, fica surpreso e vai embora.
- A personagem conta um acontecimento importante para si mesmo, mas as palavras são de um idioma inventado.

4.7.2 Retrato da alma

Quando conheci este exercício, ainda estava me formando como atriz na ENAT, e no final do curso de método Linklater, conhecido como *Freeing the natural voice*¹⁵², nas aulas ministradas pela professora e atriz Indira Pensado, no final do semestre, depois de ter aprendido exercícios diversos, tínhamos que realizar um aquecimento vocal que delineasse uma

¹⁵¹ Profa. Sofia Beatriz López, Aula de técnica de máscara neutra. ENAT. Junho, 2015.

¹⁵² O método Linklater tem a premissa de que libertar a voz natural é também libertar a pessoa. A voz é uma extensão física da alma e cada pessoa é indivisível. A voz, segundo Kristin Linklater, atende também a liberdade de expressão humana. (OCAMPO, 2019, p.1)

metodologia própria, a partir dos conhecimentos adquiridos no curso. Depois disso, ela trabalhou com cada um dos integrantes do grupo e, em círculo, se dispôs a escutar o que aquela voz tinha para dizer da sua alma; não em palavras, mas em som.

Roy Hard¹⁵³ foi aluno-paciente e sucessor de Alfred Wolfsohn que, ao padecer de síndrome de estresse pós-traumático após combater na Primeira Guerra Mundial, desenvolveu uma terapia através do canto e autoexploração vocal. “Wolfsohn explorou as imagens ocultas na psique de seus alunos-pacientes para torná-las audíveis e liberar seus bloqueios psicológicos.”¹⁵⁴ (BORJA, 2008, p. 505-506, tradução nossa). Na sequência, Roy Hart realiza uma continuação da pesquisa do seu professor, e concebe a voz não apenas como “[...] um mero veículo de fala, mas uma fonte de energia enraizada no corpo capaz de expressar todos os estados da alma. Através da voz, pensou Hart, o ser humano pode descobrir e unificar a gama de opostos que englobam seu vital [...]”¹⁵⁵ (BORJA, 2008, p. 506, tradução nossa)

Indira Pensado, baseada nas abordagens da exploração de Roy Hart deu uma simples indicação para aquela aula, mesma que detonou em cada integrante da minha turma, um universo cheio de subjetividades muito férteis para dar voz a nossa necessidade presente. A indicação foi: Qual é o retrato da sua alma?

Por um lado, a turma se sentava em círculo, a escutar os dez minutos de cada retrato da alma feito pelos colegas que participavam, de um em um. Por outro lado, aquele que cantava o próprio retrato da alma, se deitava no meio do círculo, com olhos fechados e começava a permitir que a respiração lhe permitisse escutar e ao mesmo tempo autorregular sua necessidade de autoexpressar. Isso gerava uma bagagem vocal nunca antes vista, sons e possíveis cantos fora dos parâmetros, e a reverberação que fazia ecoar em todas e cada uma das participantes ia

¹⁵³ “Roy Hart foi membro do grupo de alunos e pacientes de Wolfsohn por dezesseis anos. Quando Wolfsohn morreu em 1962, Hart assumiu a liderança do grupo para continuar o trabalho de Wolfsohn. Com ele no comando, o grupo passou gradualmente de uma abordagem terapêutica para uma mais teatral e, como consequência lógica dessa evolução, em 1969 passou a ser conhecido como Roy Hart Theatre.” (BORJA, 2008, p.506, tradução nossa)

¹⁵⁴ Do original em espanhol: “Wolfsohn exploraba las imágenes ocultas en la psique de sus alumnos pacientes para hacerlas audibles con el objetivo de liberar sus bloqueos psicológicos. Ello permitió que tanto él como sus alumnos-pacientes alcanzasen un registro vocal de una amplitud difícilmente vista hasta la fecha.”

¹⁵⁵ Do original em espanhol: “un mero vehículo del habla, sino una fuente de energía enraizada en el cuerpo capaz de expresar todos los estados del alma. A través de la voz, pensaba Hart, el ser humano descubrir y unificar la gama de opuestos que abarcan su vital [...]”

para além das palavras, gestos, histórias, que tentam dar forma à forma. Como bem resume o próprio trabalho Roy Hart, a experiência da voz interconectada com o todo dá como resultado:

[...] uma grande variedade de timbres e nuances mais relacionados a uma experiência imediata e não tanto a uma simulação encenada, hábil e inteligente de uma experiência, meu corpo teve que adquirir o conhecimento da minha humanidade completa. O trabalho da minha vida tem sido dar expressão corporal à totalidade do meu ser. Isso envolve trazer à consciência um vasto território 'inconsciente'.¹⁵⁶ (HART, 1997 *apud* BORJA, 2008, p. 507, tradução nossa)

Na tentativa de recuperar essa experiência vivida, inspirada nesse processo, decidi dar voz ao retrato da alma de algumas imagens com as quais não tinha conseguido dialogar, e também com outras com as quais me sentia especialmente identificada e atraída.

4.7.3 Cantar uma música ou ler uma poesia a cada imagem

Coloquei em um círculo as imagens que performam na borda do contraponto corpa-guerra, e com 32 rolhas tentava acertar no centro de alguma das 32 imagens, quando finalmente acertava, cantava para ela uma música ou lia uma poesia aleatória, de livros que trazia comigo ao encontro.

4.7.4 Escrever palavras soltas referentes a aquelas imagens

Após qualquer exploração, eu colocava um temporizador de dez minutos para registrar palavras sem conexão lógica, que não precisamente relataram a experiência, mas que serviam para outro dia usá-las como disparadoras de movimento. Por exemplo, ao identificar verbos de ação (morder, abraçar, beliscar, apertar, afogar, cantar, beijar...) coloquei-os numa lista e depois ia efetuando tais ações nas imagens.

4.7.5 Improvisação de movimento autêntico

Inspirada nas sessões de Movimento Autêntico no Laboratório de Performance, com Ciane Fernandes, fiz uma variação para conseguir performar junto às imagens da seguinte forma: durante cinco minutos, observar a imagem, perceber seus detalhes, cores, intenções, sensações. Em seguida, fechar os olhos, e durante dez minutos, permitir que o corpo desenhe aquela invenção proposta pelos artistas.

¹⁵⁶ Do original em espanhol: Para educar mi voz con el fin de producir, a voluntad, una gran variedad de timbres y matices más bien relacionados con una experiencia inmediata y no tanto con una simulación actuada, hábil e inteligente de una experiencia, mi cuerpo tuvo que adquirir el conocimiento de mi humanidad completa. El trabajo de mi vida ha consistido en dar expresión corporal a la totalidad de mi ser. Esto implica traer al consciente un vasto territorio 'inconsciente', con la ayuda del mundo de los sueños y de las observaciones objetivas de los co-estudiantes de muchos gestos, palabras y acciones conscientes. (HART, 1997, Citado em BORJA, 2008, p.507)

Daqui surgiu outra ideia para mobilizar as imagens a partir do depoimento das artistas: o que eu fazia era colocar numa caixa de som algum depoimento e, impulsionada por isso, criava uma espécie de dança ou movimento.

4.7.6 Colocar todos os dados que reitam a aquele estado da república

Coloquei todos os estados da República Mexicana no quadro branco da Sala 304 e falei de suas características.

4.7.7 Mapeamento das imagens que performam nas bordas da corpa-guerra

Com a intenção de dar corpo àquilo que me ameaça e enxergar como eu sou maior do que as imagens, sobre um papelão desenhei meu corpo e fui identificando zonas em mim, onde podia perceber que habitavam aquelas imagens. Escolhi algumas para permitir habitar o mapeamento da minha pegada. Outras ficaram por fora da mesma. Daqui também nasceu a variação de *Rascunhos na folha e na pele como folha*, que visava identificar quais elementos de cada imagem identifico em mim e quais estão fora de mim, como aqueles medos do *corpo-terror* àqueles medos do *corpo-quebrado*, discutidos no *Grimório nº 5*.

4.7.8 Cartas para as imagens

Tal como é o título, escrevi cartas para cada imagem, como se fossem pessoas conhecidas. Depois, lia-as em voz alta.

4.7.9 Quatro voltas na amarelinha

Este exercício é o jogo da amarelinha, proposto pela colega Any Luz Correa Orozco em um período no qual me sentia perdida entre tantos conteúdos anteriormente explorados. Ela se ofereceu para me ajudar e acompanhar os encontros aos sábados e, talvez, definir uma sequência dos materiais anteriormente explorados junto com as imagens que performam. A amarelinha foi proposta como organizadora dos conteúdos, eram quatro voltas da mesma:

Na primeira, cada casa pertencia a cada estado da República Mexicana e por cada vez que colocasse o pé ali, teria que falar dos costumes daquele estado, os aspectos turísticos, características que fariam com que qualquer pessoa quisesse viajar para conhecer o lugar. Por exemplo, as famosas praias de Acapulco e Ixtapa no estado de Guerrero.

Na segunda volta, cada casa pertencia a um acontecimento ou história do *corpo-terror* daquele estado. Por exemplo, o tráfico de crianças, a poluição do mar, o acontecimento dos 43

estudantes de Ayotzinapa cujos paradeiros foram desaparecidos forçosamente pela polícia do estado de Guerrero.

Na terceira volta, a cada casa havia sido designada uma música, realizava então uma dança ou relatava algum movimento ativista naquele estado. Por exemplo, no estado de Guerrero, há a dança dos *maromeros*, dos diabos, ou a dança dos Gachupines, que é a minha favorita, pois Gachupín é um termo usado no México para se referir aos espanhóis que chegaram na época da colonização oprimindo e subjugando nossas terras, cosmogonia e costumes; e esta dança é expressamente dedicada a eles. A dança dos Gachupines é uma dança que procura zombar de certos hábitos e costumes dos espanhóis.

Os dançarinos carregam um grande lenço nas mãos e o agitam violentamente no ar. Isso representa os movimentos que os gachupines faziam para tentar espantar os mosquitos [...] Pode ser usada uma máscara com traços que representam os espanhóis, além de um cigarro na boca.¹⁵⁷ (MONTAÑO, 2017, tradução nossa)

Na quarta e última volta da amarelinha, falaria das características e história de outra imagem para começar novamente.

Figura 23 – Colagem de algumas das 32 imagens doadas por Marellie Heanzaerbean, Benjamín Martínez, Noel Díaz, Eduardo Treviño e Leo Stewart.¹⁵⁸, Brasil, 2022.

Fonte: da autora.

¹⁵⁷ Original em espanhol: Los bailarines portan un pañuelo grande en las manos y los mueven en el aire de forma violenta. Así se representa los movimientos que efectuaban los gachupines para intentar espantar a los mosquitos. [...] Se suele llevar una máscara con rasgos que representan a los españoles, así como un cigarro en la boca.

¹⁵⁸ Descrição da imagem: começando da parte superior para direita em ordem descendente: *La migra*, Brenda Urbina (2018); *La muerte*, Benjamín Martínez (2019); *Cenizas de mis ancestros*, Benjamín Martínez (2018); Foto do vídeo: *La frontera y el mar* Marellie Heanzaerben (2018); *Cruces de aujas*, Noel Díaz (2018); *El lugar donde crecí es chile pero ya nos lo embarraron en los ojos*, Lew Stuart (2018); Eduardo Treviño, *sem título*, (2018). Colagem de Brenda Urbina.



CANVA STORIES 19



CANVA STORIES F20 19



19

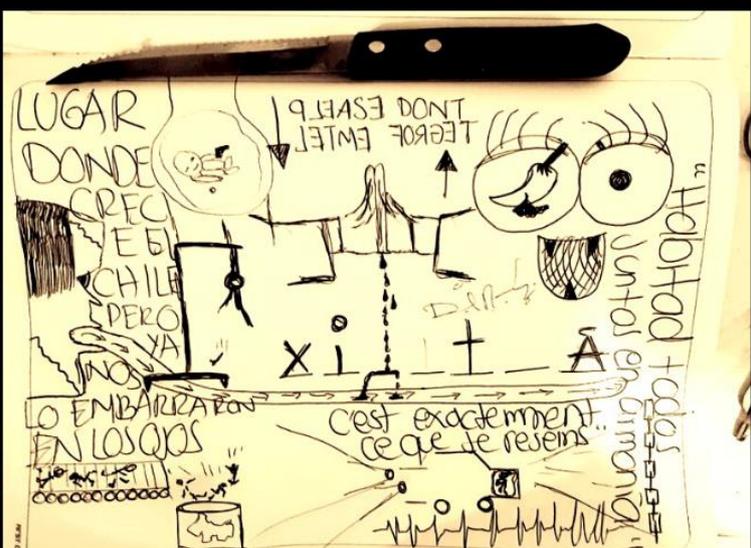


KODAK PORTRA 400 53 400

K 53 400



KODAK PORTRA 400 53 400



KODAK PORTRA 400



400

4.8 GRIMÓRIO 7: CALDINHO DE OSSOS

Casualmente, coloquei o dedo no mundo para conseguir mergulhar numa borda e, por acaso na volta daquela borbulha de terra e mar, meu dedinho caiu numa parte do Oceano Pacífico. Continuei andando, mesmo com frio. Continuei escorregando o dedinho até chegar na orla de uma praia quente. E já que eu era apenas uma gota de lágrima, ou talvez sangue, ou talvez outro fluido que ainda não tem nome, feita de águas, me perdi no azul profundo, nunca tinha visto nascer de tão perto o mar: me brotando do peito, dos joelhos, da ponta rica dos dedos.

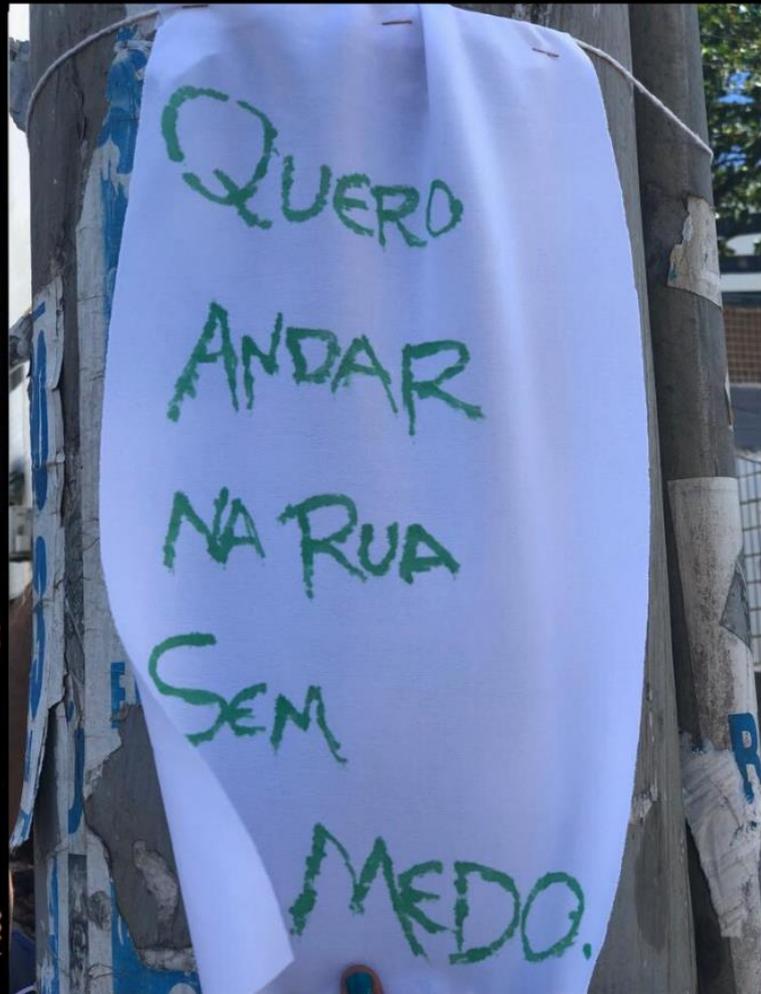
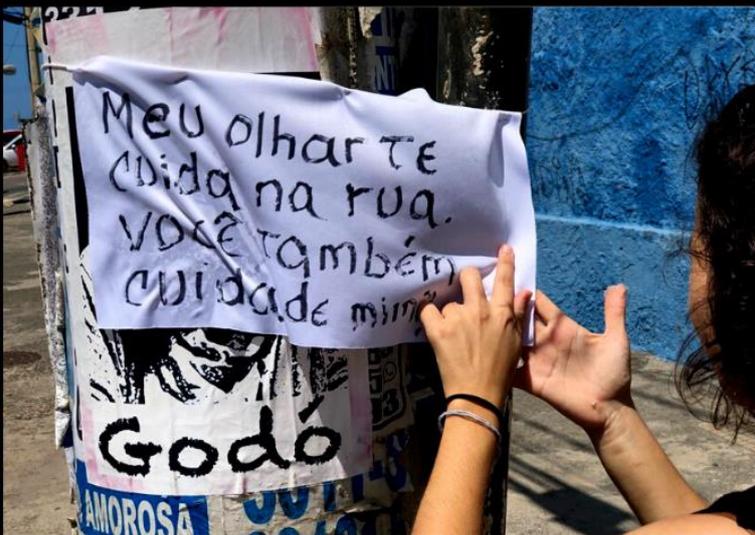
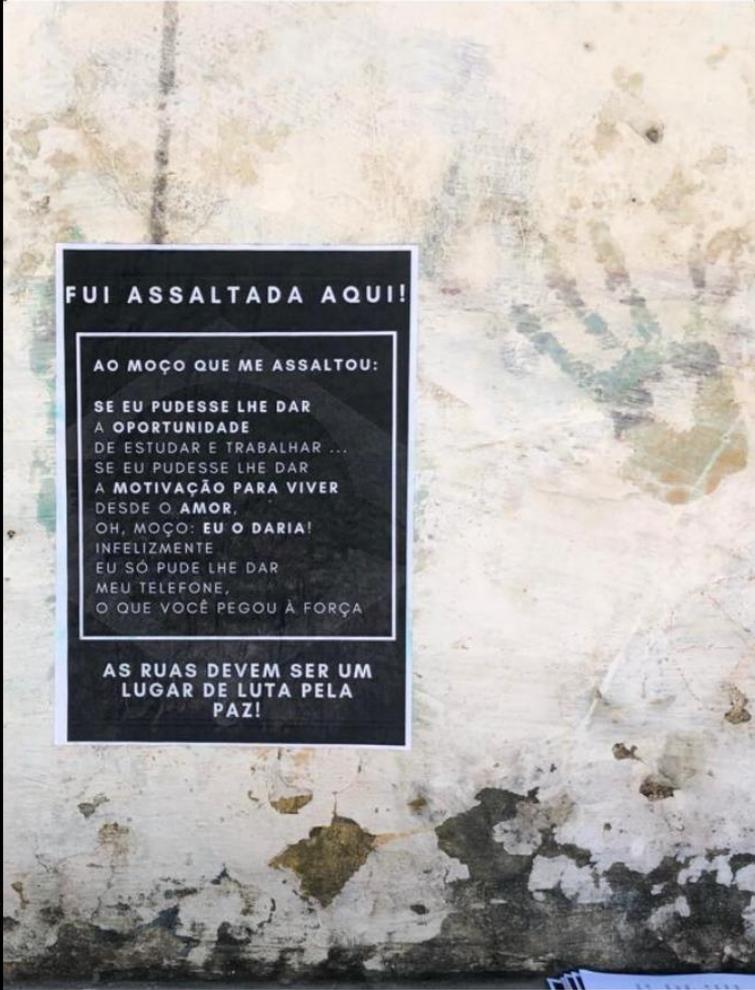
Era amor, talvez. Eu me perdi, mas continuei me entregando àquela lógica do processo, àquelas imagens que eram como gotas, réplicas pequenas dos oceanos, restos do que ficou após o maremoto. Assim como eu me entreguei a elas, elas me davam uma devolução de si mesmas, assim, como chega um ponto no qual, de noite, o mar e a escuridão perdem o limite do palpável e viram profundidade, ou talvez vazio. Como se move o vazio, quantas formas tem a profundidade de uma borda quando tenta-se chegar até o final da mesma? As bordas do horizonte são inalcançáveis, sempre tem um além; e é por isso que apenas mostrarei, a seguir, alguns tesouros coletados no processo.

Sem ânimo de colocar uma ordem linear e meramente cronológica na aparição das performances a continuação exibidas, colocarei a ordem dos trabalhos segundo a necessidade de mergulhar em diferentes zonas daqueles oceanos, preponderando e dialogando com trechos dos depoimentos das artistas, e por que não?, permitindo que as imagens que performam sejam a bússola que organiza a nossa viagem.

Figura 24 – Colagem de fotografias da *Performance Ponto de paz*.¹⁵⁹, Salvador, Bahia, Brasil, 2019.

Fonte: Fotografia Denise COUTINHO, 2019.

¹⁵⁹ Descrição da imagem: Assistentes à performance: Otávio Correia, Iris Faria, Vanessa Duarte, Any Luz Orozco, Hebe Alves, Denise Coutinho, Flora Amézquita, Ti Mercês, Zé Viana Jr., Amanda Lima, Raimundo Kleberson.



4.8.7 Rua como o lugar de luta pela paz ou “Carta ao garoto que me assaltou”

No sábado 07 de setembro de 2019, planejava realizar um possível plano de ação para propor um ato coletivo, mas de volta para casa fui assaltada por um menino de 12 anos levou as minhas coisas, e no momento no qual ele pegou uma sacola com comida e puxou o meu telefone da bolsa da minha calça, não fiz nada, experimentei de novo aquela sensação de medo profundo que me imobilizou.

Nas semanas seguintes, caminho a escola, aquela experiência modificou a minha relação com aquele trajeto, e por consequência, com a minha pesquisa, pois agora já não era mais atrativo atravessar aquele trajeto todos os sábados, eu estava sendo atravessada por ele. Percebi que possivelmente ali estava a minha pesquisa também, em experimentar aquele medo por habitar aquele pedaço da avenida, a pergunta era “como?”

Então decidi suspender os encontros com as imagens que performam aos sábados, e lhes prometi realizar um ritual que ressignifica se aquele pedaço da avenida; mas ao mesmo tempo denunciar aquela estrutura na que alguns temos acesso a certos privilégios e outros tem que arrebatá-los da mão dos outros. Necessitava de uma força maior do que eu, e foi assim que pensei em chamar a minha rede de apoio a realizar o trajeto comigo, para compartilhar aquela experiência e assim ressignificá-la.

Me sentia muito comovida por aquele garoto de 12 anos, o qual me assaltou, não só levou o meu telefone, como também levou uma sacola com comida. Ao mesmo tempo que enxergava a vulnerabilidade dele, entendia o meu privilégio e a minha vulnerabilidade: ser reconhecida uma mulher estrangeira, com um sotaque corporal, diferente dos outros não apenas pelo jeito de falar (pois eu não estava falando com ninguém no momento do assalto), era tal vez o jeito de andar e olhar a rua. E muito provavelmente isso trazia consigo um monte de significados que eram projetados e traduzidos por aquele garoto como alvo vulnerável.

Aquele acontecimento me fez virar a atenção para as ações coletivas como a possibilidade mais fértil para ressignificar as experiências da dor, e possivelmente achar a minha reintegração como corpa, através da mistura de vulnerabilidades que andam comigo (meus amigos, colegas, professoras e professores) versões da verdade à Flor da Pele. Assim planejei realizar uma ação performática que invadisse as ruas, e que conseguisse reunir as pessoas que para mim conformaram o círculo dos meus afetos mais grandes em Salvador. E muito por além de ver esse ato como “fora da pesquisa” decidi incluí-lo como *o ato que ressignificou ao meu projeto*, assim como menciona Murray Louis, com respeito às criações

coletivas: O ato criador [...] procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto. São essas formas o único acesso do artista a seu projeto. O artista não conhece a aparência de sua prole enquanto ela não surge (Murray Louis, 1992). (*apud* Almeida, 2011, p 59)

Assim, eu pedi para várias pessoas queridas, nos reunir na mesma hora e no mesmo dia, no ponto onde eu fui assaltada, e decidi nomear aquele lugar como **ponto de paz**, fazendo alusão ao **ponto do ônibus**, e ao **ponto de reunião** de muitos lugares como praças públicas ou shoppings, e brincar com esses significados para ressignificar aquele lugar que antes era nomeado na minha cabeça como “o lugar onde fui assaltada”.

Ao chegar no ponto de paz, os e as assistentes se complementaram; forneci pedaços de tecido brancos, cortados em forma de bandeira de trégua, e pedi que escrevessem frases pela paz ou alívio para alguém que anda com medo pelas ruas. A seguir, o Manifesto:

Hoje eu quero falar do desejo, pois é o ato que revaloriza o ser, e o reconfigura a partir da vontade de se manifestar. Quando eu estou no palco e eu enfrento os olhares eu procuro ferozmente um segundo de verdade, vou correndo atrás de um segundo de conexão com aquele outro que está me contemplando, me segurando, me escutando do outro lado. E eu entendo ser o desejo e convocar os seus “sonhos impossíveis” e me apropriar dessa experiência, de abrir este peito, esse espaço, a partir de uma nova possibilidade. Abrindo sempre novas formas de conexão. E hoje faço o mesmo, só que desta vez não faço num edifício teatral, mas sim faço na rua. Coloco aqui a minha memória, coloco o corpo como a evidência mais próxima da própria, coloco a última versão de mim e denuncio:

O passado 07 de Setembro fui assaltada bem aqui, eu estava vestida com estas mesmas roupas, eu tinha uma sacola de melancia e ovos e uma bolsa com minha pesquisa do mestrado que estou pagando com eternos empréstimos familiares, alguns trabalhos underground-eventuais e muita muita sorte por achar quem me dê comida, casa, trabalhos... Estou resistindo ante a desistência e a deserção, procurando a resiliência, abrindo possibilidades para movimentar aos corpos do terror da guerra, para gerar atos que nos permitam andar de corpo próprio pelas ruas, nuas do medo de ser agredidas novamente.

Eu fui assaltada por um garoto que desde cedo pulava de um lado para o outro do muro, parecia que brincava ser imortal. Depois quando vim de volta ele pulou e me pediu o celular, muito gentilmente me falou “Moça me dá o telefone que está na sua bolsa” e nesse instante eu me lembrei de um amigo que nas ruas do México foi morto por um iPhone 4s, telefone que já passou de moda e seguramente está num lixo, mas meu amigo está debaixo da terra; lembrei também do colega do PPGAC, Simão. E simplesmente consegui gritar nesse momento e cair num buraco com água acumulada pela chuva, enquanto o menino de 12 ou talvez 15 anos (idade do meu irmão Bruno, e da minha sobrinha Michelle), ele pegou o telefone e voltava subindo neste “degrau” para ele, agora “palco” para mim.

Eu gostaria que ele estivesse escutando agora, para lhe dizer que eu invalidei o seu ato, isso que ele fez, não foi um roubo, porque hoje renuncio ao medo que aquele ato significa, e eu lhe apresento-o com meu celular, aquele que ele

pegou pela força. Eu teria gostado de lhe dar outra possibilidade para mudar sua realidade, gostaria de lhe apresentar com um lugar para que ele pudesse descobrir quantas probabilidades de se manifestar no mundo ele tem, de lhe dar um espaço feito com amor, com dignidade, com respeito e com a possibilidade de se encontrar a si mesmo. Gostaria de lhe apresentar ao teatro, que sim, sara, salva e nos reinventa. Infelizmente só pude lhe dar meu celular.

Por isso eu denuncio ao governo atual:

A arte é necessária, as universidades são necessárias, a capoeira é necessária, os grupos, as comunidades, os coletivos, os amigos, as famílias são necessários! Aqui lhes deixo uma memória urbana na forma de denúncia política. E sim, fazendo muita balbúrdia, porque também é necessária para que isto não aconteça. Por outro lado, dedico esta carta aos meus colegas, ao meu corpo social, aos vizinhos, à senhora do posto de cocos que me escutou gritar e ao senhor do outro lado da rua que me viu ser assaltada, e faço o convite para não ter medo a nos falar, a nos unir, a ficar atentos e fortes não só ante a delinquência, sino ante a desesperança, a indiferença, **ATENÇÃO: É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer... a nos proteger e ser um!**

Atenção: Este fenômeno não é "normal" e ninguém deve permanecer em silêncio, caminhando sozinho pelas ruas com o medo cheirando seu pescoço. Quem cala colabora. Quem cala, colabora! Não caemos, não silenciemos. **A RUA É UM LUGAR DE LUTA PELA PAZ!** (Manifesto realizado no 21 de setembro de 2019, escrito por Brenda Urbina)¹⁶⁰

Depois de ler o manifesto, na parede pela que o menino pulou com as minhas coisas, grudei um cartaz com uma mensagem para ele, onde denunciava o assalto como um ato desesperado pela falta de oportunidade. Para finalizar a performance, pedi para os assistentes me acompanhar no trajeto ate a porta principal da UFBA, e fomos pendurando, desde o ponto de paz até a porta principal da UFBA-Ondina, pedaços de tecidos brancos com frases da paz, com o objetivo de pedir uma trégua à violência nas ruas.

Figura 25 – Colagem *Residência Volante*, exposição *TransMito*, Novembro 2019, Galería ManObra em Brasília, Brasil. Coordenadora e curadora do projeto: Suyan de Mattos¹⁶¹

Fonte: da autora.

¹⁶⁰ <https://youtu.be/5LtJO9ZxS0w> (Vídeo do manifesto na rua.)

¹⁶¹ Descrição da imagem: Fotografias da residência *TransMito*. Na primeira, trata-se da construção da peça *a-mar*; a segunda é o *ensemble* da peça *a-mar*; a terceira é um teste da lâmpada; quarta: o *switch* com a etiqueta “faça alguma coisa”, ao lado, uma manivela que reproduzia música; quinta: a peça *a-mar* na instalação da sala de exposição; sexta: a penteadeira tinha várias gavetas com materiais diversos: casca de árvore, areia do mar de Salvador, uma gaveta de luz, roupas para vestir e sapatos; sétima: a peça *a-mar* acesa. Fotografia e colagem: Brenda Urbina.

4.8.1 Residência Volante: exposição TransMito.

A seguir falarei da *Residência Artística Internacional Volante*, levou a cabo a exposição *TransMito*, aconteceu na Galería ManObra na região de Sobradinho, em Brasília. A presente pesquisa foi selecionada para participar como elemento performativo de exposição e prática na, levando como pretexto da criação o mito e a coletividade, inspirada na poética de Sol Le Witt, com a coordenação e curadoria do projeto: Suyan de Mattos

TransMito foi uma residência artística que teve como objetivo compor uma exposição gráfica. Cada artista destinou a outro artista um projeto poético, para que este realizasse fisicamente a proposta, mas com uma reapropriação a partir da perspectiva do artista que recebe. As obras propostas eram apenas projetos, quer dizer uma ideia a ser realizada, não eram objetos-obras finalizadas. A residência tratava-se de completar a obra de alguém mais, dar corpo a aquelas poéticas partindo de disparadores poéticos para sua elaboração.

A proposta da curadora Suyan de Mattos, foi que eu finalizasse o projeto de Danna Lua e eu daria o meu projeto para que Nivalda Assunção finalizasse o mesmo. Além disso, Suyan me convidou para realizar uma performance a partir de uma das três *Poéticas do Mito* que de alguma maneira fosse vinculada ao meu trabalho de mestrado, para que esta formasse parte da exposição na galeria ManObra, titulada *TransMito*.

Com tudo o processo desde que em Salvador comencei a desenhar o projeto e gravar a performance a ser exibida em Brasília, cinco meses antes da residência, percebi como a coletividade é fundamental para o movimento. A performance e as imagens que performam só se completam quando outra pessoa as navega e as habita, igual do que os mitos, aquelas histórias que viajam de “boca em boca”, se expandem através do tempo-espaço, e, repentinamente, deixam de ser a memória de um alguém, para ser memória coletiva.

Achei o contraponto do *memento mori* lecionador na presente residência, me questionando: Será que a arte, ao ser um ato coletivo, pode ressignificar a dor social? De corpa a corpa, de boca a boca, de memória a memória, de dor a dor... *TransMito* o meu *saber*, *TransMito* meu amor, *TransMito* esperança, *TransMito* histórias... *TransMito* imagens em contraponto numa performance que migra de borda a borda, desde a guerra até a corpa.

4.8.1.1 Projeto poético de: Brenda para: Nivalda Assunção

O projeto que destinei para a artista foi uma carta que havia virado cinzas; dei-lhe alguns pedaços do papel que ficaram ainda legíveis, o que escrevi naquela carta era um projeto de como performar as iconografias do terror, mas depois de um tempo percebi como tentar corporizar aquilo, só me imobilizavam, então o projeto para Nivalda era o movimento, um projeto abstrato de como poderia qualquer elemento se transformar através do movimento, talvez o movimento do Fogo, me referindo a este como o calor que nos une. O fogo transforma a matéria, um papel poderia virar cinzas, e a cinzas poderiam voar, flutuar-dançar e ser ar, até chegar a um Rio que desemboca no mar.

A minha corpa é a minha obra, ela se constrói e se desconstrói constantemente a partir da alteridade. Não, não pode ser apenas um poema... ou uma simples natureza nua. Nem pode ser [o corpo] uma simples folha de outono que vai obstruindo a travessia dos pedestres. Ou uma paisagem que vai delineando o rumor de milhões de pés na areia.

Pode ser um encontro, apenas um instante, como uma chispa de luz na imensidão, podemos ser nós duas [você e eu] de frente ao tempo como uma fronteira [queda livre]. Imagina, as raízes [de luz] que nos conectam [por debaixo dos pés], e nos fazem dançar sobre um pedaço da nada.

Sejamos cinzas, aquilo que pode ser um encontro que conecta, não apenas a dor, se não a utopia do gozo. (URBINA, 2019)¹⁶²

A corpa se complementa com a poesia, não poderíamos ter alma se não houvesse poesia. Alimentar as poesias que moram em nossas corpas é aprender a morrer e renascer de maneira consciente, percebendo tudo novamente, observando, deixando ser. O projeto falava da transformação da matéria.

4.8.1.2 Projeto poético de: Dana, para: Brenda

Por outra parte, eu tinha que materializar o projeto que Dana tinha escrito para mim num guardanapo que dizia: materialize um pesadelo. A partir de tal provocação realizei uma intervenção no museu, com uma caixa de luz e som, que, no topo, sustentava uma onda gigante. Aquilo simbolizava a minha sensação vertiginosa de uma onda gigante me engolindo até a escuridão do oceano, um constante pesadelo. mas ao invés da escuridão no fundo da onda, coloquei luz, com uma lâmpada que podia ser regulada pelos assistentes à *Galeria ManObra*

¹⁶² Trecho da carta-projeto para Nivalda Assunção novembro 2019

por meio de um dimmer que ia acompanhado por uma pequena caixa de som com uma manivela, rodeado por asas de libélulas que coletei no jardim. No meio da caixa, havia uma legenda que dizia “faça alguma coisa”. Esta caixa estava colada e parafusada sobre uma penteadeira azul com várias gavetas, dentro das gavetas havia areia do mar de Salvador, roupas velhas e objetos vários, representando lembranças.

A obra chamou-se *a-mar*.

Mar é amar a mar, mareia da mãe é mar,
mãe há de amar a mar.
Mar é a mãe da gente, mãe é a-mar da gente,
O útero da memória é a-mar.
a mar não sabe discriminar, ela vai te abraçar,
a mar sabe viajar, a mar sabe a-mar
a mar é a eterna estrangeira
que não tem... nacionalidade.
(URBINA, 2019)

Depois desse processo, comecei a compreender a corporalidade como um construto coletivo. Assim como podemos gerar imagens do terror e da guerra, podemos construir imagens da reintegração, da ressignificação, talvez até de resiliência, para movimentar aquilo que tem estado silenciado e congelado.

4.8.1.3 Pedras e águas: mito dos desaparecidos

Escolhi trabalhar com a fotografia *Trincheras* (Figura 8), assim como com o depoimento de Danya Torres (transcrito e traduzido nos Anexos do presente documento). Na fotografia, vemos uma mão sobressaindo debaixo das pedras; foi tirada no bairro Trincheras, localizado na cidade de Gómez Palacio, Durango, México.

Durango é o estado conhecido por ser o berço da Revolução Mexicana Essa imagem simboliza o mito do bairro Trincheras, contado no depoimento da atriz:

[...] já que o famoso personagem Francisco Villa¹⁶³ esteve lá por um tempo, há um lugar muito famoso em Gómez Palacio chamado “Bairro Francisco Villa” melhor conhecido como "Trincheras". Naquele morro existe um monumento a Pancho Villa, onde ele está montado no seu cavalo. Existem vários mitos desse bairro; um deles é que quando houve essa grande migração

¹⁶³ Militar mexicano, originário do estado de Durango que se destacou como um dos principais dirigentes da Revolução Mexicana 1910 a 1917 aproximadamente. É reconhecido como ícone popular da cultura mexicana. Seu desempenho militar foi decisivo para a derrota do regime do então presidente Victoriano Huerta. (WIKIPEDIA, 2022)

de pessoas do Oriente, diz-se que Pancho Villa os detestava e provocou um massacre colossal, justamente naquele morro. Se diz que durante a noite as lamentações e gritos de essas pessoas são ouvidas.¹⁶⁴ (TORRES, 2018)

Logo depois de contar esse mito, que hoje poderia parecer distante, Danya começou a relatar como a sua cidade foi invadida e violentada na Guerra contra o narcotráfico. E relatou vários momentos em que ficou presa no meio do tiroteio do conflito armado. Como exemplo, a atriz relata que, aos 14 anos, se encontrava caminhando com seu namorado, após sair da escola:

Eu tinha muito medo de carros que tinham vidros escuros. Então vimos aquelas vans pretas com as janelas, vindo a toda velocidade por onde estávamos indo. Lembro-me de virar e olhar os flashes, mas eram flashes gigantes, que eram balas como “pah’, pah’ pah’, pah’” e me assustou tanto que fiquei de pé, assim... [se congela] Eu só fiquei lá olhando e pensei: “se corro, eles vão me confundir com algum envolvido e vão atirar em mim; se eu ficar aqui, posso ser atingida por uma bala perdida, ou posso ser atropelada.”

Então, eu lembro que meu namorado me puxou pela mochila, e com a força, a rasgou toda. Fugimos. Um homem abriu sua oficina e nos gritou “entrem, entrem”. Tinha aproximadamente umas dez pessoas dentro e o tiroteio soava de fora, tipo: “pah’, pah’ pah’, pah’, pah’, pah’, pah’, pah’”. As vans iam tão rápido assim [som de carro queimando pneu]¹⁶⁵ (TORRES, 2018)

Os relatos entre o terror que causou a *Revolução Mexicana* no ano de 1910 com aquele massacre no *Cerro de la Pila*, onde pessoas foram brutalmente assassinadas em tão alto grau que, até hoje, segundo o mito, se escutam as lamentações e os gritos; e os relatos da atriz aos 14 anos são narrativas do terror muito parecidas.

Ler e entender as duas paisagens sonoras: os lamentos das almas no *Cerro da Pila* e os sons no relato da Danya com os tiroteios, são processos do mito na memória, uma invenção coletiva, somos vulneráveis diante do mito, pois amostram restos das memórias através do tempo e do espaço, os mitos são *memento mori*.

Escolhi performar a imagem *Trincheras* para a residência *TransMito* para mostrar como o mito conforma a nossa corporalidade a partir dos espaços do “não lugar”, dos silêncios; onde também guardamos a esperança de reencontro com os desaparecidos e as desaparecidas. A performance *Mito de los desaparecidos* foi inspirada na terceira poética do mito, de Suyan de Mattos, que indicava que juntasse 40 pedras de gelo, fizesse uma cova frente a um lugar emblemático e finalmente colocasse ali a caixa com os gelos e com os meus seus gritos. Decidi fazer uma homenagem aos 43 estudantes desaparecidos nas mãos da polícia estatal de

¹⁶⁴ Depoimento de Danya Torres disponível nos anexos do presente documento.

¹⁶⁵ Depoimento de Danya Torres disponível nos anexos do presente documento

Ayotzinapa, Guerrero, México. E performar a imagem da Danya Torres: uma mão surgindo dentre as pedras, ressurgindo. Como a memória tentando sobreviver.

A performance foi realizada com ajuda de Any Luz Correa: levamos pedras de gelo até a praia da Gamboa, ao lado do Solar do Unhão, em Salvador, Bahia, Brasil. A praia é conhecida por estar cheia de pedras de rio, enumerei 43 delas e aguardamos que as ondas levassem as 43 pedras de rio, e derretessem as 43 pedras de gelo que simbolizavam os gritos de impunidade. Desobedei a instrução da ‘caixa’ pois os desaparecidos não tem lugar de duelo. O lugar emblemático foi o mar, pois para mim representa o primeiro ventre de toda a vida na terra.

As pedras de gelo derretendo simbolizavam a sensação líquida de raiva e indignação que geram os atos de repressão dos (des)governos na América Latina, que usam a necropolítica como (des)ordem e opressão. As ondas do mar puxavam as 43 pedras do rio, que também simbolizam as nossas memórias da dor, indo adentro do oceano que também simboliza a memória, onde se afundam os acontecimentos dolorosos que algum dia nos mobilizaram e nos organizaram. As pedras de gelo se derretem velozmente; como muitas vezes são dissolvidas as manifestações e movimentos na sociedade.

Figura 26 – QR code de acesso ao vídeo performance *TransMito dos desaparecidos*¹⁶⁶



Fonte: da autora.

Figura 27 – Colagem de algumas das 32 imagens doadas por Luz Amelie Holguín, Coqui Arreola, Alejandrina García Zavala, Eréndira Castorela¹⁶⁷, Brasil, 2022.

Fonte: da autora

¹⁶⁶ Também disponível no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=X7jW_A1B0CA&t=28s

¹⁶⁷ As artistas que doaram as imagens são Amelia Hernandez, Coqui Arreola, Alejandrina, Eréndira Castorela. Na imagem vemos uma série de colagens com recortes sobre papel metro e papel cartão. O que se destaca das composições são frases e palavras isoladas como “foda-se o que pensam de mim” “construir” “para não morrer de maor”, “o muro dos desaparecimentos”. Em primeiro plano vemos recortes de seus corpos, desenhos de si mesmas e recortes de revistas com figuras de outras mulheres.

Todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres são construídas.

Mulher princesa. Mulher boneca. Mulher rosa. Mulher sobremesa. Mulher de cama e mesa. Mulher doce dócil muda. Mulher morta. Mulher, uma obra em construção: Sorriso. Batom Boca Beijo. Depiladores hidratantes sutiãs pregadores talheres gleidy sachê vassoura escova progressiva inteligente. Silicone. Peito. Bunda. Coxa. 100% completa. Como você gosta. Pronta para consumo imediato. Sarada. Turbinada. Preparada. Plastificada. Espancada. Esquartejada. Morta. Jogada pros cachorros. na lagoa. no lixo. Como você gosta?

Desculpe o transtorno, estamos trabalhando para você.

Mulher. Ser humano do sexo feminino capaz de conceber e gerar outro ser humano e que se distingue do homem por essa característica. A mulher em relação ao marido. Esposa. Casar. Amar. Amar e respeitar até que a morte os separe. Cuidar. Limpar. Lavar. Passar. Sujeitar. Sorrir. Servir bem para servir sempre. Agradar. Transar. Mesmo sem vontade. Mesmo sem vontade apanhar. Compreender. Apanhar. Perdoar. Apanhar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Morrer. Mesmo sem vontade.

Todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres são destruídas. Destruir. Dar cabo de. Aniquilar. Ex-terminar. A cada 90 minutos, uma mulher é assassinada no Brasil. 70% das mulheres mortas no país são vítimas de seus (ex) namorados, noivos, maridos. 10% desses homens são agentes da segurança pública. Amar e proteger. Conceição de Maria, 43 anos. Morta a socos pelo marido, policial militar reformado. Osáilda, 45 anos, morta por envenenamento. O marido segue em liberdade, assim como o assassino de Débora Souza, 20 anos, atendente do Maria Bonita de Ouro Preto. Também em Ouro Preto, Amanda Linhares, 17 anos, foi ex-terminada pelo ex-namorado, delegado de polícia da cidade. Fernanda Sante Limeira, 35 anos. O ex-marido apontou a arma e atirou 4 vezes, sem que ela pudesse reagir. Em Corinto, cidade em que minha mãe foi sistematicamente espancada pelo meu pai sem que ninguém metesse a colher, Júlia, uma senhora de 80 anos, foi morta pelo marido. No Sul, Natália, 16 anos, grávida de 3 meses, foi morta pelo namorado com pelo menos 80 facadas, sem que ela eu você. sem que ninguém reagisse.

(CAETANO¹⁶⁸, 2016, p.48) “Feminicídio: o corpo da artista e a fabricação do corpo feminino”.

¹⁶⁸ Nina Caetano é performer, ativista feminista e pesquisadora da cena contemporânea. Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP, também é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Artes da UFOP. Tendo como eixo central da sua pesquisa as relações estético-políticas entre feminismo e performance, ela coordena, desde 2013, o NINFEIAS – Núcleo de INvestigações FEMinIstAS, integrado por estudantes dos cursos de Artes Cênicas da UFOP.

4.8.3 Um pedaço de carta para elas, as bruxas:

Por muito tempo me recusei a usar saias, pois me lembravam das muitas vezes que homens, aproveitando os empuxões e apertões na entrada e saída das pessoas no vagão do metrô, metiam a mão, como se a saia fosse um convite ao desrespeito; os sapatos de salto, com os que sempre teve a sensação de fragilidade, e não por uma ideia da mulher delicada que anda de salto e é “sutilmente frágil” mas porque na ponte que estava a caminho de casa, não teria oportunidade de correr em caso de precisar fazê-lo; e ao falar das roupas apertadas, que nunca me atrevi a usar pois me faziam sentir demasiado gorda, demasiado magra, demasiado imperfeita, demasiado “eu” com uma camada de pele que gritava “olha como sou gostosa me grita alguma coisa, me insulte, me faça ficar brava”. Sou a mulher imaginada, aquela que foi etiquetada e como diz Caetano: “Todos os dias, pelas ruas da cidade mulheres são construídas”. (URBINA, 2020)¹⁶⁹

As marcas do patriarcado, classismo, misoginia e racismo, mesmo que se lute contra elas, formam parte do nosso sotaque corporal, submetido a uma fragilidade quase obrigatória. Feitas de retalhos: sutiãs, saia, salto, penteado, cabelos, maquiagem, bolsa, cinta liga, modelador e mais retalhos.

A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução. (PERROT, 2007, p. 49)

Sei que o presente trabalho não vai conseguir encontrarr uma cura ou uma solução ou talvez nem mesmo encontrar respostas, mas tentarei unificar tudo aquilo que foi fragmentado e instaurado como normalidade, ainda que esse “normal” machuque, doa, seja injusto ou não o queiramos.

A maneira pela qual consigo expressar o que sinto é em forma de cantos e melodias, a maioria delas a partir dos sussurros, cantigas, e lembranças da minha infância. Trabalhei na ideia de cuidar, reintegrar, ressignificar aquela corpa-território e, em vários momentos, dos quais já perdi a ordem cronológica, criei gravações com as quais depois realizei os seguintes trabalhos, que dialogam entre si. Colocá-los-ei sem muita explicação, pois acho que minhas palavras não conseguem condensar ou explicar mais além de si mesmas.

¹⁶⁹ Trecho de carta dedicada a imagem: *Mujer a pedaços*, mostrada na Figura 13.

4.8.4 Criações performativas a partir de imagens de mulheres.

Desenho a lápis *Raíz sin nombre*, da artista Azucena Verdín (2018) originária do estado de Guadalajara, cidade de Jalisco. Atualmente, a cidade é conhecida por ser produtora da tequila, uma bebida que provém do agave. Na imagem, a artista desenhou uma plantação de agave e das raízes, vemos corpos pendurados.

Figura 28 – QR code de acesso as sonoridades da alma da imagem *Raíz sin nombre*¹⁷⁰, México, 2019.



Fonte: da autora.

Jalisco, antes de ser cidade produtora da tequila, produzia milho. Segundo o depoimento da Verdín, a atriz, filha de agricultores da região, narra que junto à chegada do agave azul, veio uma onda de violência dos mercados ilegais; o que provocou o terror da desapropriação, modo de opressão constante.

Muitas famílias foram violentadas e desapropriadas das suas terras. Eu e a minha família tínhamos o medo constante de ser violentados daquela forma, então evitamos fazer muitas coisas, evitamos criar dinâmicas específicas; essa foi a primeira coisa. Depois muitas pessoas começaram a ser sequestradas e desapareceram, principalmente as mulheres que foram sequestradas por sua beleza, essa é a próxima violência que experimentei que gerou em mim o medo de ser bonita, o medo de crescer, o medo de tudo que tem a ver com o feminino, e estou falando do “socialmente aprovado como feminino...”¹⁷¹ (VERDÍN, 2020, tradução nossa)

Depois disso, Verdín e sua família tiveram que fugir do país, e migraram para os Estados Unidos, mas aquela expropriação gerou a sensação de *não pertencimento*, a causa do racismo

¹⁷⁰ Também disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=ebGZIPDPDKY>

¹⁷¹ Depoimento de Azucena Verdín disponível nos anexos do presente documento.

e da xenofobia. Essa sensação de *não pertencimento* é uma memória com a qual temos convivido desde tempos ancestrais, e que foi violentamente marcante após a colonização e também depois, com a instauração da urbanidade como a forma de violência imperante sobre as pessoas originárias.

Outro exemplo, é a educação social do *status quo*, que instaura limites que rejeitam aquilo que não constitui parte dos padrões de “urbanidade e modernidade”. Outro ainda é a invenção e reforço das nacionalidades, aquela diferenciação que prevalece, inconscientemente, sobre nossas mesmas ideias de corporeidade. Lorena Cabnal (2016), fala do *corpo-terra* como um território em disputa, define a corporalidade como *a memória histórica e ancestral que atualmente se encontra em disputa*, nascemos com corpos expropriados, sem propriedades, sem afirmações:

Este corpo vive uma expropriação, um saque, uma imposição de outro tempo, de outra realidade, de outra interpretação... Este corpo viveu a colonialidade, e esta linguagem que hoje falo não é a ancestral, mas sim a colonizadora. [...] Não existe conquista, não há conquista, é invasão, assalto, saque, genocídio, violência sexual contra nossas avós. E dessas violências sexuais, muitos e muitas de nós nascemos, a miscigenação é baseada em relações extremamente violentas.¹⁷² (CABNAL, 2018, tradução nossa.)

Essas mesmas estruturas violentas continuam se reproduzindo, mesmo que defendamos a terra e tentemos procurar a paz no mundo, não poderemos concebê-la se não existe o mesmo diálogo conosco, com os corpos de mulheres, pois precisamos espaços seguros, tal como expressa a atriz Azucena Verdín:

Também penso em toda essa história das minhas roupas, por exemplo, quando me movo na frente dos outros, preciso de algo que me faça sentir segura, protegida, onde partes do meu corpo não fiquem expostas porque finalmente é um registro que trouxe desde que eu era criança na minha cidade, e acredito que essas são as grandes coisas que têm gerado medo em mim, medo de ser eu, de ser mulher, medo de existir num contexto bem... desprotegido e sem lei, de alguma forma. Isso gerou um impacto corporal inevitável, eu o sinto quando danço.¹⁷³ (VERDÍN, 2020)

¹⁷² Do original em espanhol: “Este cuerpo experimenta un despojo, un saqueo, una imposición de otro tiempo, de otra realidad, de otra interpretación... Este cuerpo ha experimentado la colonialidad, y este idioma que hoy estoy hablando tampoco es el idioma ancestral, sino el idioma colonizante [...] Nunca antes habíamos experimentado de ese lado del mundo, los pueblos, la manifestación del racismo, sino es hasta cuando nos viene desde el otro lado del mar la invasión colonial. Nada de conquista, no hay conquista, es invasión, despojo, saqueo, genocidio, violencia sexual en contra de nuestras abuelas. Y de esas violencias sexuales, muchas de nosotras y nosotros hemos nacido, y el mestizaje se funda en relaciones extremadamente violentas”.

¹⁷³ Depoimento disponível nos anexos do presente documento.

O Estado de Guadalajara, onde está localizada Jalisco, atualmente, em 2021, tem o terceiro lugar de feminicídios no México e não é casualidade, é história.

Partindo dessa necessidade de plasmar a minha sensação de sufoco daquela terra apodrecida, fiz uma personagem: *Ranzinza* que ficava comentando os sons ambientais do processo de extração do agave e algumas músicas provenientes da região. Este material poderá ser consultado no QR-Code, na Figura 27.

A obra contém sonoridades do idioma originário de Jalisco Huichol, no qual coloco um pedaço do hino nacional mexicano; isso traz como lembrança do como foi difícil para minha bisavó Florentina ter que se adaptar ao ritmo da cidade, sendo vista como *uare* originária do povo P’urhépecha; e como isso ecoou em mim, fazendo-me sentir que *não pertenceço*, identificada como imigrante no Brasil. As informações ficam resguardadas nas nossas corpas e na nossa terra. Não é à toa que Verdín tenha realizado um desenho de raízes *sem nome*, desprovidas de identidade, e que me façam sentir como a terra está apodrecida desde a raiz. Visando transformar tal sensação, realizei um ritual para a terra, para aquelas raízes. A música é de Jandi Barreto, Marcus Sousant e Blenda Pitt, intitulada *Sertão*, com a qual comecei a me movimentar, colocando a câmera para gravar.

Figura 29 – QR-code de acesso ao vídeo da performance *Ritual terra apodrecida*¹⁷⁴, México, 2020.



Fonte: da autora.

4.8.4.1 Imagem “Estado de naturaliza muerta o Estado de mentira” da artista Daniela Bustamante (2018) intervenção.

Anteriormente no corpo do presente projeto, falei do como é perceptível que normalizar a violência que destrói, gera altos índices de tolerância à mesma. Por esse motivo, este é o único

¹⁷⁴ Também disponível no endereço: <https://youtu.be/6ZfFXMPF4Rc>

exercício sonoro que contém pedaços do depoimento da artista, como forma de denúncia a este fenômeno.

Figura 30– QR code de acesso as sonoridades do depoimento da artista Daniela Bustamante¹⁷⁵



Fonte: da autora.

4.8.4.2 Imagem “Mujer a pedazos” da artista Dano Ramírez (2018).

Mujer a pedazos, foi uma das obras mais importantes, tanto para a pesquisa quanto para o discurso como artista; me ajudou a reintegrar as bordas de várias feridas abertas. Tenho que dizer que chorei muito com essa imagem, pois ela desvendava muitos silêncios.

A partir dela, consegui trabalhar uma série de retratos da alma que ainda não consigo sentir que estão finalizados, pois implica falar da ancestralidade, das histórias das minhas avós, bisavós; a história da minha mãe e irmã. Tento ser honesta ao me colocar no mundo, desde os diferentes aspectos da ferida da corpa, e de como observo que tento ser manipulada como um território colonizado e invadido. Mas é praticamente imenso o oceano de sensações que me acompanham, e sempre tenho essa sensação de “incompletude”, de que falta alguma coisa. Enfim, deixo então, a seguir, uma série de trabalhos em processo.

4.8.4.3 Trilogía de cura

Inspirada especialmente na imagem de Dano Ramírez, e nas imagens de Daniela Bustamante, Eréndira Castorela, Coqui Arreola, Azucena Verdín, Amelia Holguín e Alejandra realizei uma trilogia para corpos e sensibilidades femininas, composta pelas seguintes partes:

¹⁷⁵ Também disponível no endereço: <https://youtu.be/YQS95Mao2Ms>

Corpa-terra: Primeiro vídeo da *Trilogia da Cura*, que parte da ideia de que somos campos de terra onde semeamos crenças, palavras, lembranças, intenções, somos terra, então seria necessário reconhecer em primeiro lugar “O que tenho plantado na corpa?”; em segundo lugar “O que eu quero semear na corpa terra?”; e em terceiro lugar “O que tenho semeado nas corpas?”.

Corpa-fogo Segundo vídeo da *Trilogia da Cura* foi dedicado ao fogo, que nos aquece e une todo aquilo que está fragmentado, é a vontade que faz lutar e expandir. Este vídeo foi uma homenagem ao meu contramestre Verú Filho, por ser um aliado amoroso e generoso nesse processo de entender o meu próprio movimento a partir da capoeira, que me deu a segurança e a possibilidade de gingar, lutar, resistir e esquivar quando precisar.

Corpa-água: Terceiro vídeo da *Trilogia da Cura*. Que brinca com a sensação de água no movimento e no experimento da voz na performance. Foi dedicado a todas as mulheres que tiveram que fluir-fugir de suas casas, bairros, cidades ou países, pois foram ameaçadas.

Figura 31 – QR-code de acesso às obras *corpa-terra*, *corpa-fogo* e *corpa-água*.¹⁷⁶, México, 2020.



Fonte: da autora.

Figura 32 - Colagem ...*todo começa*.¹⁷⁷, México, 2019.

Fonte: Salvador Rivas Castillo [1954].

¹⁷⁶ Também disponíveis nos endereços: *corpa-terra*: <https://youtu.be/cHD5G-gkoIk>; *corpa-fogo*: <https://youtu.be/2F6gLma1IM>; e *corpa-água*: <https://youtu.be/GZcPwJGtOik>.

¹⁷⁷ Descrição da imagem: Colagem de fotografias. México. Várias fotografias da família materna da Brenda Urbina. Se desconhece a origem da família, pois ao serem desterrados, perderam grande parte da genealogia da família Rivas Castillo.



KODAK PORTRA 400
53

400

KODAK PORTRA 400
53



400



KODAK PORTRA 400

KODAK PORTRA 400

53

400



CANVA STORIES F20

19



CANVA STORIES F20

19



5. Considerações finais: CARTA PARA QUEM FOI TESTEMUNHA

Escrevi estas páginas pensando que em algum momento teria respostas e certezas sobre minha aparente incapacidade de dançar. Eu queria entender se eu era a única artista mulher que sentia que estava trabalhando fragmentada e mecanizada. Tem sido um longo processo, não posso dizer que encontrei o fio preto que vai unir todos os meus fragmentos e que finalmente vou 'dançar', ou seja, não sei se a cura seja o objetivo da presente pesquisa, pois pensar em cura é pensar também na doença.

Na sociedade em que vivemos, que exige respostas imediatas, é impossível entender 'cura' como o longo processo de compreensão da própria natureza, sem sentir que ela é inadequada ou insuficiente. A menos que se decida entrar ao autoconhecimento pela curiosidade, mas a cura será então uma consequência. Mas fazer isso implica desconstruir nosso conhecimento sobre o que entendemos por trauma, dor, medo, que não são apenas experiências passageiras, mas são os registros de nossas experiências presentes, passadas e futuras.

A curiosidade foi o que me fez buscar respostas e me aventurar a ser migrante, pois em meu país eu não teria condições de realizar uma investigação dessa dimensão, pois a abordagem somática performativa ainda não é aceita pelas academias mexicanas. Sem essa abordagem, seria impossível compreender, a partir da prática performativa e da teoria que reforça o que é vivenciado na memória, corpa, ancestralidade, imagem, imagem que performa e retornar com esse conceito à prática em movimento; que me fez compreender que o trauma, apesar de muitas vezes ter um transfundo doloroso e terrível, faz parte da memória de nossas experiências, e mesmo que consigamos 'superar' sintomas pós-traumáticos, fazem parte de nosso sotaque corporal, aquele que caracteriza nossa corporeidade.

O problema não está em mudar e se adaptar à “função” dentro de um sistema que militarmente padroniza e estereotipa o corpo e seus saberes. Embora esse sistema tenha conotações de divergência, revolução e reinvenção, se não respeita a sabedoria de cada ser corporizado, continuaremos a invisibilizar a dor, silenciando o que essa sabedoria vem nos mostrar sobre nosso contexto e o caminho a seguir para auto-regular nossas necessidades em fluxo contínuo.

Então, falar sobre trauma não será possível se você não tiver infraestrutura para entendê-lo além do campo psicológico ou psiquiátrico, e sem que isso seja uma expressão pejorativa para com

meus colegas que trabalham nessas áreas, quero esclarecer que nem tudo que " não funciona para o sistema" precisa passar pela mão dessas ciências, pois essa afirmação por si só estereotipa o amplo campo da saúde mental, devolvendo-o ao seu funcionalismo que o torna inoperante desde sua própria natureza.

Não somos loucas ou estúpidas, nossos corpos estão quebrados, nossas memórias foram condicionadas ao longo da história a reagir como reagimos. E sem querer ser mais uma "histórica" que denuncia o contexto em que vive, quero declarar que as escolas de teatro não podem exigir que os alunos tenham corpos expressivos, cheios de energia, com capacidades cognitivas que beiram o virtuosismo, se aquele discente não entendeu primeiro qual é sua natureza, quais são suas feridas e quais são seus silêncios. E não se trata de "terapia", trata-se de reintegrar a uma sociedade, que, como nossos corpos, está se desintegrando, e na tentativa de sobreviver, alguns órgãos são priorizados mais do que outros, umas condições mais do que outras. Abranger a reinvenção do corpo pela corpa, também nos ajudaria a habitar o palco de uma forma mais digna, pois como dizem os professores e diretores "Teatro é sobre a vida" Então que vida é essa que trazemos para o teatro, e que decidimos reinventar nele?

Uma coisa que me fez apaixonar pelo teatro foi habitar reinvenções dos contextos em que vivemos, a capacidade de reorganizar a corporalidade, detalhando-a tanto que, em um gesto mínimo, o espectador consegue ver como a personagem respira, anda pela rua, como se relaciona, ou seja, as atrizes e atores se reinventam com cada possibilidade estando com/em um contexto diferente.

Esse lugar fronteiro nos ajuda a compreender nossa identidade; mas não é apenas uma habilidade histriônica, todos podemos ser corpa, como se é poesia em movimento, o poder de reinvenção é nosso, mostrando tudo o que significa ser essa realidade presente. Somos conhecimento absoluto, experiência vívida, então somos o oceano, que pode ser uma praia, mas também está ligado a rios e mares.

Neste exercício de invenção, proponho o conceito de corpa como reinvenção do corpo mecanizado e utilizado como objeto, como já havia mencionado anteriormente, ser corpa é habitar a consciência do eu-rede da vida, é entender essa conexão sagrada com todo o que nos rodeia, inclusive nossos passos registrados na memória

Por outra parte os processos performativos têm esse caráter migrante que nos fazem criar contrapontos no nosso contexto, gerando dinamismo e mantendo uma fluidez necessária para passar do congelamento, definido como *O Ritmo de Tensão de Fluência neutra ou sem variação* por Judith Kestenberg à *Pausa Dinâmica* proposta por Laban, e que graças ao trabalho da Ciane Fernandes consegui identificar aquele processo como ponto de virada para o presente trabalho.

A performance me ajudou a trabalhar a partir de contrapontos, isso foi fundamental para entender que as bordas da memória têm caráter supraterritorial e é por isso que podem ter um caráter coletivo que identifique necessidades internas e externas de um grupo. Quer dizer, a existência das bordas da memória (incluindo as feridas do trauma) não dependem da pertença a um território, marcado pelas fronteiras políticas. Por exemplo, ‘ser mulher’ em quase toda Abya-yala implica lidar com as informações que padronizam a experiência do que é ser mulher, mas o fato de visibilizar-las, modifica a relação que temos com essas feridas, até tal ponto que conseguimos enxergar possíveis contrapontos que são “impulsos, mesmos que nos movem para algum lugar, que nos motivam a agir.” (Raquel PASTOR, 2017, P.127.) Permitindo-nos habitar esse trânsito que ressignifica nossa maneira única de ser mulher, ou de não sê-lo pois, no meio do caminho descobrimos que autonear se de diversas maneiras e possibilidades forma parte do nosso conhecimento e sabedoria.

Foi necessário falar daquela reinvenção da corpa em contraponto com a guerra pois de um lado da corda a corpa fala pela unidade eu-corpa-rede da vida e do outro oposto temos a guerra que traz panoramas como terror, terrorismo, memento mori, como uma forma de controle operante sobre a sociedade e seus corpos-objeto fragmentados.

Situei a pesquisa, como minha avó sempre me falou “começando pela origem”, no México, onde percebo que logo de entender e comemorar à morte como um processo sagrado, cíclico e honorável, o terrorismo, a violência e o ódio têm afetado a nossa percepção sobre a própria morte, e sobre a morte dos e das outras. Deixando esse direito do culto do duelo sagrado, extinguido e estraçalhado. Apagando por completo o direito à morte digna.

Performar na borda do contraponto: corpa-guerra me ajudou a me reintegrar e compreender como corpa; tendo a oportunidade de ver a ameaça mais pequena do que eu. Pois o que me conforma não é apenas ossos, músculos, partes de corpo, também me conformam as minhas memórias, identidade, genealogia e coletividade. Somos muitas as pessoas que

queremos entender como combater a guerra, mas não para entrar em ela e ganhá-la, se não para tentar manter a dignidade.

A bandeira p'urhépecha feita desde 1810 é o recordatório de que **a união das regiões** (simbolizadas na bandeira com 4 quadros de diferente cor), **como símbolo de luta e resistência** (mostrando uma mão empunhada), **nascentes desde a origem sagrada** (resumido com um símbolo de fertilidade, rodeada de fogo em representação a Curicaveri), em conjunto, **são a expressão p'urhépecha, *Juchari Uinapekua***, (que significa nossa força).

Com tudo quero dizer que a partir da união, luta e resistência, sendo consciente da nossa origem sagrada, poderemos reinventar nosso direito à dignidade, que é nossa força, mesma que nos motiva a seguir em frente. Esse é o começo, e como minha avó Amada me falou, “todo finaliza como começa”, poderemos restabelecer nosso direito do *bem morrer* como uma consequência do *bem viver*.

Figura 33 - Colagem de fotografias. *Seis histórias de marinheiras nigromantes*¹⁷⁸. México. 2022

Fonte: da autora.

¹⁷⁸ Mapa do site padlet com Qr code.

SEIS HISTORIAS DE MARINHEIRAS NIGROMANTES



VOCÊ ESTÁ AQUI

QR- CODE:

Site padlet, cartografia interativa de performances detonados pelas 6 imagens que performam, feitos por artistas da cena do México, Brasil e Colômbia.



6. SEIS HISTÓRIAS DE MARINHEIRAS NIGROMANTES

Figura 34 – Colagem Alberto Cerz: Obra, artista e localização no mapa do México, México, 2020.



Fonte: da autora.

-Anexos-

Link de acesso aos depoimentos em vídeo: https://youtu.be/gI_Z2CL5zg0

Link de acesso ao site padlet: https://padlet.com/brendaurbinatriz/7imagensdascorpas_guerra

6.1 ALBERTO CERZ

Reconstrucao

Ciudad de México, antiguo Distrito Federal.

Meu nome é Alberto Cerz, nasci e moro na Cidade Do Mexico, uma das maiores cidades do mundo, do meu ponto de vista é uma cidade com muita riqueza cultural e ao mesmo tempo com desigualdades extremas e muitos contrastes. Acho que é uma cidade violenta pelo ritmo em que nos movemos, pelo ritmo que nos rodeia dia a dia, e que gera muita desconexão, muita desintegração entre as pessoas, um isolamento absoluto, porque nos tornamos máquinas que só se movem e repetem atividades dia após dia, o que gera muito estresse. É uma cidade com muito estresse, acredito que o estresse é muito violento com os nossos corpos, gera muitos sintomas

prejudiciais para o corpo, como as depressões... Já passei por depressão, contraturas no nível físico, contraturas cervicais, nas costas, que deixam ao corpo absolutamente paralisado; o ritmo com que me mexo tem que mudar, e eu tenho que parar de fazer atividades desse ou daquele jeito para poder me cuidar e que isso não leve a algo muito mais sério... O que cria ainda mais estresse, porque desacelerar naquele ritmo acelerado é sinônimo, ou de repente, pode ser tomado como sinônimo de impossibilidade. Por um lado, posso nomear aquela violência que deixou a sua marca no meu corpo e outro sinal de violência que se manifesta no meu corpo, e é porque se alimenta diariamente, é o ato do silêncio, é o ato de nos silenciarmos, como sinal de nos tornarmos invisíveis, de nos tornarmos invisíveis; Silenciando opiniões, silenciando pontos de vista, não exprimindo opinião para não ser vítima de discriminação, vítima de segregação.

Meu trabalho de reconstrução que fiz em 2018 alguns meses depois do terremoto de setembro de 2017 aqui na Cidade do México me fez pensar que empatia é uma das palavras-chave para poder nos modificar e realmente mudar pessoal e socialmente e que é uma palavra que não temos em mente e que é necessária para o crescimento pessoal e para recuperar os laços interpessoais entre os indivíduos de uma sociedade. Bem, falando dos signos dentro deste trabalho, posso apenas citar essas armas sozinhas no meio do sangue, como uma violência que normalizamos no país, não só em alguns estados, mas também como parte do país, o que é a chamada “Narco-cultura” e esses atos de atirar corpos ou partes de corpos na rua, em pontes, em locais públicos, como um alerta à sociedade. São atos que temos... O que me faz refletir e questionar um pouco "em que medida os normalizamos e os tornamos parte do nosso pensamento como país, e da nossa vida a nível social" e por outro lado é o signo da flor com os rostos dessas crianças, eu claro me incluindo em todos esses signos como parte de um todo, eu não me excluo. Acho que a infância é um setor ainda muito agredido, extremamente transgredido, abusado, oprimido e desprotegido... tudo isso sob a imagem de uma cidade que caiu e está em constante construção, porque é assim que eu também o vejo: Nas ruas o tempo todo vemos prédios que desabam e quase uma rua após a outra prédio em construção ... é uma cidade que caiu e se constrói a cada dia. E eu acho que o que fazemos como pessoas é apenas nos deixar ir, quando também tem que implicar isso em um nível pessoal: desabar preconceitos, derrubar ideias e reconstruindo novas para melhorar como pessoas.

6.1.2 ORIGINAL NO ESPANHOL:

Mi nombre es Alberto Cerz, nací y vivo en la CDMX, una de las ciudades más grandes del mundo Y desde mi punto de vista es una ciudad con mucha riqueza cultural y al mismo tiempo con desigualdades extremas y muchos contrastes creo que es una ciudad violenta desde el ritmo en el que nos movemos, el ritmo que nos envuelve día a día y que genera mucha desconexión, mucha desintegración entre personas, incomunicación absoluta, porque nos convertimos en máquinas que sólo se trasladan y repiten actividades día tras día, lo cuál genera demasiado estrés; es una ciudad con demasiado estrés, creo que el estrés es muy violento con nuestros cuerpos, genera muchas patologías nocivas para el cuerpo, como depresiones. Yo he pasado por depresión, por contracturas ya a nivel físico, contracturas en cervicales, en la espalda lo cual hace una parálisis absoluta del cuerpo. El ritmo con el que me muevo tiene que modificarse y tengo que dejar de hacer actividades de tal o cual manera para poder cuidarme y que no devenga en algo mucho más grave. Lo cual genera todavía más estrés porque frenar ese ritmo tan acelerado es sinónimo, o de pronto se puede tomar como un sinónimo, de imposibilidad. Por un lado, puedo nombrar esa violencia que ha dejado marca en mi cuerpo y otro indicio de violencia que se manifiesta en mi cuerpo, y es porque se alimenta a diario, es el acto de callar, es el acto de silenciarnos, como un signo de invisibilizarme, de invisibilizarnos a nosotros mismos; a través de callar opiniones, callar puntos de vista, de no exponer una opinión para no ser víctima de discriminación, víctima de segregación.

Mi obra reconstrucción, hice en 2018 unos meses después del terremoto de septiembre del 2017 aquí en la Ciudad de México me hizo pensar en que empatía es una de las palabras clave para poder modificarnos y poder cambiar realmente de manera tanto personal como socialmente y que es una palabra que no tenemos presente y que es necesaria para un crecimiento personal y para recuperar esos vínculos interpersonales entre los individuos de una sociedad. Bueno, hablando de los signos dentro de esta obra, puedo mencionar justo estos brazos solos en medio de la sangre, como una violencia que hemos normalizado en el país, no sólo en ciertos estados, si no ya como parte del país, qué es la llamada "cultura del narco" y estos actos de tirar cuerpos o partes de cuerpos en calles, en puentes, en sitios públicos, como una advertencia a la sociedad. Son actos que hemos... Qué me pone a reflexionar y a cuestionar un poco "Hasta qué grado los hemos normalizado y los hemos hecho parte de nuestro pensamiento como país y de nuestra vida a nivel social" y por el otro lado está el signo de la flor con estas caras de niños, yo incluyéndome por supuesto en todos estos signos como parte de una sola cosa, que no me



RAÍZ SEM NOME/ AZUCENA VERDÍN/ GUADALAJARA

Figura 35– Colagem Azucena Verdín: Obra, artista e localização no mapa do México. México 2020. Fonte: da autora

excluye, me parece que las infancias es un sector todavía muy violentado, en extremo violentado, abusado, oprimido y desprotegido ... todo esto debajo de una imagen de una ciudad que se cae y se construye constantemente porque así también la veo, por las calles todo el tiempo vemos edificios que se están derrumbando y casi una calle después un edificio en construcción... es una ciudad que se tumba y se construye a diario. Y creo que lo que hacemos como personas es sólo dejarnos llevar, cuando también tiene que implicar eso a nivel personal: tumbar prejuicios, tumbar ideas y reconstruir nuevas con el fin de mejorar como personas.

6.2 AZUCENA VERDÍN PÉREZ

Raíz sin nombre

Jalisco, Guadalajara

Acredito que o meu corpo resguarda muita violência, no meu caso a violência se traduz em medo, medos estabelecidos que inevitavelmente transformam a maneira como me mexo. Eu venho de Jalisco, uma cidade de tequila onde antes as pessoas tinham como sustento o milho e depois veio o agave, o agave azul que é onde a tequila é produzida e com o agave muitos outros mercados ilegais chegaram e com eles... veio um todo nova dinâmica violenta.

Pois é, a primeira violência que me lembro que gerou medo no meu corpo e com ele uma forma diferente de me mover era o medo da desapropriação, muitas famílias foram violentadas e desapropriadas das suas terras. Eu e a minha família tínhamos o medo constante de ser violentados daquela forma, então evitamos fazer muitas coisas, evitamos criar dinâmicas

específicas; essa foi a primeira coisa. Depois muitas pessoas começaram a ser sequestradas e desapareceram, principalmente as mulheres que foram sequestradas por sua beleza, essa é a próxima violência que experimentei que gerou em mim o medo de ser bonita, o medo de crescer, o medo de tudo que tem a ver com o feminino, e estou falando do “socialmente aprovado como feminino...” Essa foi a próxima. Então, quando comecei minha adolescência com aproximadamente 12 anos, fugimos da cidade para evitar um pouco esses conflitos, e decidimos ir para os Estados Unidos. Nos Estados Unidos, então, vivi outro tipo de violência: a discriminação e rejeição isso provocou medo a mim mesma, outros me agrediam e ao mesmo tempo eu rejeitava a minha identidade e todos os meus costumes.

Depois voltamos para o México, meus pais decidiram voltar para o México e a próxima violência foi a perda, porque perdi todos os meus amigos, verdadeiros laços emocionais que haviam sido minha decisão naquela época e vim para um mundo totalmente novo, para o qual eu não pertencia mais, senti-me retraída, rejeitada e sozinha.

A próxima coisa que me marcou foi na ENAT, na escola nacional de arte teatral, vim estudar teatro e eu sabia que era forte, flexível e rápida, mas quando cheguei nas aulas me disseram que aquilo não bastava e foi muito violento para mim receber todos aqueles comentários e depois pensar que eu não era o suficiente. A violência começou se por parte dos outros, mas também foi da minha parte pois aceitei, a partir das observações críticas, todos os julgamentos e tentei modificar em absoluto toda a minha estrutura corporal e me machuquei, me violentei para tentar encontrar um espaço nesse mundo teatral, e nesse mundo estético de movimento.

Gosto muito de dança, mas ultimamente me confronta mais, consigo mover-me sozinha e gosto muito do meu movimento individual, mas na frente das pessoas, gero julgamentos constantes, toda esta violência das pessoas também tem gerado uma forma diferente de me mover. Tenho os fêmures invertidos e isso gera um jeito particular de se mover, que eu não entendia e acredito que os meus professores na universidade nunca entenderam e isso gerou a maior violência, que foi a rejeição do meu corpo e da minha estrutura corporal e o movimento que me pertencia. Agora cada vez que me mexo penso nesses pequenos vícios, naquela estrutura estética que não tenho, ou que poderia alcançar ou que tenho que me esforçar para alcançar, embora realmente gosto de me mexer e continuo trabalhando para quebrar esse tipo de violência, estruturas, vícios e medos estacionados em algumas partes do meu corpo, principalmente. Também penso em toda essa história das minhas roupas, por exemplo, quando me movo na frente dos outros,

preciso de algo que me faça sentir segura, protegida, onde partes do meu corpo não fiquem expostas porque finalmente é um registro que trouxe desde que eu era criança na minha cidade, e acredito que essas são as grandes coisas que têm gerado medo em mim, medo de ser eu, de ser mulher, medo de existir num contexto bem... desprotegido e sem lei de alguma forma. Isso que gerou um impacto corporal inevitável.

6.2.1 ORIGINAL NO ESPANHOL:

Yo creo que mi cuerpo guarda mucha violencia y en mi caso la violencia se traduce a miedo, miedos establecidos que inevitablemente transforman la forma en la que me muevo. Yo vengo de Jalisco un pueblo tequilero en donde anteriormente la gente tenía como su sustento con el maíz y luego vino el agave, el agave azul que es donde se produce el tequila y con el agave llegaron muchos otros mercados ilegales y con los mercados ilegales bueno... vino toda una nueva dinámica violenta.

Y bueno, la primera violencia que recuerdo que generó un miedo en mi cuerpo, por lo tanto una manera distinta de moverme fue el miedo al despojo, muchas familias fueron violentadas y despojadas de sus tierras y mi familia y yo teníamos el constante miedo de ser violentados de esa forma, entonces evitábamos hacer muchas cosas y evitábamos crear dinámicas específicas, y eso fue lo primero y luego mucha gente comenzaron a ser raptadas y desaparecidas, sobre todo las mujeres que eran raptadas por su belleza y Hermosura y la siguiente violencia que viví fue esa, que me generó el miedo a ser hermosa el miedo a crecer, el miedo a todo lo que tiene que ver con lo femenino, y lo femeninamente aceptado quiero decir... Ese fue el siguiente. Luego cuando comencé con mi adolescencia a los 12 años aproximadamente nos fuimos huyendo del pueblo para evitar un poco estos conflictos y decidimos irnos a Estados Unidos. En Estados Unidos pues viví otras de las tantas violencias: la discriminación y el rechazo y eso me generó miedo a mí misma, me violentaban los demás y al mismo tiempo yo rechazaba mi identidad y todas mis costumbres.

Luego regresamos a México, mis padres decidieron regresar a México y la siguiente violencia fue la pérdida porque perdí a todas mis amistades y vínculos emocionales reales que habían sido mi decisión en aquel entonces y pues llegué a un mundo totalmente nuevo a que ya no pertenecía, me sentí apartada, rechazada y sola.

La siguiente cosa que me violento fue en la en la ENAT, en la escuela nacional de arte teatral,



ESTADO DE NATURALEZA MUERTA/
DANIELA BUSTAMANTE/ ESTADO DE MÉXICO

Figura 36– Colagem Daniela Bustamante: Obra, artista e localização no mapa do México. México 2020. Fonte: da autora

yo llegué a estudiar teatro y yo sabía que era fuerte, flexible y rápida, pero cuando llegué a las clases me dijeron que eso no era suficiente y fue muy violento para mí recibir todos esos comentarios y pues pensarme no suficiente. La violencia comenzó si por parte de los demás pero también fue de mi parte, yo acepté eso, de Las observaciones críticas, todos juicios y traté de modificar absolutamente toda mi estructura corporal y me lastimé, me violente yo misma para tratar de encontrar un espacio en ese mundo teatral, y en ese mundo estético del movimiento.

A mí me gusta mucho la danza pero últimamente me confronta más, puedo moverme sola y disfruto mucho mi movimiento individual pero frente a las personas, genero juicios constantes, toda está violencia desde el pueblo ha generado también una manera distinta en la que me muevo y tengo los fémures invertidos Y eso genera una forma particular de moverme, que yo no entendía y creo que mis maestros en la carrera nunca lo entendieron, eso generó creo que la más grandes de las violencias el rechazo a mi cuerpo y a mí estructura corporal y el movimiento que me pertenecía, ahora cada vez que me muevo pienso en esos pequeños vicios, en esa estructura estética que no tengo, o que podría conseguir o que tengo que esforzarme para conseguirla, aun así disfruto mucho de moverme y sigo trabajando en romper este tipo de violencias, estructuras, vicios y miedos estacionados en algunas partes de mi cuerpo sobre todo.

También pienso en toda esta historia de mis ropas, por ejemplo, cuando me muevo frente a los otros Necesito algo que me haga sentir segura, protegida, en donde no se expongan partes de mi cuerpo porque finalmente es un registro que pues traigo desde que era pequeña en mi pueblo

y creo que esas son las grandes cosas que me han generado miedo, miedo a ser yo, ser mujer, miedo existir en un contexto pues... desprotegido y sin ley de alguna manera y eso generó un impacto corporal inevitable.

6.3 DANIELA BUSTAMANTE

Naturaleza en silencio, Estado de mentira, estado de cultura.

Naucalpan, Estado De México

É muito difícil para mim falar do Estado do México, porque sou um daqueles que sempre zombam do Estado do México. Também não me orgulho do Estado do México e tem a ver com todos os comentários e coisas que ali se vivenciam, embora não os tenha vivido na pele, se diz que é o estado onde há mais violência, especialmente: feminicídios. Tem muitos feminicídios lá. O tempo todo é para ficar atenta aos lugares para onde você está indo, porque geralmente no Estado do México há muito contraste entre as zonas nobres, como é ... sei lá, por exemplo uma zona perto da minha casa chamada Huizachal que fica entre as colinas, e tem a zona do meio, onde moro e de lá dá para ver a outra zona onde tem muita pobreza e é como o contraste extremo sempre no Estado do México, ou tem pessoas muito ricas ou muito pobres. Então as ruas são muito fodidas, ou seja, são muito feias, quase todas as ruas dos bairros onde não tem dinheiro são muito feias então você respira, você vive como uma coisa de ... de estar atento às tuas coisas e que ninguém esteja te seguindo, as pessoas estão sempre muito ... muito defensivas de tudo. Acho que é uma das... dá onde já estive, das pessoas que estão, como sempre, muito "espertinhas" e têm um visual muito "alerta" na vida, em geral. Experiências de violência eu nunca tive e digo "nunca tive" porque não moro mais lá; agora moro na cidade do México, mas na época em que morei ali, nunca tive uma experiência "forte" e/ou íntima de violência social, eu estive sempre quase a ponto de experienciar, só.

Lembro-me muito que uma vez lá entrei na pirua que me leva pra casa, eu morava em Naucalpan e peguei a piruá em Cuatro Caminos e ... Não, não não, não é verdade, não é verdade, Eu não peguei em cuatro caminos, eu peguei perto da minha casa, mas eu estava indo para minha casa e só vejo que muitas pessoas saem da piruá para o qual eu vou entrar, especialmente um cara que sai ligeiro ligeiro demais, e eu pego a piruá e vejo que todo mundo tá super assustado, conferindo as coisas, falando e apontando para o teto da van e vejo que na van tem uma bala, um buraco no teto! Então, quer dizer... Eu entrei na van que tinha acabado de ser

assaltada e o cara disparou uma bala... nada aconteceu com ninguém, mas só acontece esse tipo de coisa comigo, eu estava sempre prestes a ... Eu subia para um lugar tinham roubado ou eu ia para um lugar que tinha acontecido tal coisa ... Isso sempre aconteceu, isso sempre aconteceu, felizmente só assim. Só uma vez eu fui assaltada no estado e o agressor foi muito cordial, foi tipo "Me deem as suas coisas, não vacilem... vou deixar as suas coisas nesse canto aí e vocês vão pegar depois o restante eu só quero o dinheiro e seus telefones." É claro que não nos deixou nada, mas a pessoa que nos assaltou foi muito cordial.

Mmmm ... acho que vivi mmm ... tive mais violência "pessoal" quando era mais nova; por falar nisso de que no Estado do México é um dos lugares onde há mais feminicídios, e eu relaciono ao fato de quando eu era criança e aconteceu comigo na primeira série quando todos fomos formados para sair das aulas. Se juntaram as fileiras de meninos e meninas, então entre a fileira de meninas e entre a fileira de meninos houve um motim e estávamos todos empurrando uns aos outros e esse tipo de coisa, e um menino que eles apelidaram de Cebollón... Ele tinha um rosto, coitadinho, mas ele tinha cara de maldito desde que éramos crianças tipo de uns 6 anos, bom eu tinha 5 porque entrei cedo pra escola, e essa criança já tinha cara de bandido, acho que essa pessoa agora ou é um agressor ou está na prisão ou algo assim, mas muito feio porque essa criança estava na fila e de repente em um desses empurrões nós avançamos e a mão desse menino entrou na minha saia, e tocou a minha vagina mas foi algo que... meu! Ele me apertou, o bastardo ainda fez cara de... sei lá... e não era como se ele levantasse só a saia, não! ele meteu a mão horrível em mim e eu fiquei em choque, quer dizer, não era nem mesmo como... eu me lembro de ter ficado assim, dura... lembro que era uma coisa de apertar minhas mãos. E essa criança ainda com a mão ele me fez cara como... eu não sei é cara tipo: tsss ... Coisa muito feia! Ainda choro quando me lembro, não sei, mas depois fiquei com muito medo de ir para a escola e sonhei com aquele filho da puta, ou seja, eu o via na casa dos meus vizinhos. Eu o imaginava em todos os cantos, era muito medo que eu tinha tanto por ele, quanto por todas as crianças que tinham essa besteira na cabeça de que era muito engraçado levantar a saia das meninas. Eu sonhei com esse cara, que ele estava no chão e eu estava em pé e ele embaixo olhando minha calcinha, eu sonhei uma semana inteira com aquele garoto fazendo aquilo.

Eu relato isso porque acho que tem uma questão na educação dos filhos com os pais, não sei o que aconteceu com essa criança, mas era como se soubesse de que, aos 6 anos, alguém podia te tocar lá embaixo ... Eu acho que não era assim para mim, embora fosse meu corpo, eu não tinha



Figura 37– Colagem Dano Ramírez: *Obra, artista e localização no mapa do México*. México 2020.
Fonte: da autora

à consciência de que essa parte podia ser tocada de forma tão violenta, ou que você pode se sentir violado quando te tocam naquele lugar, quer dizer, eu nunca tinha pensado nisso ... Acho que foi o que mais me deixou chocada. E eu acho que aquilo tinha a ver com a minha maneira de lidar com as pessoas, ou crianças, numa certa época quando eu era mais nova, essa coisa de sempre cuidar de você naquele lugar, como sempre te mantendo apertada. Tipo, para não estar incitando às crianças, porque foi muito também dessa educação, de que nós meninas não podíamos incitar os meninos né? Eu acho que é muito canalha as meninas ficarem sempre sentadas, pernas justas, bermuda sempre embaixo... o que é confortável, mas sempre assim nessa coisa... E os moleques sim, super abertos das pernas e isso não importa porque são "meninos", mas as meninas são sempre super apertadas, cuidadosas, assim com essa ideia de ... tomar cuidado demais com essa parte. E sim é claro, mas não desde a coisa moral. Eu acho que fazem muito isso no ensino fundamental. E eu tenho muito na cabeça isso desde que aconteceu comigo e isso, a partir disso, mais ainda. Mas, enfim é essa a minha experiência no Estado do México.

6.3.1 ORIGINAL NO ESPANHOL:

A mí me cuesta mucho trabajo hablar del Estado de México porque yo soy de las que siempre está haciéndole fuchi al Estado de México. También no me siento orgullosa del Estado de México y tiene que ver con todos los comentarios y las cosas que se viven ahí, aunque yo no las haya vivido, se dice que es el estado donde más violencia hay, sobre todo feminicidios, hay muchísimos feminicidios ahí. Todo el tiempo es de estar al pendiente de los lugares Adónde

vas, porque Generalmente en el Estado de México hay mucho contraste entre los lugares de súper ricos, cómo lo es... no sé, hay una zona en mi casa que se llama Huizachal o está interlomas y está la zona media, en donde vivo yo y desde ahí se ve luego luego otra zona en donde hay muchísima pobreza y es como el contraste extremo siempre en el Estado de México, o son muy ricos o son muy pobres. Entonces las calles son muy culeras, o sea están muy feas, casi todas las calles las colonias donde no hay dinero son muy feas entonces se respira, se vive como una cosa de... de estar al pendiente de tus cosas y de que nadie te esté siguiendo y la gente está siempre así como muy... como muy a la defensiva de todo. Creo que es de las, de las (donde yo he estado) de las personas que más están como siempre muy "a las vivas" y tienen una imagen muy fuerte hacia la vida en general. Yo, experiencias de violencia nunca tuve, y digo "nunca tuve" porque ya no vivo ahí, ahora vivo en la ciudad, pero el tiempo en el que estuve más allá nunca tuve una experiencia fuerte, cercana de violencia social, siempre estuve como a punto de tener. Recuerdo mucho que una vez estaba subí a la combi que me lleva hacia mi casa Yo vivo en Naucalpan tomé la combi en Cuatro Caminos y... No, no no, no es cierto, no es cierto, no la tomé en cuatro caminos, la tomé cercano a mi casa pero iba hacia mi casa y justo Yo veo que se bajan muchas personas de la Combi a la que yo me voy a subir sobre todo una persona que se baja súper en chinga, subo a la combi y veo que todos están así como súper asustados, revisando sus cosas y señalando al techo de la combi y veo que en la combi ¡en el techo hay un balazo, un hoyo! entonces... Me subí a la combi que acababa de ser asaltada y habían soltado un balazo, no les pasó nada, a nadie, pero justo ese tipo de cosas a mí me pasaba, siempre estaba como a punto de... Yo me subía a tal lugar que en el cual asaltaron o llegué a tal lugar que había ocurrido tal cosa... Siempre pasaba eso, siempre pasaba eso, afortunadamente. Solamente una vez me asaltaron en el estado y fue muy cordial el asaltante, fue como "denme sus cosas, no la hagan de pedo... Les voy a dejar sus cosas allá y ustedes las van a recoger. Yo sólo quiero el dinero y sus celulares" No nos dejaron por supuesto nada, pero fue muy amable la persona que nos asaltó. Mmmm... Creo que Yo viví mmm... Yo tuve más como la violencia personal la que vivía ahí cuando era más niña; hablando de esto de que en el Estado de México es uno de los lugares donde más feminicidios hay, no se lo relaciona un poco porque a mí cuando yo era niña me ocurrió en primero de primaria cuando estábamos formados todos para salir de clases. Arman filas de niños y niñas entonces entre la fila de niñas y entre la fila de niños se armó un desmadre y todos estábamos empujando nos y ese tipo de cosas y un niño que le decían el cebollon que tenía una cara, pobrecito Pero tenía una cara de Maldito Desde niño o

sea a los 6 años Bueno yo tenía cinco porque entre más chica pero 6 años teníamos y este niño ya tenía una cara de delincuente o sea yo pienso que esa persona ahora o es asaltante o está en la cárcel o algo pero muy feo porque este niño estábamos formados y de repente en uno de estos empujones vamos hacia adelante y el niño madres que me mete la mano en la vagina pero fue una cosa de que se dio un agarrón cabrón, quiera fue como te levantó la falda no me metió la mano horrible y yo me quedé en shock o sea, de verdad ni siquiera fue Cómo... Yo recuerdo de quedarme así, tiesa... me acuerdo o sea fue una cosa de apretar las manos de voltearlo a ver y este niño todavía con la mano me hizo cara como de no sé es una cara como de tsss... Una cosa muy fea, acuerdo, de llorar, no sé pero después de eso yo tenía mucho miedo de ir a la escuela y yo soñaba con ese niño o sea yo lo veía en la casa de mis vecinos yo me lo imaginaba ahí, era muchísimo miedo el que tenía tanto como por él como por todos los niños que tenían esta tontería en la cabeza de que era muy divertido levantarle la falda a las niñas de estar siempre... Yo soñaba con este güey de que él estaba en el piso y que yo estaba parada y él estaba abajo viéndome los calzones lo soñé como una semana entera con ese escuincle haciendo eso y lo relacionó porque creo que hay una cuestión en la educación desde niños con los padres yo no sé que le haya pasado a este niño, pero como para tener la idea de que a los 6 años alguien pueda tocarte ahí abajo... Digo a mí no, aunque era mío yo no tenía la conciencia de que esa parte puede ser tocada de esa forma tan violenta o que puedes sentirte violentado cuando te tocan en ese lugar O sea jamás lo había pensado... Creo que eso ha sido lo que más me ha dejado choqueada Y creo que eso sí eh tenido que ver con mi forma de desenvolverme hacia la gente o hacia los niños en determinado momento cuando era más chica y esta cosa de estar siempre cuidándose desde ese lugar como manteniéndote siempre apretadita Cómo no estar incitando al niño porque también era mucho está, era mucho esta educación, de que las niñas no podíamos incitar a los niños no?, creo que eso es muy cabrón que siempre las niñas deben estar sentaditas, piernas apretadas, short abajo... que está muy bien pero siempre como en esta cosa... Y los niños Si como super abiertos y eso sí no importa porque son "niños", pero las niñas sí siempre súper apretaditas cuidaditas como con esta idea de... cuidar demasiado esa parte, que sí claro pero no desde una cosa moral que creo que lo hacen mucho en las escuelas primarias y que yo lo tenía muy en la cabeza hasta que me ocurrió eso y que... bueno, pues a partir de eso... pues también más aún, pero bueno esa es mi experiencia en el Estado de México.

6.4 DANO RAMÍREZ.SEM TÍTULO

Nuevo León, Monterrey.

Olá, sou Dano, vivi a maior parte da minha vida no estado de Nuevo León e sou originalmente do estado do México, mas morei lá por um período muito curto e também morei em Tamaulipas e voltei ao estado do México, fui morar em Monterrey e finalmente estou me estabelecendo na Cidade do México. Embora eu tenha vivido a maior parte da minha vida em Nuevo León.

Cheguei em 2003, lembro que uma coisa que gostava muito era que naquela época os climas eram bem específicos, ou fazia calor ou frio, os dias amenos eram muito poucos, as chuvas tinham o seu período de chuvas, era o seu momento de calor houve seu momento frio e seus dias mornos foram muito poucos. Atualmente você pode ter todos os climas em um dia e digamos que não é normal, mas está se normalizando. Lá o costume é que ... o churrasco é feito para tudo, para um aniversário, ou uma final de futebol, lá eles são muito fanáticos por futebol... e tanto faz, tudo o que você pode pensar vai com um churrasco. Lembro que podia caminhar, andar livremente pelas ruas. Eu podia usar saia, vestido, bermuda, short... bem natural ... e era tranquilo. Não sentia tanto o assédio, não tanto quanto quando cheguei na Cidade do México. E agora é uma coisa tipo: vou usar isso ou não vou usar isso? Se eu vou frequentar um lugar, como eu vou ir vestida? e lá não era assim, lá em Monterrey era mais tranquilo. Claro, tinha quem te assediava, e que gritava na rua coisas, ou que te dava cantadas... Mesmo que fosse 9 da noite e você estivesse de moletom; mas não era tanto assédio assim. Lembro que em 2008 começou a sentir-se maior violência, lembro que antes era "os malzinhos estão chegando", os bandidos eram os traficantes, mas nunca foram chamados por esse nome ... acho que se falou de "traficante de drogas" até 2010 ou 2009, ou talvez 2011, demorou para nomear assim "os traficantes fizeram isso", antes eram os malzinhos. Até no jornal comentavam e diziam "Os malzinhos fizeram isso; os malzinhos fizeram aquilo".

Eu me lembro muito quando eu estava no ensino meio, eu estava no turno da tarde e de repente os pro' nos disseram "saíam, saíam" e nos deixaram sair bem cedo, saímos felizes por isso, mas nunca entendemos o motivo, no entanto, foi assim que ficamos sabendo da notícia "Houve um tiroteio, um confronto". Minha escola ficava em uma área onde moravam, literalmente, a duas ruas, um grupo de traficantes de drogas. E sabia-se que eles moravam lá, mas ninguém fez nada. E lembro que quando me contaram isso fiquei muito chateada e disse: por que nos deixaram sair, se houve um confronto, ou se há uma possível seqüela do confronto? Os professores

deveriam ter nos mantido nas instalações e fechado a escola e não nos deixado sair, até que tudo estivesse bem. Lembro-me dessa sensação no dia seguinte: como vou voltar para o colégio?

e eu tive aquela sensação tipo "Eu retorno para a escola, me tranco ali e pronto, e não faço nada, e não vejo ninguém ..." Porque você não sabia quem estava envolvido ou quem não estava, nada se sabia sobre isso. Eu chegueia ver numa ponte, uma manhã, um homem, ou o que foi de um homem, amarrado com sacos com uma "narcomanta" que lhe-chamam, com mensagens. E eu lembro que naquele momento eu disse: e aí, o que está acontecendo?

E de repente senti que Nuevo León se tornou uma coisa de terror, que eu não podia sair para a estrada porque sabia de famílias que os roubaram e tiraram tudo deles e os deixaram na estrada e ninguém fez nada.

Isso foi para mim foi ...

A gota d'água foi que meu pai foi pego em um Home Depot e eu me lembro muito bem daquele dia, era um domingo. Minha mãe estava fazendo o café da manhã; quando acordei perguntei a ela sobre meu pai e minha mãe me disse que ele foi ao Home Depot para comprar... alguma coisa. Uma hora e meia se passou e meu pai não voltou, até que chegou um telefonema e minha mãe soube que meu pai estava preso porque, na hora da saída, começou um tiroteio e ele teve que voltar a se trancar no Home Depot, e ninguém podia sair.

Desde então, sair tornou-se uma angústia. Era preciso andar alerta, sair era um luxo e lembro que isso acontecia muito. Eram histórias e histórias e histórias e... as histórias não acabam... elas continuam.

6.4.1 VERSAO ORIGINAL:

Hola yo soy Dano, la mayor parte de mi vida la viví en el Estado de Nuevo León y yo soy originaria del Estado de México pero viví muy poco tiempo ahí y también Viví en Tamaulipas y regresé al Estado de México, me fui a vivir a Monterrey y finalmente estoy radicando en la Ciudad de México. Aunque la mayor parte de mi vida la viví en Nuevo León. Llegué en el 2003, recuerdo que algo que me gustaba mucho era que en aquel entonces los climas eran muy determinados, o hacía calor o hacía frío, los días templados eran muy pocos, las lluvias tenían su momento de lluvias, había su momento de calor había su momento de frío y sus días

templados eran muy pocos. Actualmente puedes tener todos los climas en un día y digamos que pues no es normal pero se está normalizando. Allá las costumbres son que... se hace carne asada para todo, para un cumpleaños, o una final de fútbol, allá son muy futboleros... lo que sea, lo que se te ocurra puede ir con una carne asada. Yo recuerdo que podía caminar, que podía caminar libremente por las calles. Yo podía usar una falda, un vestido, un short, una bermuda... bien, natural... y tranquilo. No sentía tanto el acoso, no tanto como cuando llegué a la Ciudad de México. Y ahora es una cosa de pensar: ¿me pondré esto, o no me pondré esto? ¿si voy a un lugar, cómo es que me voy? y allá no era así, allá en Monterrey era más tranquilo. Claro, había quién te acostara, y quién te gritara, y quién te dijera un piropo... Aunque fueran las 9 y tú estuvieras en pants, pero no era tanto el acoso. Yo recuerdo que cuando en el 2008 empezó a sentirse una violencia mayor, recuerdo que antes era "ya vienen los malitos", los malitos eran los narcotraficantes, pero nunca se les decía por ese nombre... creo que decir "narcotraficante" fue hasta el 2010 o 2009, o tal vez 2011, a decirse "los narcotraficantes hicieron esto", pero antes de eso, era los malitos. Incluso en los noticieros comentaban y decían "los malitos hicieron esto" "Los malditos hicieron lo otro". Yo recuerdo mucho cuando yo estaba en la prepa que estaba en el turno de la tarde y de repente nos dijeron "sálganse, sálganse" y nos dejaron salir y pues nosotros felices nos fuimos pero nunca entendimos por qué, sin embargo, fue en cuanto salimos que se corrió la voz y dijeron "Es que hubo una balacera, un enfrentamiento." Mi preparatoria estaba en una zona donde, a calles, literalmente a calles, vivía un grupo de narcotraficantes. Y se sabía que vivían ahí, pero nadie hacía nada y recuerdo que cuando me dijeron eso me enojé mucho y dije: ¿por qué nos dejaron salir, sí hubo un enfrentamiento o si hay posible secuela del enfrentamiento? nos debieron haber contenido en la prepa y cerrar la escuela y no dejarnos salir, hasta que todo estuviera bien. Yo me acuerdo de ese sentimiento al día siguiente de ¿cómo voy a regresar a la preparatoria? y sentía esa sensación de "Me regreso a la escuela, me meto y ya, y no hagas nada, y no veas a nadie..." Porque no sabías quién estaba involucrado o quién no lo estaba, no se sabía nada de eso. A mí me tocó ver en un puente, una mañana, a un hombre o lo que fue de un hombre colgado, amarrado con bolsas con una "narcomanta" que les llaman, con mensajes. Y recuerdo que en ese momento dije: ¿Qué onda, qué está pasando? Y de repente, sentí que Nuevo León se volvió una cosa de terror, de que no podía salir a la carretera porque sabía de familias que las asaltaron y que les quitaron todo y que los dejaron en la carretera y que nadie hizo nada. Eso fue para mí fue... El colmo fue que a mi papá lo agarraron en un Home Depot y me acuerdo muy bien de ese día, fue un domingo. Mi



Figura 38– Colagem Danya Torres: Obra, artista e localização no mapa do México México 2020.
Fonte: da autora

mamá estaba preparando el desayuno; cuando yo me desperté le pregunté por mi papá y mi mamá me había dicho que fue al Home Depot, a comprar... algo; y pasó una hora y media y mi papá no regresaba; hasta que entró una llamada y mi mamá se enteró de que mi papá estaba encerrado porque, cuando él iba saliendo, empezó una balacera y se tuvo que regresar; estaban encerrados en el Home Depot y no podían salir. Desde entonces, salir se volvió una angustia. Tenías que caminar alerta, salir era un lujo y me acuerdo que pasó mucho mucho eso. Eran historias e historias e historias y... las historias no terminan... siguen.

6.5 DANYA TORRES

Trincheras.

Gómez Palacio, Durango.

Olá, sou Danya Samantha Torres Hernández, sou atriz formada pela ENAT e sou natural de Gómez Palacio, Durango pertence a uma região conhecida como La Laguna.

La Laguna é uma lagoa: La Laguna de Mayrán. Isso reúne três minúcias: Lerdo, Gómez e Torreón. Lerdo e Gómez pertencem a Durango, e Torreón pertence a Coahuila, por isso é conhecido como “La Laguna” por todas as pessoas que vêm de Lerdo Gómez ou Torreón. A lagoa é um local de clima árido, faz muito calor no verão, mesmo no outono, mas no inverno também pode ser muito frio. Durango é um estado de gente trabalhadora, principalmente tem

muita zona industrial lá, então bons engenheiros vêm daí, e também se diz que La Laguna dá duas coisas boas: boa leite e bons atores. Tem um produtor de leite muito famoso por aí que vocês já conhecem é a lagoa "Lala", eu não queria fazer comercial mas... Então, também tem um movimento cultural em crescimento, tem grandes atores daquele lugar, espero me tornar uma. Durango é um local também conhecido pelas “gorditas” porque fazem muito boas “gorditas de chicharrón”, que são gorditas feitas de farinha.

Gómez Palacio é famoso por que é o berço da Revolução já que o famoso personagem Francisco Villa esteve lá por um tempo, há um lugar muito famoso em Gómez Palacio chamado “Colonia Francisco Villa” melhor conhecido como "Trincheras", é uma colônia anexa a colina, ao Cerro de la pila. Desculpa. Naquela colina existe um monumento a Pancho Villa onde ele está montado no seu cavalo, existem várias lendas dessa colônia; uma delas é que quando houve essa grande migração de gente do Oriente, diz-se que Pancho Villa os detestava e houve um grande massacre de gente justamente naquele Morro e se diz que à noite as lamentações e gritos de essas pessoas são ouvidas. Eu nunca escutei, mas as pessoas que são muito próximas de mim dizem que se escuta muito de madrugada, especificamente nas datas próximas daquele massacre. Outra lenda desse lugar é que no morro da pilha onde está o Monumento a Francisco Villa com seu cavalo enorme, se diz que à noite Francisco Villa desce do cavalo e caminha sobe a colina! Imagina o monumento de um gigante de 3 metros que passa pela orla do Morro!

Gómez Palacio foi o lugar onde cresci e infelizmente em 2010 ou 2011 foi afetado pela questão do crime organizado, especificamente do narcotráfico, por causa de um candidato à presidência de Torreón... dizem que foi apoiado de forma "ilegal", por dirigentes de um cartel de drogas diferente do que já existia no meu povo. Da máfia que já existia na minha terra, enfim... se diz que tem lugares de Torreón onde apoiaram muito à população e cuidaram muito bem das pessoas em troca de escondê-los. Infelizmente, porque ainda havia violência “por debaixo d'água”, e que não era tão notória, especialmente porque há uma pessoa muito famosa que foi presidente do Gómez Palacio por muitos anos, e as pessoas ainda o amam, mas ele tinha muitos "problemas ilegais", infelizmente em 2011 dois cartéis diferentes: os Zetas e o Cartel do Golfo começaram a lutar no território de Gómez Palacio, Torreón e começaram a ter uma série de ataques, assassinatos, as piores massacres que se conhecem, como houve em vários boates onde eles mataram a todas as pessoas que estavam lá dentro, foram como três bares onde houve muitos massacres. Quando tudo isso aconteceu, eu estava no colégio e estava no turno da tarde, aconteceram várias coisas comigo, uma delas é que uma vez que estávamos na aula, eram cerca

de 6:30 da tarde e de repente... (há um Boulevard principal em torno de onde minha escola está localizada) e de repente estávamos na aula de inglês e começamos a ouvir algumas cantadas de pneu muito fortes, pareciam como se alguém estivesse jogando corridas de Fórmula 1 e os tiros começaram a ser ouvidos assim "pah'pah" pah'pah '... "e como a gente não sabia de onde vinha aquilo, se era perto da escola ou não, bem nos jogamos no chão e a professora, eu me lembro que ela nos gritou para descer no chão tudo mundo! E assim ficamos por cerca de 5 minutos com medo de que uma bala perdida nos atingisse. Também, outra vez, saindo da minha escola, eu ia de ônibus pra minha casa, de caminhão, porque não tem microônibus nem ônibus, mas sim caminhões ... Eu ia de caminhão pra minha casa e eram 20h30, eu me lembro disso... Minha mãe costumava me dizer "Não se atrase, chegue em casa" que depois da escola eu fosse embora, que não me atrasasse conversando com meus amigos porque ela tinha medo de que algo acontecesse comigo. E eu dizia para ela: Não mãe, não vai acontecer nada, só vai acontecer se eu estiver em um lugar com má fama, ou em uma balada. Coisa que dos 18 aos 20 anos, nunca fui para balada nenhuma por medo desses ataques. Quando estava chegando de caminhão, a duas quadras de chegar em casa, lembro que estava comendo um chocolate com meu namorado e de repente ouvimos o canto de pneu e corridas de carro a toda velocidade, de umas vans pretas com vidro blindado. Eu tinha muito medo de carros blindados, quer dizer, desculpe ... carros escuros, que tinham vidros escuros. Então vimos aquelas vans pretas com as janelas, vindo a toda velocidade de onde estávamos indo. Lembro-me de virar para olhar e ver os flashes, mas eram flashes gigantes, que eram balas como "pah ', pah' pah ', pah'" e me assustou tanto que fiquei de pé, assim... Eu só fiquei lá olhando e pensei "se eu correr eles vão pensar que estou envolvida e eles vão atirar em mim; se eu ficar aqui, posso ser atingida por uma bala perdida ou atropelada." Então, eu lembro que só meu namorado me puxou da mochila, e a rasgou toda; fugimos e um homem abriu sua oficina e nos disse "entra, entra". Dez pessoas estavam dentro da officininha e o tiroteio soou como "pah ', pah' pah ', pah', pah ', pah' pah ', pah'" As vans iam tão rápido assim "pah ', pah' pah', pah" e aí entou uma ligação da minha mãe... e ela me disse "Filha, onde você está? Já vai ser nove da noite e você não chegou ainda" e eu digo a ela "mãe, estou no meio de um tiroteio, assim que consiga sair daqui, vou para casa" E lembro que cheguei assim... com toda a adrenalina pensando que se eu tivesse ido mais rápido, se por acaso... Não sei... talvez se a minha caminhada tivesse sido mais rápida. Eu tivesse sido atropelada por uma dessas Vans, ou teria sido baleada.

Enfim, a minha vida mudou muito porque agora tinha medo de sair tarde. Muitos amigos de

outras escolas desapareceram, ou de repente você ficava sabendo que o namorado de uma amiga sua tinha morrido porque estava em uma balada e aconteceu que iam matar alguém que estava ali e para que não houvesse testemunhas, foram mortos todos. Portanto, foram tempos muito violentos em La Laguna, tempos em que não se podia andar em paz. Porém, agora tudo está mais tranquilo e apesar de tudo isso, Durango tem sido um estado de gente trabalhadora, que gosta muito de servir aos outros, e de ser gente que ama a arte.

6.5.1 DEPOIMENTO DANYA TORRES, ORIGINAL EM ESPANHOL

Hola Yo soy Dania Samantha Torres Hernández soy actriz egresada de la ENAT y soy originaria de Gómez Palacio, Durango pertenece a una región conocida como La Laguna.

La Laguna es una laguna: La Laguna de Mayrán. Que une a tres municipios: Lerdo, Gómez y Torreón. Lerdo y Gómez son pertenecientes a Durango y Torreón es perteneciente a Coahuila, por eso se conoce como La Laguna, todas las personas que vienen de Lerdo Gómez o Torreón. La laguna es un lugar de clima árido hace muchísimo calor los veranos, hasta en otoño pero en invierno puede llegar también a hacer muchísimo frío. Durango es un estado de gente muy trabajadora, sobre todo de mano industrial porque hay mucha zona industrial por allá, entonces por ahí salen los buenos ingenieros, y también se dice que La Laguna da dos cosas buenas que es: la leche y buenos actores. Por ahí hay una productora de leche muy famosa que ya saben que es la-laguna "Lala", no quise hacer comercial. Entonces también hay un fomento de cultura que está apenas creciendo, hay grandes actores originarios de ese lugar, espero convertirme en una de ellos. En Durango es un lugar conocido también por las gorditas porque hacen muy buenas gorditas de chicharrón que son gorditas de harina. Gómez Palacio es famoso Por qué es la cuna de la Revolución ya que un tiempo estuvo ahí el célebre personaje Francisco Villa, hay un lugar muy famoso en Gómez Palacio que se llama la Colonia Francisco Villa conocida como "Trincheras", las trincheras es una colonia pegada al cerro, el Cerro de la pila. Disculpa. En ese cerro hay un monumento a Pancho Villa que está montado en su caballo, hay varias leyendas de esa colonia. Una de esas es que cuando hubo esta gran migración de personas de oriente se dice que Pancho Villa los detestaba, y hubo una gran matanza de personas exactamente en ese Cerro y se cuenta que en las noches se escuchan los lamentos y los llantos de esas personas; a mí nunca me ha tocado, pero personas muy cercanas dicen que en las madrugadas se escucha mucho, en específico en las fechas cercanas a esa matanza. Otra leyenda de ese lugar es que en el cerro de la pila está el Monumento a Francisco Villa que está en su caballo enorme y se dice

que en las noches Francisco Villa se baja del caballo y camina por el cerro así que hay un monumento de un gigante de 3 metros que va por la orilla del Cerro. Gómez Palacio fue el lugar en donde yo crecí que desafortunadamente en el 2010 o 2011 se fue afectando por el tema del crimen organizado, en específico el narcotráfico, a raíz de que un candidato a la presidencia de Torreón... se cuenta que fue apoyado de una manera "ilegal", por líderes de un cartel diferente al que ya existía en mi tierra. El cartel que ya existía en mi tierra pues, se cuenta que hay lugares que eran de Torreón en donde apoyaban mucho a la gente y cuidaban mucho a la gente a cambio de que los escondieran. Lamentablemente pues aún había violencia por debajo del agua, no era tan sonada, en especial hay un personaje muy famoso que fue presidente durante muchos años de Gómez Palacio, la gente todavía lo quiere pero que tenía muchos "temas ilegales", desafortunadamente en el 2011 dos carteles diferentes como son los Zetas y el Cartel del Golfo se empiezan a pelear el territorio de Gómez Palacio, de Torreón y empieza a ver una serie de ataques, de matanzas, de las peores matanzas que se conocen como por ejemplo las hubo en varias discotecas donde mataron a toda la gente que estaba adentro, fueron como tres bares en donde hubo muchas matanzas. Cuando pasa esto yo estoy en la preparatoria y yo iba en el turno vespertino hubieron varias cosas que a mí me sucedieron una de ellas es que una vez estábamos en clase eran como las 6:30 de la tarde y de repente hay un Boulevard principal por donde está ubicada mi escuela, y de repente estábamos en clase de inglés y empezamos a escuchar unos arrancones enormes que se escuchaban de una manera que parecía que alguien estaba jugando carreritas de Fórmula uno y se empiezan a escuchar los balazos así "pah'pah'pah'pah'..." y como no sabíamos de dónde provenían, si era cerca de la escuela o no, pues nos tiramos al piso y la maestra recuerdo que nos dijo tírense al piso al piso todos! Y así estuvimos como por 5 minutos por miedo a que nos fuera a tocar una bala perdida. También una vez saliendo de mi escuela, yo iba en transporte a mi casa, de camión, porque allá no existen los microbuses ni los buses, sino los camiones... Iba en camión a mi casa y eran las 8:30pm, recuerdo que mi mamá me decía "No llegues tan tarde a la casa" que saliendo de la escuela me fuera, que no me entretuviera platicando con mis amigos porque le daba miedo que algo me pasara. Y yo le decía: No mamá, no pasa nada, sólo va a pasar si estoy en un lugar de mala reputación, o en un antro. Cosa que de los 18 a mis 20 años, jamás fui a una discoteca por temor a estos atentados.

Cuando yo voy caminando, me bajó del camión a dos cuadras de llegar a mi casa, recuerdo que iba comiendo con mi novio un chocolate y de repente escuchamos unos arrancones a toda

velocidad, de unas camionetas negras, enormes, de vidrios blindados. Yo le tenía mucho miedo a los carros blindados, digo, perdón... a los carros polarizados, que traían los vidrios polarizados. Entonces vimos esas camionetas negras polarizadas de los vidrios, que venían a toda velocidad por dónde íbamos. Recuerdo que volteo a ver y veo los destellos de los disparos, pero eran unos destellos gigantes, que eran balazos así como "pah', pah' pah', pah'" y me dio tanto miedo que me quedé parada, así... sólo me quedé parada viendo y pensaba "si corro van a pensar que tengo algo que ver y me van a tirar; si me quedo aquí parada capaz que me toca una bala perdida o me atropellan." Entonces, recuerdo que solamente mi novio me jaló de la mochila, me la reventó

del jalón y salimos corriendo y un señor tenía abierto su taller y nos dijo "métanse, métanse". Diez personas estábamos adentro de ese taller y la balacera se escuchaba así de "pah', pah' pah', pah', pah', pah' pah', pah'" Tan rápido las camionetas iban así "pah', pah' pah', pah'", y en eso una llamada, era mi mamá... y me dice "¿Hija, dónde estás? ya van a ser las nueve de la noche y no haz llegado" y le digo "mamá, estoy en medio de una balacera en cuanto pueda salirme de aquí, me voy a la casa" Y recuerdo que llegué así... con toda la adrenalina pensando que si hubiera ido más rápido, si... no sé... si a lo mejor mi trayecto hubiera sido más acelerado me hubiera tocado que me atropellara una camioneta o que me diera una bala y pues la vida cambió demasiado porque te daba miedo salir tarde. Muchos amigos de otras escuelas desaparecían o te enterabas que el novio de una amiga tuya lo habían matado porque estaba en una fiesta y le tocó que fueron a matar a alguien y para que no hubieran testigos, los mataban. Entonces, fueron tiempos muy violentos en La Laguna en los que una no podía transitar en paz. Sin embargo todo ha estado más tranquilo y pues a pesar de todo eso, Durango ha sido un estado de gente muy trabajadora, que nos gusta pues... servir al otro y ser gente que amamos al arte. Muchísimas gracias y... hasta luego.

6.5 RAQUEL ARRIJEDA

Sudacalifornia

La Paz, Baja California Sur

Meu estado está dentro da Península da Baja California e a Península é composta por dois estados ao norte é o estado da Baja California anteriormente conhecido como Baja California Norte e ao sul é Baja California Sur. Posso começar este vídeo dizendo que La Paz, minha



Figura 39– Colagem Raquel Arriojeda: Obra, artista e localização no mapa do México. México 2020.
Fonte: da autora

cidade natal, capital do estado de Baja Sur, nunca mais será aquela que eu conheci, e porque digo isso? porque tudo é movimento, sempre haverá mudanças, mas digo isso a partir da rotunda transformação que teve, a violência do que viveram meus parentes, amigos, minha família e os Baja Californianos.

Quando eu era criança, cresci em um ambiente muito tranquilo, na verdade antes A paz fazia honra ao seu nome, eu saía para brincar à tarde, à noite com meus primos, com meus tios para jogar futebol ou então eu iria na bicicleta e dava a volta no quarteirão e nada acontecia. Na verdade, eu saía do ensino fundamental, do ensino médio, do bacharelato e às vezes voltava para casa a pé e nenhuma grande coisa aconteceu comigo. Sim que te perseguiram, sim que as vezes alguém te tocava, e não deprecio isso, mas vou falar da situação que viveu o sul da Califórnia.

Há algo que é muito importante que quero abordar e é que na paz em La Paz nada se diz, tudo se cala, acontece que há sequestro porque isso existe matam mulheres porque isso existe aqui e não como na Ciudad Juárez mas sim acontece e digamos que esses assassinatos, esses sequestros, essas situações de violência, foram colocados como casos isolados, ou assim deixaram sentir aquilo porque a mídia falou assim, mas acontece e nada é dito, nem a mídia fala nada. A mídia é apoiada pelo governo, então certamente os jornalistas como quarto poder não prestam, só funcionam como apoio para a política, é verdade. E os Sudcalifornianos são pessoas que ainda se mantêm nos seus corações, na própria existência, em indefinida inocência, são bastante simples e se eles têm comida eles dão para você, e se falta algo para você, eles dão a

você porque há apoio entre vizinhos, entre as pessoas. Mas ao mesmo tempo há uma desvalorização da pessoa, falta autoestima, falta saber onde estou pisando, faz muita falta que valorizem a sua vida e que lutem por ela, que lutemos pelos direitos. Mas isso acontece porque a política coloca os interesses pessoais, individuais dos governantes e os demais políticos, sobre as necessidades do povo, mas mencionam que são interesses do Estado, o que não é verdade.

Portanto, quando uma pessoa como uma mãe que perde ao seu filho e é sequestrado ou morto, nada é dito. Eles se calam. Tanto os meios de comunicação locais como os nacionais como por exemplo a Televisa ou a TV Azteca, não falam nada. Então... graças aos meios das redes sociais toda a informação está a vazar e há crescimento, enquanto aqui a voz subjuga ao povo.

Então... falando da mudança radical que os Sul-californianos experimentaram, vou ser sincera... já morei um tempo na Cidade do México e depois vou de férias para La Paz, onde está minha família, vou e volto, eu vou e volto. Mas desde a presidência de Felipe Calderón, e com sua danada “guerra contra as drogas”, foi quando começou a transformação do Sul da Califórnia e digo “transformação” no sentido mais triste, porque foi o seguinte... Na guerra contra o narcotráfico, o governador da Baja Sur vendeu a praça que os narcotraficantes tinham aqui, então havia confrontos de um cartel para outro, então obviamente ia haver uma briga com esses dois cartéis pelo território... E esse foi um problema muito forte e bastante delicado pois os cidadãos ainda têm uma certa inocência, ainda são muito virgens... diante dessa mudança, entraram em choque porque começaram a ver pessoas desmembradas nas ruas, cabeças, braços com notas, vídeos circularam nas redes onde torturaram e desmembraram pessoas e aos traficantes; os traficantes começaram a cair igual que as moscas, e por aqui tudo mundo é próximo, quer dizer... de um dia pro outro... “Assassinaram ao seu primo”, e puf!... Ou por exemplo, quando uma criança ia caminho para o ensino fundamental e encontrava a cabeça de um cara... obviamente isso é um choque para a criança e para a população! E quem concerta esse estrago psicológico e emocional na sociedade? Quer dizer, o Estado não vai fazer isso, e então é o seguinte... essa é outra responsabilidade, mas agora... Ah falando nisso! O estado, o governador não falaram nada, escondeu-se e não mostrou a cara, não falou da situação.

Então... começou a haver cabeças, pessoas esquartejadas, e também cadáveres pendurados na ponte que está a caminho do aeroporto. Na verdade, quando eu chego lá de férias em dezembro, pode-se sentir uma mudança, você sente aquilo no clima, as pessoas não saem com tanta

frequência para o Malecón, por quê? por medo, porque também vinham e matavam à luz do dia, perto das escolas.

Uma ocasião, que é o meu caso, saí e senti o tal de “clima”. Minha mãe me disse "não saia, Raquel, é tarde, você não sabe como é La Paz agora, La Paz não é a mesma de antes, não se arrisque". Eu ainda saí, fui ao Malecón. E ao retornar, por volta das 21h30 ou 22h, regressei para casa a pé porque não havia mais transporte público; Sinceramente, não sei se me sugeri ou senti o estresse das pessoas no ambiente. Então... quando eu estava caminhando, eu tinha a necessidade de chegar em casa rápido porque eu me sentia... Todas as minhas costas como se... dentro de mim... nos meus laterais do corpo. Não era como ser perseguido, mas era uma sensação do tipo "se apresse, se apresse porque você não está segura, não há segurança aqui." então, eu me apressei.

E como eu já falei, eu não experimentei aquilo tão assim pois não vi os corpos, só com o que li, com o que me contaram, com o clima que senti... Então... cheguei na minha casa normal, abro a porta ... "Mãe estou aqui, como vai você? Blá, blá, blá ..." não se passaram nem cinco minutos, quando se ouviram detonações, detonações! E honestamente, houve muitas sensações no meu corpo, ouvir a detonação das balas, que penetraram e foi como uma explosão dentro da minha cabeça ... e o coração batia forte e o estômago batia forte e é como um choque, mas ao mesmo tempo tem também o pensamento “fui salva, eu não fui morta; com uns cinco ou dez minutos que tivesse demorado a mais, pode ser que uma bala perdida me matasse, ou que agora estivesse dessorrendo e os meus pais sofrendo, meu irmão também. " Foi um... “Eu me salvei” Na verdade, fui irresponsável, mas a vida também tinha que continuar.

Então o que mais se destacou disso foi que ... sim ... foi uma detonação interna, uma morte meio que interna, algo de mim também foi com aquilo... com aqueles tiros. E meu corpo ... minha audição... sim, realmente me deixou muito triste. Podia ter ouvido isso da Cidade do México, mas não aqui, e também que com aquela onda de violência, muitos foram incentivados a assaltar de forma mais violenta, batendo, usando pistolas, sob o risco de também te matar. Então, sim, a atmosfera estava perturbada. E eu acho que agora é um momento que está “calmo” porque os cartéis se acalmaram, o governador não fez nada, embora ele levante o pescoço dizendo que graças a eles tudo se acalmou. Espero que esta situação, estas experiências dem a cada sudcaliforniano a coragem de valorizar, de lutar pelo lugar, começando por lutar pelas suas próprias vidas e levantando as suas vozes, porque só desta forma.

E bem, isso é "mais ou menos" o que eu experimentei. Não foi tão crítico, mas pude ler nos olhos da minha mãe, do meu pai, na preocupação dos meus amigos e nesta detonação que se ouviu e que me penetrou e me matou por dentro, porque eu tenho certeza de que alguma coisa me matou por dentro.

6.6.1 Depoimento de Raquel Arrojeda. Original no espanhol:

Mi estado se encuentra dentro de la Península de la Baja California y la Península la comprenden dos estados hacia el norte está el estado de Baja California antes conocido como Baja California Norte y hacia el sur está la Baja California Sur como estado. Puedo comenzar este video diciendo que la Paz, mi ciudad natal, capital del estado de la Baja Sur, nunca será la que yo conocí ¿y por qué lo digo? porque todo es movimiento, siempre va a haber cambios, pero lo digo a partir de justo, la transformación que tuvo rotunda de violencia, de lo que vivieron mis parientes, amigos mi familia, los bajacalifornianos. Cuando yo fui niña crecí en un ambiente muy tranquilo, de hecho, antes la paz le hacía honor a su nombre, yo salía a jugar en las tardes, en las noches con mis primos con mis tíos a jugar fútbol o si no yo me iba en la bicicleta y daba vueltas en la manzana o por ahí, no ocurría nada y de hecho yo salía de mi escuela primaria, secundaria, prepa y me iba caminando a mi casa, a veces. Y no ocurría grandes cosas, sí que te persiguieran, sí que te llegarán a tocar, no demerito eso, pero justo... voy con la situación que vivieron los suda californianos. Hay algo que es muy importante que quiero abordar y es que en la paz en La Paz no se dice nada, todo se calla, sí ocurre que hay un secuestro porque los hay, o que maten mujeres porque lo hay, no como en Ciudad Juárez, pero sí ocurre y digamos que esos asesinatos esos raptos, esas situaciones de violencia, eran aisladas, o así se sentían por qué así lo decían los medios, pero ocurren y no se dice nada e incluso los medios de comunicación no dicen nada. Todo eso es apoyado a partir del gobierno, entonces los medios de comunicación ciertamente como son el cuarto poder están y fungen como apoyo de la política y eso es verdad. Ahora... lo sudcalifornianos somos personas que todavía se guardan el corazón, en la existencia, en la indefinida inocencia. Son bastante nobles... que, si tienen comida, pues te la regalan; que, si te falta algo, pues te lo dan; como que todavía hay un apoyo entre vecinos, entre la gente y a la par hay una desvalorización de la persona, hay una falta de autoestima, de saber dónde estoy pisando, valorar tu vida y luchar por ella, luchar por tus derechos. Y eso ocurre porque la política coloca los intereses

individuales personales de los gobernantes y los demás políticos sobre las necesidades del pueblo, pero les mencionan que son intereses del estado, lo que no es verdad. Entonces, cuando una persona, como por ejemplo una madre que pierde su hijo y se lo raptan o se lo matan, no se dice nada. Se calla. Los medios de comunicación locales, así como los nacionales como Televisa o TV Azteca, no dicen nada, gracias a los medios de comunicación de las redes se está escapando toda esa información y hay un crecimiento, mientras tanto aquí está en el pescuezo la voz subyugando al pueblo. Ahora... hablando del cambio radical que vivió los sudcalifornianos, voy a ser sincera, yo he vivido en un tiempo en la Ciudad de México y luego voy de vacaciones a La Paz, dónde está mi familia, voy y vengo, voy y vengo. Pero desde la presidencia de Felipe Calderón y con su mentada “guerra contra el narco”, fue cuando inició toda la transformación de los sudcalifornianos y digo transformación en el sentido más triste, porque ahí va... En la guerra contra el narcotráfico el gobernador de la Baja Sur, vendió la plaza que tenían los narcos aquí, entonces hubo confrontamientos de un cartel a otro cartel, entonces obviamente iba a haber una lucha con estos dos carteles por el territorio... Y eso fue un problema bastante fuerte y bastante delicado, la ciudadanía como todavía guarda cierta inocencia, aún es muy virgen, al enfrentarse con este cambio, pues entraron en shock porque empezaron a ver personas descuartizadas en las calles, cabezas, brazos con notas. Circulaban por las redes videos donde torturaban y descuartizaban a las personas, nos narcos, los narcomenudistas; los narcomenudistas empezaron a caer como moscas, y todo el mundo se conoce, o sea, ya mataron a tu primo, y es ¡puf!... O por ejemplo un niño al ir a su primaria se encuentra con una cabeza de un güey y obviamente es un shock para el niño y para la población ¿Y de ese daño en la sociedad quién se encarga?, o sea, el estado no lo va a hacer, y ahí va, esa es otra responsabilidad, pero ahora... ¡Ah Por cierto! el estado, el gobernador no decía nada, se escondía y no daba la cara, y no hablaba de la situación. Ahora... empezaron a haber cabezas, gentes descuartizadas, y también cadáveres colgando en el puente que va hacia el aeropuerto. Yo la verdad cuando llego de vacaciones en diciembre para allá, se siente un cambio, lo sientes en el ambiente, la gente no sale tan frecuente al Malecón, ¿por qué? por el miedo, porque también llegaban y mataban a la luz del día, cerca de las escuelas.

Una ocasión, que es mi caso, pues salí y sentí el ambiente. Mi madre me dijo "no salgas Raquel, ya es tarde, tú no conoces cómo está la paz ahorita, la Paz Ya no es la de antes, no te arriesgues."

Yo igual salí, fui al Malecón. Y de regreso, como a las 9:30pm o 10:00pm me fui caminando a mi casa porque ya no había transporte público; sinceramente, yo no sé si me

sugestioné, pero sentía en el ambiente el estrés de la gente. Pues ya cuando iba caminando, como antes estaba muy tranquilo, ahora yo tenía una necesidad de llegar a mi casa rápido porque sentía como... Toda la parte de atrás de mi espalda cómo... en mí... en mis costados. No como de que me persiguieran, pero sí era una cuestión... como de que "apúrate, apúrate porque no estás a salvo, no hay seguridad." entonces, me apresuré. Y lo mencionó, yo no lo viví, yo no vi los cuerpos, yo tan sólo con lo que leí, con lo que me contaron, con el ambiente que se sentía... Yo llego a mi casa normal, abro la puerta... "madre ya llegué ¿cómo están? Bla, bla, bla..." no pasaron ni cinco minutos, cuando se escucharon detonaciones, ¡detonaciones! Y sinceramente pasaron muchas sensaciones en mi cuerpo, de escuchar la detonación de las balas, aquello penetró y fue como una explosión dentro de mi cabeza... y el corazón apachurrado y el estómago apachurrado y es como un sobresalto, pero a la par también está el "me salvé, con unos cinco o 10 minutos que me haya tardado más, puede ser que una bala perdida me haya mandado, que ahora este desangrándome y mis padres sufriendo, mi hermano también." Fue... Yo me salvé la verdad, fui irresponsable pero también la vida tiene que seguir. Entonces, lo que resaltó de esto fue que... sí... fue una detonación interna, una muerte ligeramente interna, algo de mí también se fue con esa... con esos disparos. Y mi cuerpo... el oído... sí, realmente me dio mucha tristeza. Eso lo podía escuchar de la Ciudad de México, pero aquí no, y además que con esa onda de violencia muchos se animaron a asaltar de manera más violenta, golpeando, con pistola, con riesgo que te maten también. Entonces sí, se perturbó el ambiente. Y yo creo que ahorita es un momento que está calmado porque los carteles se calmaron, el gobernador no ha hecho nada, aunque se pare el cuello diciendo que gracias a ellos se calmó.

Yo confío que esta situación, estas vivencias les den el valor a cada sudcaliforniano para que valoren, para que luchen por el lugar, empezando porque luchan por su vida y alcen la voz, porque solamente así. Y bueno, esto es como "a grandes rasgos" lo que yo viví. No fue tan crítico, pero lo pude leer en la mirada de mi madre, de mi padre, en la preocupación de mis amigos y en esta detonación que se escuchó y que me penetró y me mató por dentro, algo me mató por dentro

7. REFERÊNCIAS

ABRUNHOSA, Pedro Machado. Intérprete: Maria Bethânia. **Quem me esconde os meus fantasmas**. In: CARTA de amor ao vivo: ato 1. Intérprete: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013. 1 CD, faixa 13.

ANDRADE José Alonso; PEÑA, Brigithe Dineya; PARRA GIRALDO, Mateo. Narcoestética en Colombia: entre la vanidad y el delito una aproximación compleja. **Drugs and Addictive Behavior**, Medellín Colombia, v. 2, ed. 1, p. 38-66, 25 set. 2016.

ANDRADE, Marcelo *et al.* **A espacialidade dos afetos em Pina Bausch**. In: FARIAS, Enéias *et al.* *Discursos do corpo na arte*. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2016. p. 224-283.

ARRIOJEDA, Raquel. **Sudacalifornia**. México, 2018. Arte objeto. Dimensões varias.

BARICCO, Alessandro. **Océano mar**. 1. Ed. México: Editorial anagrama y Colofón, 2016. P. 235. ISBN: 978-607-8441-53-2.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique: Da corporeidade como anticorpo ou da subversão estética da categoria tradicional de corpo**. Paris, Centre National de la Danse(CND), 2001, pgs.17-24 (Item 1 do capítulo I).

BUSTAMANTE, Daniela. **Estado de Naturaleza muerta, o estado de mentira o estado de cultura o Estado de México**. México, 2018. Arte objeto, dimensões varias.

BUTLER, Judith; VARGAS, Susana. **Resistencias**: un libro de Judith Butler.

BORJA, Ruíz. *El arte del actor en el siglo XX*: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. 3. ed. Bilbao: Artes Blai, 2008.

CABNAL, Lorena *et al.* **Sanar y defender el territorio-cuerpo-tierra**. México: Avispa.org, 26 jun. 2018. Disponível em: <https://avispa.org/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra/> Acesso em: 3 jan. 2021.

CABNAL, Lorena. Produção: Ana Lucía Faerron Angel. (2016). **Sanando nuestro territorio cuerpo-tierra, documental**. Quince-UCR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwba3zTJxvw>. Acesso em: 23 out. 2022.

CABNAL, Lorena. Especial: **Territorio, cuerpo, tierra**. Direção: Laura Chinchilla. Produção: Josué Hernández. Intérprete: Eric Chinchilla. Roteiro: Laura Chinchilla. Fotografia de Max Arce. Gravação de Max Arce. Guatemala: Era verde, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk> . Acesso em: 9 jun. 2020.

CAETANO, Nina. **Poéticas do luto, poéticas de luta: práticas estético-políticas de resistência.** Redor, Brasil, 2018.

Disponível em: www.redor2018.sinteseeventos.com.br. Acesso em: 26 out. 2022.

CAETANO, Nina. Por un arte panfletario. **Revista de Teatro del Galpão Cine Horto: El Teatro Político en el Ahora** Temáticas y Averiguaciones Estéticas Urgentes, Belo Horizonte, ed. 12, p. 24-57, nov. 2016. Disponível em: https://issuu.com/galpaocinehorto/docs/subtexto12_es. Acesso em: 27 out. 2022.

CERDA, Alejandro (ed.). Tradução: Isabel Clúa. 1º. ed. México: Paradiso editores, 2018. 89 p. ISBN 978-607-97871-1-0.

CERZ, Alberto. **Reconstrução.** México, 2018. Colagem sobre papel, 30 cm x 24 cm.

CONACULTA *et al.* **Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo: La festividad indígena dedicada a los muertos en México.** 1º. ed. México: CONACULTA, 2006. 216 p. v. 16. Disponível em:

<https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno16.pdf>. Acesso em: 26 out. 2022.

CORREIA, Margarita. **Do medo e do terror: Etimologia e historia política.** [S. l.]: Diário de notícias, 2 nov. 2020. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/do-medo-e-do-terror/4312>. Acesso em: 28 out. 2022.

CORREA, Any Luz. **Laboratórios: registro fotográfico.** Salvador, Bahía, 2019. Fotografia digital.

COUTINHO, Denise. **Ponto de paz: registro fotográfico e de vídeo.** Salvador, Bahía, 2019. Fotografia digital.

DÍAZ, Noel Antonio. **Querétaro.** México, 2018. colagem bidimensional, 21.59 cm x 27.94 cm x 1cm.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999,

DUBATTI, Jorge *et al.* **Territorio y territorialidades.** IECE Revista digital, Mar del Plata, Argentina: editorial Martin, ano 3, n. 5, p. 3-6, 1 jul. 2018. DOI 2545-6326. Disponível em: https://issuu.com/ieceargentina/docs/iecerd5_pagina. Acesso em: 24 out. 2022.

FLORES Soto, Alondra. **La cercanía de las ‘buchonas’ con la muerte las hace conscientes de cómo quieren vivir**: Mayra Martell. La Jornada, México, 8 maio 2021. Cultura, Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/05/08/cultura/la-cercania-de-las-buchonas-con-la-muerte-las-hace-conscientes-de-como-quieren-vivir-mayra-martell/>. Acesso em: 27 out. 2022.

FRANCO, Zamira. **Nayarit**. México, 2018. Colagem digital, 21.59 cm x 27.94 cm

GRANADOS, Berenice. **Uarikua**. Crítica y estudios sobre géneros varios - Antologías y libros colectivos - Obras en coautoría. México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2018. Disponível em: <http://www.elem.mx/personaje/datos/1015> Acesso em: 2 fev. 2022.

GRANADOS, Omar. **En cifras, 25 años de violencia de género en México**. México: Animal político, 20 dez. 2012. Disponível em: <https://www.animalpolitico.com/2012/12/un-cuarto-de-siglo-de-violencia-contr-la-mujer/>. Acesso em: 27 out. 2022.

GUTIERREZ, Eduardo. **Nuestra historia feminicida**. México: El Financiero, 9 mar. 2020. Disponível em: <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/eduardo-guerrero-gutierrez/nuestra-historia-feminicida/>. Acesso em: 27 out. 2022.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**: uma palestra-performance de grada kilomba. Mostra internacional de teatro (MITSP), 2016, São Paulo. [...]. [S. l.]: Tradução Jessica Oliveira, 2016. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf> Acesso em: 30 set. 2020.

DIDI HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente**: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada, 2009.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo**: Iconografías y teatralidades del dolor. 1º. ed. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013. 292 p. ISBN 978-987218117-4-1.

DIEGUEZ, Ileana. **Necroteatro: iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos**. *Investigación Teatral*, México, 2013, v. 3, n. 5. Disponível em: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951/1751>. Acesso em: 3 nov. 2020.

DIEGUEZ, Ileana. **Gramáticas neobarrocas: performances y teatralidades**. California State University - Los Angeles: Revista Karpa. 2011. ISSN: 1937-8572. Disponível em : <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa4.1/Site%20Folder/ileana.html>. Acesso em: 23 out. 2022.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: **O Corpo-Em-Experiência**. In: *Ilinx – Revista do Lume*: Campinas, n. 4, 2013.

FELDENKRAIS, Moshe. **Autoconsciência por el movimento**: Ejercicios para el desarrollo personal. 1997. Barcelona: Paidós. 4ta edicao. 188 p.

FERNANDES, Ciane. **O perfil de movimento de Kestenberg: categorias de análise e aplicação preliminar em dança**. Revista Poiesis, [S. l.], n. 13, p. 135-144, 28 abr. 2009. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_kestenberg.pdf Acesso em: 3 dez. 2020.

FERNANDES, Ciane. **Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p.9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

FERNANDES, Ciane. **Princípios em movimento na abordagem Somático-Performativa**. *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, São Paulo, v. 3, n. 1., p. 81-95, 2015.

FERREIRA, Bruno. **Bruxaria e feminismo uma análise da independência da mulher através dos seriados da tv**. Brasil: UERJ – CNPq), 25 nov. 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/BRUNO%20CESAR%20FERREIRA%20VIEIRA.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.

HOUBRE, G. **O corpo e a sexualidade das mulheres: do século XVIII ao período entre guerras**. *Pro-Posições*, Campinas, v. 14, n. 2, p. 103–119, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643889>. Acesso em: 6 mar. 2022.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**: memorias de la represión. Madrid: Siglo veintiuno de España, 2002. 160 p. ISBN 84-323-1093-X.

KESTEMBERG Amighi, J., Loman, S., Lewis, P., & Sossin K.M. **The Meaning of Movement**: Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenberg Movement Profile. New York & London: Brunner- Routledge. (1999) P.

LABAN, Rudolf. **El dominio del movimiento**. Tradução: Jorge Bonso. 1987. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987. 295 p.

LEVINE, Peter. **O despertar do tigre: curando o trauma**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1999.

LOPES, B. **A performance da memória.** Sala Preta, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397> Acesso em: 6 mar. 2022.

LÓPEZ, Laura Cecilia. **O corpo colonial e as políticas e poéticas da diáspora para compreender as mobilizações afro-latino-americanas.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 301-330, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/fGCwKrcNRRcxNCVShNQZvzJ/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 11 fev. 2020.

LORDE, Audre in NASCIMENTO, Tatiana. **As ferramentas do sinhô nunca vão derrubar a casa-grande.** Diáspora y dissidência sexual em trânsito: escritas negras/de cor feministas lésbicas cuêr/queer traduzidas por tatiana nascimento, Brasil, ed. 2, 2012. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/>. Acesso em: 24 out. 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: sobre el gobierno privado indirecto.** Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011

MACMASTERS, Merry. *Periódico La Jornada*, Martes 10 de agosto de 2010

MIZRAHÍ, Liliana. **Las mujeres y la culpa: herederas de una moral inquisidora.** 4. ed. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, 2003.

MEDINA HUERTA, Erandi. **Mintsita ka Tsipekua: El corazón y la vida.** Apuntes hacia una psicología P'urhépecha. Em: Teoría y Crítica de la Psicología. (2018), P.235-253. Disponível em: <http://www.teocripsi.com/ojs/> (ISSN: 2116-3480). Último acesso em 23 out. 2022.

MENDOZA, James P. Carse. **Death and existing.** Ciudad de México: FCE, 1987.

MONRRAEZ, Julia Estela Fragoso. La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez. In: **La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez.** ISSN 2594-0260. no. 23. ed. México: Revista Frontera norte., jan/jul 2000. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/136/13602304.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

MONTAÑO, Joaquín. **Los 5 Bailes y Danzas Típicos de Guerrero Más Populares.** Lifeder, [s. l.], 16 nov. 2017. Disponível em: <https://www.lifeder.com/bailes-danzas-tipicos-guerrero/> . Acesso em: 12 out. 2021.

NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. 2015. **Liminaridade e communitas - Victor Turner.** Em *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo,

Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>> ISSN: 2676-038X (online) Acesso: 03 ago. 2022.

OCAMPO, Antonio. **La liberación de la voz natural. El método Linklater**. 3ra. ed. México: UNAM, 2019. 288 p. ISBN 9786070272844.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS. **Las muertes por COVID-19 en todo el mundo serían entre 6,8 y 10 millones, dos o tres veces superiores a las reportadas**. New York, 2021. Disponível em: <https://news.un.org/es/story/2021/05/1492332>. Acesso em: 27, out., 2022.

ORTEGA, Francisco. Rehabilitar la cotidianidad. *In*: VEENA Das: **Sujetos del dolor, agentes de dignidad**. 1º. ed. Bogotá, Colombia: Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2008. cap. 1, p. 15-62. ISBN : 978-9581-8063-62-1.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto São Paulo, 2006.

PASTOR, R. Pina Baush. **Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres**. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, v. 12, p. 207-217, 9 oct. 2017 <https://doi.org/10.5209/ARTE.57572> .

RAMÍREZ, Dano. **Monterrey: Mujer a Pedazos**. México, 2018. Colagem digital, 21.59 cm x 27.94 cm

SACCOMANO, Celeste. **Feminicídio na América Latina: vazio jurídico ou déficit do Estado de Direito?**, Revista CIDOB d'Afers Internacionals n.117, p. 51-78, IESE Business School, 2017

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SHIRE, Warsan; AMORIM IZABEL, Tomaz. Casa, de Warsan Shire. **Home**. [S. l.], 9 fev. 2015. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2015/09/02/casa-de-warsan-shire/>. Acesso em: 28 out. 2022.

SERRANO Sebiane, Leonardo. **Corporeidades Mestiças: pesquisa somático - Performativa como uma opção descolonial**. Campinas, SP, p. 21-32, ano 2013. DOI: 10.20396/conce.v2i1.8647709. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647709> Acesso em: 6 mar. 2022.

SCIALOM, Melina. **A prática-como-pesquisa nas artes da cena**: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. In: Fernandes, Ciane; Santana, Ivani; Sebiane, Leonardo. (Orgs.) Performance, Somática e Novas Mídias. Salvador: EDUFBA. No prelo.

SIGNIFICADOS. Guerra. In: **Guerra significado**. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.significados.com/guerra/>. Acesso em: 28 out. 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía en México**. México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

SOCA, Ricardo. Pánico: Etimología - El origen de la palabra: pánico. In: **EL CASTELLANO: Etimología**. [S. l.], 1996. Disponível em: <https://www.elcastellano.org/palabra/p%C3%A1nico>. Acesso em: 25 out. 2022.

TAYLOR, Diana. **Actos de transferencia**, em revista: El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado. P. 33-51. 2015.

TORRES, Danya. **Trincheras: Durango**. México, 2018. Fotografia 25.9 cm x 30 cm.

URESTE, Manu. Arantepakua: la comunidad indígena que expulsó a los partidos y creó su propia policía. In: URESTE, Manu. **Arantepakua**: la comunidad indígena que expulsó a los partidos y creó su propia policía. México: Animal político, 25 fev. 2022. Disponível em: <https://www.animalpolitico.com/2020/02/arantepacua-expulso-partidos-politicos-policia/>. Acesso em: 1 jun. 2022.

VACHSS, Alice. **Sex crimes**. New York. Owl books. 1993.

VALORES e códigos de conduta dos Cavaleiros Templários de Michoacán. 2011.

VERDÍN, Azucena. **Guadalajara: Raíz sin nombre**. México, 2018. Desenho a lapiz, 21 cm x 27 cm.

VI, Javier Barros del. **La ciencia confirma que 97% de nuestro cuerpo está constituido por polvo de estrellas**. In: CULTURA inquieta. [S.l.], 16 jan. 2017. Disponível em: <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/11425-la-ciencia-lo-confirma-estamos-hechos-de-polvo-de-estrellas.html>. Acesso em: 27 out. 2022

WIKIPEDIA®. **Caríbdis**. [S. l.], 9 dez. 2021. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Caribdis#:~:text=En%20la%20mitolog%C3%ADa%20griega%2C%20Caribdis,lo%20se%20pon%C3%ADa%20a>. Acesso em: 27 out. 2022.

WIKIPEDIA® A. **Pueblo purépecha**. [S. l.]: Wikipedia, 3 out. 2022. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_pur%C3%A9pecha. Acesso em: 27 out. 2022.

WIKIPEDIA® B. **Victoriano Huerta**. [S. l.]: Wikipedia, 3 out. 2022. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Victoriano_Huerta. Acesso em: 27 out. 2022.