

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS

EPÍSTOLAS PROFANAS:
PERFORMANCES DOS SILÊNCIOS MANIFESTOS

MORGANA BARBOSA GOMES

Goiânia

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

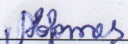
Nome completo do autor: Morgana Barbosa Gomes

Título do trabalho: **Epístolas Profanas: performances dos silêncios manifestos**

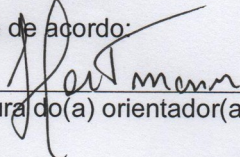
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 10 / 10 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

MORGANA BARBOSA GOMES

**EPÍSTOLAS PROFANAS:
PERFORMANCES DOS SILÊNCIOS MANIFESTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do grau de doutora em Performances Culturais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana Hartmann

Goiânia

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Barbosa Gomes, Morgana

Epístolas Profanas [manuscrito] : Performances dos Silêncios Manifestos / Morgana Barbosa Gomes. - 2019.
213 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Hartmann.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

1. silêncios. 2. performance arte. 3. cartografia epistolar. 4. pesquisa performativa. I. Hartmann, Luciana, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 2 da sessão de Defesa de Tese de Morgana Barbosa Gomes que confere o título de Doutor(a) em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dez dias do mês de outubro de dois mil e dezenove, a partir das treze horas, na sala de webconferência do Centro de Cultura e Eventos Prof. Ricardo Freua Bufaiçal da UFG, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Epístolas Profanas: performances dos silêncios manifestos". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciana Hartmann (UnB) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ciane Fernandes (UFBA), membro titular externo; Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros (UnB), membro titular externo; Professora Doutora Renata de Lima Silva (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Sainy Coelho Borges Veloso (UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca fizeram considerações, comentários e algumas questões, que a discente respondeu no tempo determinado para isso. Os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho e indicaram sua publicação. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Luciana Hartmann, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Hartmann, Usuário Externo**, em 18/10/2019, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sainy Coelho Borges Veloso, Professor do Magistério Superior**, em 18/10/2019, às 17:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ciane Fernandes, Usuário Externo**, em 20/10/2019, às 14:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 22/10/2019, às 11:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz de Medeiros, Usuário Externo**, em 06/11/2019, às 12:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0951186** e o código CRC **4AF285F3**.

Referência: Processo nº 23070.035257/2019-72

SEI nº 0951186

À Bruma,
pela silenciosa presença de sua natureza felina.

Às crianças que quebraram os silêncios da c-asa amar-ela:
Sophia, Serena(s) & Aron, Yolanda, Sofia & Ariel, Peri & Iberê, Tupã
e minha filha etérea Apoema.

RESUMO

As Epístolas Profanas são cartografias (Suely Rolnik, Roberta Romagnoli) elaboradas a partir de algumas pulsações que nos movem, a saber: as manifestações dos silêncios através de performances artísticas nas ruas; uma estética dos silêncios (Susan Sontag) construída na encruzilhada entre a arte, a filosofia e a antropologia contemporâneas; uma pesquisa performativa (Ciane Fernandes, Brad Haseman) cujo método implica na literatura epistolar como gênero de conhecimento.

Partimos dos silenciamentos culturais das mulheres, dialogando com algumas pensadoras, como Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, Marcia Tiburi, Gloria Anzaldúa, Grada Kilomba, Chimamanda Adichie, Gayatri Spivak, Judith Butler, Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, dentre outras, até as manifestações desses silêncios através de performances artísticas e culturais (Eni Orlandi, Richard Schechner, Paul Zumthor).

Esta cartografia epistolar é uma composição de cartas trocadas com leitoras, artistas, professoras, alunas, pesquisadoras, testemunhas, colegas e amigas interessadas, entre outras destinatárias reais e fictícias, como cidades e entidades personificadas, personagens artísticas e conceituais, dialogando com as referências que constituem o corpo do trabalho. As cartas referem-se a questões emergentes das nossas experiências práticas, desde os programas artísticos *Estética do Silêncio* (BA, 2015) e *Poéticas dos Silêncios* (GO, 2019), até as performances artísticas *Poemas & Sussurros*, *Epístolas Profanas*, *Mulher Elefanta*, *Constelação Silenciosa*, *Bela do Silêncio*, *Senhora do Silêncio* e *Mandalas dos Silêncios* que desempenhamos nas ruas de algumas cidades brasileiras, entre Bahia, Brasília e Goiás (2015-2019). Referenciamos escritoras que manifestaram seus silêncios na literatura (Cora Coralina, Conceição Evaristo, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Lya Luft, Virgínia Woolf, Pio Vargas, García Lorca, Mia Couto, Franz Kafka), dentre artistas de outras linguagens, nos correspondendo com pesquisadoras brasileiras contemporâneas dos silêncios nas artes.

Nesta pesquisa performativa, experimentamos uma síntese entre sujeito e objeto, teoria e prática, conteúdo e forma, método e criação, podendo colaborar para as epistemologias e metodologias de pesquisas em/com artes, nas abordagens interdisciplinares das Performances Culturais.

Palavras-Chave: silêncios; performance arte; cartografia epistolar; pesquisa performativa

ABSTRACT

The Profane Epistles are cartographies (Suely Rolnik, Roberta Romagnoli) drawn from some pulsations that move us, namely: an expression of silence through artistic performances in the streets; an aesthetic performances (Susan Sontag) built at the intersection among art, philosophy and contemporary anthropology; a performance investigation (Ciane Fernandes, Brad Haseman) whose method implicates the epistolary literature as a genre of knowledge.

We started from the cultural silencing of women, interacting with some thinkers, like Djamila Ribeiro, Sulei Carneiro, Marcia Tiburi, Gloria Anzaldúa, Grada Kilomba, Chimamanda Adichie, Gayatri Spivak, Judith Butler, Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, form among others, to demonstrations of this silence through artistic and cultural performances (Eni Orlandi, Richard Schechner, Paul Zumthor).

This epistolary cartography is a composition of letters exchanged with readers, artists, professors, students, reseachers, witnesses, classmates and friends, from among other real and fictitious addressees, like cities and personified entities, artistic and highly – regarded characters, interacting with references who form the body of work. The letters refer to emergent questions from our practical experiences from the artistic programs Aesthetic of Silence (BA, 2015) and Poetics of Silence (GO, 2019), to the artistic performances Poems & Whispers, Profane Epistles, Elephant Woman, Silence Constellation, Beauty of Silence, Lady of Silence, which we performed in the streets of some brazilian cities amongst Bahia, Brasília e Goiás (2015-2019). We refered to writers who expressed their silence in the literature (Cora Coralina, Conceição Evaristo, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Lya Luft, Virgínia Woolf, Pio Vargas, García Lorca, Mia Couto, Franz Kafka), from among artists of other languages, writing to brazilian researchers contemporary with the silence in the arts.

In this performative research, we experienced a synthesis between subject and object, theory and practice, content and shape, method and criation, being able to contribute to epistemologies and methodologies of researches into arts, interdisciplinary approaches to Cultural Performances.

Key Words: silence; performance art; epistolary cartography; performative research

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Carta Silenciosa, Morgana Poiesis, 2019. Colagem na versão impressa da tese, compostapor uma carta em branco dentro de um envelope preto. P.19
- Figura 2: Reperformance A artista está presente, Carol Dias e Wagner Silveira. Praça 9 de Novembro, Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Morgana Poiesis. P. 54
- Figura 3: Reperformance A artista está presente, Carol Dias e Wagner Silveira. Praça 9 de Novembro, Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Morgana Poiesis. P. 54
- Figura 4: Desmascarar o abuso: sair do silêncio, Talita Santos. Conquista Ruas: festival de artes performativas. Alameda comercial. Vitória da Conquista-BA, 2016. Foto: Carol Dias. P. 60
- Figura 5: Epístolas Profanas: sussurros à madame silenciosa, Morgana Poiesis. Poiética: XVI Festival de Artes de Goiás. Itumbiara-GO, 2017. Foto: Eduardo Cali. P. 61
- Figura 6: Máscara do Silenciamento. Morgana Poiesis. 11ª Mostra Cinema Conquista. Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Arquivo da mostra. P. 69
- Figura 7: Escrava Anastácia. Bahia, 1817-18. Foto: Jacques Arago. P. 70
- Figura 8: Poéticas dos Silêncios, Morgana Poiesis e Elisa Abrão. Ponte do Cepal. Goiânia-GO, 2016. Frame: Camila Vinhas. P. 73
- Figura 9: Mandalas dos Silêncios, Morgana Poiesis. Feira E-cêntrica. Pirenópolis-GO. Foto: Arnaldo Lobato. P. 77
- Figura 10: Mandalas dos Silêncios, Morgana Poiesis e Kaká Queiroz. Feira E-cêntrica. Pirenópolis-GO, 2019. Foto: Ana Póvoas. P. 77
- Figura 11: Silêncio Eloquente, Pablo Manrique. Fonte: <https://www.pablomanrique.com.br/>. P. 77
- Figura 12: Senhora do Silêncio. Fonte: Google Imagens. P. 80
- Figura 13: Deusa do Silêncio. Fonte: Google Imagens. P. 82

- Figura 14: Deusa do Silêncio. Fonte: Google Imagens. P. 82
- Figura 15: Deusa do Silêncio. Fonte: Google Imagens. P. 83
- Figura 16: Senhora do Silêncio. Pirenópolis-GO, 2019. Performance e registro de Morgana Poiesis. P. 84
- Figura 17: Senhora do Silêncio. Pirenópolis-GO, 2019. Performance e registro de Morgana Poiesis. P. 84
- Figura 18: Bela do Silêncio. Colagem de Morgana Poiesis, 2018. P. 87
- Figura 19: Cosmoconhas, GIA Bahia. Salvador-BA, 2012. Fonte: <http://giabahia.blogspot.com/> P. 87
- Figura 20: Cosmococa. Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, 1973. Fonte: Google Imagens. P. 88
- Figura 21: Bela do Silêncio. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018, performance e registro de Morgana Poiesis. P. 89
- Figura 22: Bela do Silêncio + Voto Nua. Morgana Poiesis e Natascha de Albuquerque. Plano Piloto. Brasília-DF. Registro: Morgana Poiesis. P. 89
- Figura 23: Epístolas Profanas: carta a um artista que conheci. 11ª Mostra Cinema Conquista. Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Arquivo da mostra. P. 99
- Figura 24: LCCPI em Micropolítca. Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima. Vitória da Conquista-BA, 2013. Foto: Arquivo do LCCPI. P. 103
- Figura 25: Epístolas Profanas: carta para Vitória. Conquista Ruas: festival de artes performativas. Praça Tancredo Neves. Vitória da Conquista-BA, 2016. Foto: Santiago Cao. P. 105
- Figura 26: Parede decorada com beijos, Zmário, 2013. VII edição da Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix-BA, em 2004. Fotos: Edgard Oliva. Fonte: www.zmarioperfomer.blogspot.com. P.105
- Figura 27: Corpo Ciente, Morgana Poiesis. III Mostra de Performance. Galeria Cañizares. Salvador-BA, 2013. Foto: Arquivo pessoal. P. 116
- Figura 28: Estética do Girassol, Morgana Poiesis & Emanuelly Ramires. UnB, Brasília-DF, 2018. Foto: Morgana Poiesis. P. 118

- Figura 29: Ela, Morgana Poiesis. Orla da Barra. Salvador-BA, 2013. Foto: Paulo Tiago. P. 119
- Figura 30: Ela, Morgana Poiesis. Festival Observatório da Interrogação. Resende-RJ, 2015. Foto: Ana Heuseler. P. 120
- Figura 31: Oferenda para São Cosme e Damião. Morgana Poiesis e Fernanda Bueno. Kombeiro dos Corpos Informáticos. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018. Foto: Morgana Poiesis. P. 122
- Figura 32. Silence: Homage to John Cage. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2019. P. 124
- Figura 33: Epístolas Profanas. Ponto de ônibus. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018. Performance e registro de Morgana Poiesis. P. 124
- Figura 34: Poemas Envelopes. Ponto de ônibus. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018. Performance e registro de Morgana Poiesis. P. 124
- Figura 35: Bela do Silêncio + BSB Passivona. Morgana Poiesis e Zmário. Passarela da Asa Norte. Brasília-DF, 2019. Foto: ZMário. P. 126
- Figura 36: Embasamento, Zmário. . Biblioteca Pública dos Barris. Salvador-BA, 2005. Fotos: Marco P. Rolla. Fonte: www.zmarioperformer.blogspot.com. P. 127
- Figura 37: In/discipline. Fotografia: Alva Bernadine. Modela: Katrina.Londres. Fonte: www.bernadinism.com. P. 127
- Figura 38: Mulher Elefanta, Morgana Poiesis. II Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Willian Machado. P. 132
- Figura 39: Mulher Elefanta, Morgana Poiesis. II Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Willian Machado. P. 132
- Figura 40: Mulher Elefanta, Morgana Poiesis. II Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Willian Machado. P. 132
- Figura 41: Epístolas Profanas: carta para uma outra mulher, Morgana Poiesis. Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Rubens Pillegui. P. 134
- Figura 42: Poemas & Sussurros, Morgana Poiesis. La Herida: festival de performances e vídeos de mulheres artistas. Goiânia-GO, 2017. Arquivo da Galeria. P.139

- Figura 43: Constelação Silenciosa. Morgana Poiesis e Elisa Abrão. Pirenópolis-GO, 2018. Foto: Tiago Coupan. Edição: Morgana Poiesis. P. 140
- Figura 44: Constelação Silenciosa. Morgana Poiesis, Elisa Abrão, Fernanda Pacca, Isabella Rovo, Cabocla Vilela. Pirenópolis-GO, 2018. Foto: Tiago Coupan. P.143
- Figura 45: Carta de aluna do estágio na FEFD. Goiânia-GO, 2017. Foto: Morgana Poiesis. P. 148
- Figura 46: Poemas & Sussurros, Morgana Poiesis. Roçadeira: encontros performáticos em lugares improváveis. Goiânia-GO, 2015. Foto: Rubens Pillegui. P. 162
- Figura 47: Ilha de Silêncio, Raquel Stolf. Fonte: <https://www.raquelstolf.com/> P. 162
- Figura 48: Ipeobá P. 171

“Goiânia, há muito o que dizer,
mas eu fecho os olhos
para recordar a última voz
de teu silêncio:
“eu vim do milagre
de fluir entre a memória
e o futuro.”
(Pio Vargas)

“Pensemos, por um momento, que o estudante conserva o silêncio como o som peculiar do estudo. O silêncio que o estudante conserva é o respeito para com a palavra, a delicadeza para com a palavra. E, por isso, o estudo exige fazer calar as rotinas que, se sobrepondo às palavras, matam o silêncio que a palavra ainda contém. O silêncio do estudante é um exercício de ascese. Um tipo de desprendimento de toda essa verborragia, de todo esse ruído que torna impossível qualquer estudo, qualquer experiência da palavra. O silêncio do estudante é atenção e pureza, escuta e recolhimento. O estudante, quando estuda, cala. O que faz (...) é calar sua pessoa e sua cultura, na medida em que podem botar a perder o silêncio que envolve a palavra. O estudante tem que fazer calar tudo aquilo que em sua pessoa, nessa arrogante instituição chamada “indivíduo pessoal”, poderia acabar com o silêncio. E tem de fazer calar também tudo aquilo que em sua cultura, nessa arrogante instituição dos que sabem, chamada cultura, existe de respostas mecânicas e repetitivas, de um falar de acordo com o que está estabelecido, que recobre e satura e exclui o silêncio da palavra com a imposição de uma série de esquemas convencionais de interpretação.”
(Jorge Larrosa)

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à professora Luciana Hartmann pelo dedicado aceite em orientar esta pesquisa, nos meados do doutorado, bem como aos colegas do grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena, pelos diálogos decoloniais.

Às professoras Goiandira Ortiz e Bia Medeiros, pelas colaborações no exame de qualificação do doutorado. Às professora(s) e colegas do PPGIPC, especialmente, Izabela Tamazo e Eliene Nunes, pelas trocas em nosso convívio acadêmico, dentro e fora da universidade. Às professoras e aluna(o)s da FEFD, pelas aprendizagens durante o estágio e as ocupações na UFG, e pelas cartas trocadas.

A Ricardo Santos, Alex Simões, Renata Luciana, José Mário, Zé Pereira, Olga Lamas, Elisa Abrão, George Neri, Taís Moreira, Thiago Cazarim, Paulo Tiago (em memória), Roberto de Abreu Schettini (em memória), e demais correspondentes desta tese epistolar.

À Elisa Abrão, pela lealdade silenciosa, à todas que participaram das performances e oficinas citadas nesta tese, Lucas Lago, Naiade Bianchi, Poline Nascimento, Andresa Pitombo, Alexandrina Santana, Carol Dias, Talita Santos, Nubia Neves, Elenilson Evangelista, Jocilene Oliveira, Wagner Silveira, Vera Lucena, Eva Christoffel, Fernanda Moraes, Fernanda Bueno, Natascha de Albuquerque, Fernanda Rodrigues, Emanuely Ramires, Claudinha Machado, Kaká Queiroz, Isabella Rovo, Fernanda Paca, Cabocla Vilela, e às testemunhas anônimas das ruas.

A William Machado, Rubens Pillegui, Ana Heuseler, Paulo Tiago (em memória), Camila Vinhas, Ana Póvoas, Santiago Cao, Tiago Coupan, Eduardo Cali, Arnaldo Lobato e Wagner Lacerda, pelos registros performáticos.

Às equipes da COEPI, especialmente Izabella Rovo, Edivaldo Nascimento, Tati Moreno, Tadeu Costa, e da Coordenação de Cultura/PROEX/UESB (Jardel Martins, Paloma Marques, Déo Araújo, André Silva) pela viabilização das oficinas dos silêncios.

Ao professor Junior Manchester, pela tradução do resumo em inglês.

À UESB, pelo financiamento.

Às anfitriãs e anfitriões do Centro-Oeste: Deusimar Gonzaga, Leiry e Marcelo, Willian Machado, Sislany Fonseca, Joana Abreu, Zosé Mário, Verenna Barbosa, Deículo Júnior e Patrícia, Livia Mendonça e Bruno, Quel Oliveira e Fernando, Juliana Marra e Daniel, e Thais Oliveira, pela hospitalidade.

À família nuclear, parte constitutiva dos nossos silêncios: Vilma Barbosa, Verenna Barbosa, Clériston Barbosa, Sophia Katherine, Geraldo Gomes e Anne Beatriz.

Ao Cerrado, pela vida e inspiração.

SUMÁRIO

CARTA ABERTA	P. 20
DA CARTOGRAFIA EPISTOLAR À PESQUISA PERFORMATIVA	P. 24
I Carta para as leitoras	P. 24
Carta para um anônimo	P. 35
Carta para Alex Simões	P. 37
Carta de Ricardo Santos	P. 38
II Carta para as leitoras	P. 39
DAS POÉTICAS ÀS ESTÉTICAS DOS SILÊNCIOS	P. 45
III Carta para as leitoras	P. 45
IV Carta para as leitoras	P. 48
Carta para as participantes do Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência	P. 51
Carta para a Madame Silenciosa	P. 60
Carta para Paulo Freire	P. 62
Carta para Anastácia	P. 67
Carta para Elisa Abrão	P. 73
V Carta para as leitoras	P. 78
Carta para a Bela do Silêncio	P. 85
Carta para Olga Lamas	P. 90
Carta para Yemanjá	P. 93
I e II Cartas para uma Curandeira	P. 94 e 95
DAS PERFORMANCES ARTÍSTICAS ÀS CULTURAIS	P. 96
Carta para Sofia	P. 96
I Carta de Flor	P. 97
Carta para um artista que conheci	P. 87
II Carta Flor	P. 99
I Carta para Flor	P. 100

III Carta de Flor	P. 101
Carta Micropolítika	P. 102
Carta para Vitória	P. 104
Carta de Zmário	P. 105
I Carta para Zmário	P.111
II Carta para Zmário	P. 114
Carta para a mulher elefanta	P. 128
Carta para um outro Zé	P. 129
Carta para uma outra mulher	P. 133
Carta para Cora Coralina	P. 134
Carta para a papisa Joana	P. 140
Carta de estágio	P. 144
I Carta de Thiago Cazarim	P. 148
Relato de Thiago Cazarim	P. 149
II Carta de Thiago Cazarim	P. 150
Carta para Thiago Cazarim	P. 152
VI Carta para as leitoras	P. 155
VII Carta para as leitoras	P. 165
Carta da orientadora	P.167
Carta da professora Renata Lima	P. 170
Carta da professora Sainy Veloso	P. 172
Carta para a orientadora	P. 176
CARTA EM-CERRADA	P. 178
REFERÊNCIAS	P. 181
ANEXOS	P. 192
1. PROGRAMA ARTÍSTICO ESTÉTICA DO SILÊNCIO – LABORATÓRIO DE CORPO-CRIAÇÃO-PERFORMANCE-INTERFERÊNCIA	P. 192

- 2. ANOTAÇÕES PESSOAIS DOS PARTICIPANTES DO PROGRAMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO – LCCPI P. 195**
- 3. JOGO PERFORMATIVO PARA UMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO COM O GRUPO DE TEATRO OLARIA – UESB P. 210**
- 4. CARTA PARA O MENINO DE LUZ P. 212**



Figura 1: Carta Silenciosa, Morgana Poiesis, 2019. Colagem na versão impressa da tese, compostapor uma carta em branco dentro de um envelope preto.

CARTA ABERTA

“Escrevam com suas línguas de fogo.”

(Glória Anzaldúa)

Pirenópolis-GO, 2019.

Caras Leitoras,

Convidamos vocês a nos acompanharem nas leituras desta tese epistolar, que escrevemos na busca de nos constituirmos como femininas plurais nas linguagens, assumindo os desafios das nossas condições sociais de gênero.

Mas quem somos nós? Se em nossas palavras ecoam vozes femininas, é porque somos múltiplas, desde as naturezas até as culturas nas quais nos construímos: mulheres. Essa é mais uma condição do que um objeto de nossas escrituras. Somos sujeitas desassujeitadas, por ora indeterminadas, nunca mais ocultas. Somos múltiplas, não apenas porque reproduzimos a espécie humana ou acumulamos funções nas sociedades capitalistas contemporâneas, mas porque há uma multiplicidade que nos constitui, a partir das nossas cartografias sentimentais¹. Na autoaceitação dessas múltiplas identidades, buscamos dialogar com as diferenças que nos constituem, negras, brancas, mestiças, homossexuais, heterossexuais, bissexuais, transexuais, prostitutas, mães, homens que conversam conosco e não sobre nós. Os discursos sem ordens (FOUCAULT, 2009) a partir dos quais buscamos expressar nossas ideias fora de lugar (SCHWARZ, 2018) acabam por exigir escutas, olhares, leituras e perspectivas sempre novas, pois assumimos as variações filosóficas e as variedades artísticas que nos constituem e as outras: insujeitas sociais produzindo escrituras múltiplas².

¹Multiplicação do título *Cartografia Sentimental*, uma edição da tese de doutorado em Psicologia Social, de Suely Rolnik (2011), sob orientação da filósofa Marilena Chauí, em que a autora tece uma narrativa, através da criação de figuras-tipo do feminino, que transitam pela crise identitária da mulher e pelas transformações contemporâneas do desejo.

² “A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível. A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.” (DELEUZE, 2011, p. 12).

Como criadoras, somos instáveis³, é aí que mora o nosso “perigo”: imprevisíveis⁴, não podem nos controlar, escapamos aos projetos estratégicos de começo, meio e fim, concebidos pelos racionalistas, na história escrita por eles. Em nossas performances artísticas e culturais, assumimos essas condições instáveis e imprevisíveis, triplamente: como mulheres, como artistas e como pensadoras da contemporaneidade. Contudo, não dispensamos a racionalidade com suas possibilidades de livre arbítrio, ela (de)compõe os nossos sentidos, (des)organizando-os, à “autonomia racional” dos pensamentos e das artes (CHAUI, 2006, pgs 19 e 21).

Nosso lugar de fala é a poesia, vivemos garimpando esse lugar, para poder, enfim, produzir nossos discursos e defendê-los, nas searas legitimadas e legitimadoras dos saberes, para que e para quem dizer tudo o que nem sabemos o que? Há de se dizer o que: os silêncios. Mas ora, os silêncios não se podem dizer, ele são indizíveis. Aqui o objeto desaparece. Sendo abstrato, se concretiza na materialidade das cartas, uma saída possível?

Leitoras, para que vocês possam melhor nos acompanhar nessas escrituras, abrimos o seguinte jogo de cartas: *Da cartografia epistolar à pesquisa performativa* é um processo de desenvolvimento da cartografia epistolar (Suely Rolnik, Roberta Romagnoli), como estilo da pesquisa performativa (Ciane Fernandes, Brad Hasemann), no qual discorreremos sobre esses conceitos. Há correspondências sobre as Epístolas Profanas, nas quais as apresentamos como ensaios literários antes de se tornarem uma pesquisa performativa. Relacionamos as cartas com os ensaios para uma poética dos saberes (Jacques Rancière), considerando as questões colocadas pelas vozes com as quais dialogamos, sejam as de ordens formais das linguagens artísticas tratadas ou as de ordens sociais diversas (gênero, raça, classe, entre outras), assim como os lugares de onde falam, que, gostaríamos, fossem legitimados junto com os nossos⁵; *Das poéticas às estéticas dos silêncios* contém as referências conceituais dessas duas denominações que se diferenciam na medida em que uma está para as artes assim como a outra está para as suas filosofias e antropologias,

3“A crítica feminista surge dentro de um cenário de instabilidade. (...) A tendência ao uso de experiências pessoais, ao invés de argumentação abstrata, associa-se ao discurso feminino, à intuição e à falta de lógica” (BARBOSA, 2011, pgs. 15 e 80).

4A performer e pesquisadora Ciane Fernandes (2018) apresenta a Criatividade, imprevisibilidade e desafio como um dos princípios temáticos da Abordagem Somático-Performativa, apresentada na I carta para as leitoras.

5A dialogicidade das nossas escrituras se aproximam da estilística sociológica do romance literário, definida por Mikhail Bakhtin, para quem o objeto de uma prosadora (*grifo nosso*) “é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também a sua própria voz”(…) e ainda, “as divergências e contradições individuais são fecundadas pelo heterodiscurso social”. Segundo Bakhtin, a (*grifo nosso*) romancista “acolhe em sua obra a diversidade de linguagens da língua literária e não literária, sem enfraquecê-las e até contribuindo para o seu aprofundamento”, construindo o seu estilo “com base (...) em suas múltiplas linguagens, (...) mantendo aí a unidade de sua personalidade criadora”, (...) e usando “linguagens já povoadas de intenções sociais alheias”, agora à serviço das suas, que se “refratam (...) sob diferentes ângulos, dependendo do grau de alteridade sociológica” (BAKHTIN 2015, pgs. 47-78).

respectivamente. Apresentamos cartas que tratam das questões éticas, poéticas, estéticas e políticas dos silêncios, nas perspectivas da análise do discurso (Eni Orlandi), da educação (Paulo Freire) e da filosofia (Susan Sontag), bem como das artes, cartografando as nossas experiências com os programas artísticos *Estética do Silêncio* (BA, 2015) e *Poéticas dos Silêncios* (GO, 2019), as performances artísticas *Bela do Silêncio*, *Senhora do Silêncio* e *Mandalas dos Silêncios*, além da *Carta para a Madame Silenciosa*. Referenciamos escritoras que manifestaram seus silêncios na literatura (Cora Coralina, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Lya Luft, Virgínia Woolf, Pio Vargas, García Lorca, Franz Kafka), dentre artistas de outras linguagens, nos correspondendo com pesquisadoras brasileiras contemporâneas dos silêncios nas artes; *Das performances artísticas às culturais* são cartografias das cartas e poesias que sussurramos nas *Epístolas Profanas* e *Poemas & Sussurros*, além das performances artísticas *Mulher Elefanta* e *Constelação Silenciosa*, entre outras ações performativas diluídas em nossa arte-vida, bem como os seus efeitos através de relatos, bilhetes e cartas escritas pelas nossas testemunhas. Finalizamos com uma carta sobre as relações entre o tempo, os silêncios e as artes (Deleuze, Guattari, Peter Pål Pelbart), outra sobre a voz, o corpo e a performatividade (Paul Zumthor), no empenho de produzir uma leitura teórica das performances artísticas como culturais.

Selecionamos algumas cartas escritas e sussurradas entre o período 2013 a 2019, com as suas referidas respostas, para compor esta cartografia epistolar, não apenas como objetos da pesquisa performativa, mas como parte do seu corpo, por considerá-las fundamentais ao seu desenvolvimento epistemológico e metodológico. Nos inspiramos no *Trajetos Criativos*⁶, ensaio da artista, professora e pesquisadora brasileira Sonia Rangel⁷, segundo o qual “a realização da obra artística deverá então fazer parte construtiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como anexo ao apêndice dela.” (RANGEL, 2015, p. 22).

Desejamos as linguagens, ainda, como formas de expressões, bem como as experiências do fora nas linguagens⁸, com as potências inumadas dos silêncios e suas manifestações cartografadas

⁶“Afirmo com meu trabalho ser possível realizar no âmbito da universidade projetos poéticos, estimulando artistas a traduzir seus pensamentos, a olhar com os próprios olhos e encontrar seus caminhos metodológicos em diálogo com os campos teóricos pertinentes a cada contingência e em permanente transformação. Nesta perspectiva, compreender e instaurar os pensamentos ‘das’ e ‘nas’ ações faz toda a diferença.” Prefácio, RANGEL, 2015.

⁷Orientadora da nossa pesquisa de mestrado em Artes Cênicas, no PPGAC-UFBA (2011-2013).

⁸Tatiana Salem Levy (2011) faz uma leitura transversal do fora como movimento de abertura para outros conceitos e questões, seja como estratégia para pensar uma nova relação entre literatura e real, deslocada do *logos* clássico e das noções literárias e filosóficas centrais de autoria, linguagem, experiência, realidade e pensamento, seja como possibilidade de resistência no domínio do saber e do poder, a partir da despersonalização do sujeito que se manifesta como um ser da linguagem, seja como experiência ética, com a criação de um plano de imanência que colocaria o pensamento em relação direta com o mundo, a partir das obras de Blanchot, Foucault e Deleuze, respectivamente.

nas performances artísticas e culturais das *Epístolas Profanas*. Em nossas leituras e escrituras, traçamos uma relação entre os seus sujeitos e objetos múltiplos, entre o método da pesquisa e o processo criativo a qual ela se refere. Sugerimos, com isso, uma performance epistemológica, na qual os privilégios dos sujeitos filosóficos e dos objetos científicos se (trans)formem em uma síntese sujeitos-objetos, podendo colaborar para as pesquisas em artes⁹, nas encruzilhadas interdisciplinares das Performances Culturais, com suas relações transversais e complexas.

Leitoras, provavelmente vocês se questionem sobre como os silêncios podem resistir a tantas palavras, em uma tese acadêmica. A palavra “silêncio” é, em si mesma, contraditória. Como recurso para esta contradição, a(s) substituímos pela(s) representação(ões) gráfica(s) _ _ _ ^ _ _ _ _ (_), com exceção dos nomes próprios e citações diretas das outras autoras. Vocês podem preencher esses pontilhados com as suas referidas letras, durante as leituras, compondo com a escritura da tese.

Sejam bem vindas.

Morgana Poiesis

⁹“As abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. (...) Elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimentos. (...) Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimentos, gerando ou não um resultado artístico” (FERNANDES, 2013).

DA CARTOGRAFIA EPISTOLAR À PESQUISA PERFORMATIVA

“Mas há um momento
em que do corpo descansado se ergue o espírito atento,
e da terra a lua alta.
Então ele, o silêncio, aparece.
O coração bate ao reconhecê-lo.”
(Clarice Lispector)

I CARTA PARA AS LEITORAS

Pirenópolis-GO, 2018.

Caras leitoras,

Sabemos que não é comum escrever monografias, dissertações e teses em forma de cartas. Foi preciso uma certa ousadia para propor este projeto, um tanto de teimosia para defendê-lo, mais um fôlego criativo para sustentá-lo. Se o fazemos, isso é consequência de um longo percurso, cronologicamente dez anos de pesquisas universitárias, até propormos um método às artistas e pesquisadoras inspiradas em outras artistas e pesquisadoras que, tais como nós, demandam de uma autonomia racional compatível com aquela da qual dispõem em seus processos artísticos, para escrever a partir deles. Desejando multiplicar essas inspirações, apresentamos a cartografia epistolar como método da pesquisa performativa, cuja emergência prática traz questões específicas, além daquelas já reivindicadas pelas abordagens construtivistas das pesquisas qualitativas.

No *Manifesto pela Pesquisa Performativa*, o professor australiano Brad Haseman propõe uma alternativa aos paradigmas ortodoxos das pesquisas qualitativas e quantitativas, influenciado pela noção de performatividade, do filósofo da linguagem britânico J. L. Austin (1990) que, por sua vez, define os atos de fala performativos como enunciados que não apenas representam o que nomeiam, mas os realizam em sua própria enunciação e circunstâncias apropriadas. Para Haseman, enquanto as pesquisas qualitativas sobre as práticas a atestam como um objeto de estudo, as pesquisas performativas são guiadas através das práticas como método, vindo à tona quando as pesquisadoras criam novas formas artísticas para a sua exibição, não necessariamente iniciadas a partir de questões, problemas ou teorias fundamentadas mas, antes, por um mergulho entusiasmado, emocionante e até mesmo desregrado na prática, ou por algo que só pode tornar-se possível conforme a permissão de novas tecnologias ou redes, tal como a troca de cartas que mobilizamos nesta tese epistolar. Outra característica que Haseman aponta na pesquisa performativa é a sua

insistência em um produto através da linguagem simbólica e forma de sua prática, diferente das palavras discursivas como dados qualitativos, desafiando as formas tradicionais de representação do conhecimento, de modo que os interessados nessas pesquisas também precisam experimentá-las, de forma direta ou indireta. Para Haseman, na pesquisa performativa, o dado simbólico funcionaria performativamente, não só expressando a pesquisa como tornando-se a própria pesquisa. “Quando os resultados da pesquisa são apresentados como tais encunhações, eles também encenam uma ação e são mais apropriadamente chamados de Pesquisa Performativa. Isto não é pesquisa qualitativa: isso é ele próprio” (HASEMAN, 2015). Haseman reconhece o empenho das pesquisadoras performativas em inventarem os seus próprios métodos para investigarem os fenômenos das práticas, a propósito das *Epístolas Profanas*, que propomos como um estilo de pesquisa performativa.

No Brasil, a dançarina, coreógrafa, performer, professora e pesquisadora Ciane Fernandes¹⁰ desenvolve a Abordagem Somático Performativa, apresentada em seu livro *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*¹¹. A *Abordagem Somático-Performativa* é uma “metodologia de Prática como Pesquisa, mais especificamente da Prática Artística como Pesquisa, que associa a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas, mas que pode ser aplicado a qualquer campo do conhecimento.” (FERNANDES, 2018, p. 119). Fernandes esclarece que “o processo de pesquisa não apenas inclui ou utiliza-se da prática, mas baseia-se, descobre-se, constrói-se e se estrutura a partir da prática, especialmente de práticas somáticas e performativas, compreendidas sob o viés da Arte do Movimento.” (FERNANDES, 2018, p. 119).

Fernandes reúne “conceitos de pesquisa, influências culturais e técnicas corporais variadas”, apresentando referências da performance artística e da pesquisa performativa associadas a práticas da Educação Somática (Thomas Hanna¹²), como o Movimento Autêntico (Mary Whitehouse), a Análise Laban/Bartenieff em Movimento, a técnica dos Bartenieff Fundamentals, a dança-teatro (Pina Bausch), a dança improvisação e a dança clássica indiana, para a construção da Abordagem

10Fomos suas aprendizes durante o nosso mestrado em Artes Cênicas, no PPGAC-UFBA, quando participamos das atividades Laboratório de Performance (obrigatória para pesquisas com encenação) e A-FETO – coletivo de dança-teatro da UFBA, com encontros, vivências e apresentações em mostras de dança e performance artística, nas cidades de Lençóis-BA e Salvador-BA, 2011-2013.

11Estivemos presentes no lançamento do livro, que aconteceu como parte da programação do *Festival Internacional DF Improvisa Dança*, em parceria com *aPós Explorações*, Ação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB, em Brasília-DF, 2018.

12“O termo soma advém do grego *somatikos* e se refere a pessoa viva, consciente, corporal, ‘o corpo em sua totalidade’. O termo foi reinterpretado por Thomas Hanna nos anos 1970 para se referir ao pertencimento ao corpo, experienciado e regulado internamente e em integração corpo-mente como parte do mesmo processo vivo.” (FERNANDES, p. 127).

Somático-Performativa que, segundo ela, “quando utilizada especificamente como abordagem de pesquisa aplicada ao desenvolvimento de projetos nesta linha, é denominada Pesquisa Somático-Performativa (PSM)”, apresentando os seguintes princípios (FERNANDES, 2018, p. 117): **Fundantes:** 1. Arte do/em Movimento como elemento-eixo; 2. Processos e estudos têm constituição viva e integrada (soma); 3. Ser guiado pelo impulso do movimento; 4. Performance e interartes como (anti)método; **Temáticos:** 1. Pulsão Espacial ou inteligências autônomas inter-relacionais; 2. Sintonia somática e sensibilidade; 3 Sabedoria somática ou inteligência celular; 4. Energia, fluxo e ritmo – ebulição e pausa (mover e ser movido); 5. Espaço-tempo quântico, simultaneidade e sincronicidade; 6. Padrões cristal, repadrozinação e descolonização; 7. Criatividade, imprevisibilidade e desafio; 8. Conexões – fronteiras fluídas entre as diferenças; 9. Criação de associações e sentidos a partir dos afetos e apoio do coletivo; 10. Coerência interna e(m) inter-relação; 11. Imagem somático-performativa; 12. Espiritualidade e soma sagrado. **Contextuais:** 1. Integração e consciência (g)local; 2. Abertura participativa e poéticas da diferença; 3. Ecologia profunda e Imersão Corpo Ambiente¹³; 4. Arte como eixo de diálogo entre diferentes campos do saber.

Estivemos presente nos Laboratórios de Performance do PPGAC/UFBA coordenados por Ciane Fernandes, durante o mestrado em Artes Cênicas, entre os anos de 2011 a 2013, onde participamos ativamente da construção deste arcabouço de pesquisa. Assim sendo, podemos afirmar que, dentre os vinte princípios da Abordagem Somático-Performativa, nomeados nesse período e nos anos que se seguiram, em especial cinco princípios se destacam em afinidade com a presente tese, e se desdobram ainda em outros princípios específicos, a partir de nossas demais influências estéticas, em ramificações com e para além desta abordagem, como ela própria sugere em seu estímulo à criatividade e desenvolvimento de cada artista/pesquisadora.

Os princípios **Performance e interartes como (anti)método** e **Arte como eixo de diálogo entre diferentes campos do saber** estão presentes ao longo da tese, concedendo uma estrutura metodológica centrada nas performances realizadas e perpetuadas em cartas e sussurros, em modos que articulam teorias de vários campos, sempre com e partir das artes. Os princípios **Criação de associações e sentidos a partir dos afetos e apoio do coletivo** e **Abertura participativa e poéticas da diferença** estiveram presentes em todo o processo, uma vez que as performances e as cartas são fundadas em práticas de compartilhamentos ou partilhas sensíveis (Rancière, 2012),

¹³“Corpo Ambiente é bem mais coerente que ‘intervenção urbana’, que advém de um termo cirúrgico. De fato, a imersão Corpo Ambiente não pretende realizar nenhuma incisão cirúrgica no ambiente, e sim diluir-se nele em integração.” (FERNANDES, p. 182).

especialmente em espaços públicos, bem como em estéticas relacionais (Bourriaud), sendo a dialogicidade um fio condutor da literatura epistolar.

O princípio **Espiritualidade encarnada ou soma sagrado**, que “tem como principais referências a geometria sagrada (LAWLOR, 1982), a Harmonia Espacial de Laban (1974) e o tratado indiano das artes cênicas The Nāṭya Śāstra (BHARATAMUNI, 2000)” (FERNANDES, 2018), esteve incorporado nos exercícios dos silêncios aos quais nos propomos, apontando para as suas dimensões místicas, pouco exploradas teoricamente. Durante a pesquisa, praticamos nas rodas do Sagrado Feminino¹⁴, rituais ligados às conexões das mulheres com a natureza, o corpo, a sexualidade, a cura, os saberes e os símbolos das bruxarias (FEDERICI, 2017). Termos como “epístolas”, “escrituras” e “testemunhas”, além do próprio tom confessional das cartas e sussurros, bem como referências a autoridades e entidades sincréticas (Deusa e Senhora do Silêncio, papisa Joana, Yemanjá, Exu, Pombagira, São Cosme e Damião, etc.) estão presentes ao longo da tese. Nos referimos a uma espiritualidade que não se configura necessariamente religiosa e a um sagrado que não se opõe ao profano, no empenho de uma conexão da dicotomia corpo-alma instituída pelo racionalismo moderno, sem mais dramas nem tragédias, síntese que se manifesta nas Epístolas Profanas como performance crítica da cultura brasileira.

Reiteramos a postura epistemológica decolonial¹⁵ de Fernandes, ao colocar o corpo¹⁶ e a prática artística como eixos das pesquisas nas artes e para além delas, o que ainda é um desafio nos debates interdisciplinares. “Não se trata de fazer uma ponte entre teoria e prática, mas de priorizar a obra de arte e seus processos como modos de gerar sabedorias específicas (...) tanto para as artes quanto para outros campos do conhecimento” (FERNANDES, 2018, p. 125), e ainda, “o processo de ensino, pesquisa e extensão é arte, não apenas compreendido como tal, mas realizado (...) segundo o *modus operandi* da obra de arte” (FERNANDES, 2018, p. 127).

Leitoras, antes de conhecermos a pesquisa performativa e nos reconhecermos nela, aplicávamos a cartografia como método de pesquisa nas primeiras monografias de graduação e

14O Sagrado Feminino é um movimento contemporâneo no Brasil que remonta às tradições matriarcais pagãs. Estivemos em encontros na Bahia, Brasília e Goiás, especialmente no grupo Floressência, em Pirenópolis-GO, uma iniciativa de Taís Moreira e Maria da Penha, com participações de Fernanda Moraes, Kaká Queiroz, Claudinha Machado, Cristina Bonetti, Lana Marnie, Julia Souza, Walquíria Medeiros, entre outras mulheres, artistas e curandeiras.

15“O aspecto cultural é abordado sob o viés da descolonização, que implica em perspectivas e ações críticas em relação a modos hegemônicos de constituir identidades e construir saberes (...) essa hegemonia do conhecimento pode ser determinada por questões históricas ou técnicas. (FERNANDES, pgs. 146 e 155).

16“Em sua irreprodutibilidade, performance devolve o poder ao corpo, que deixa de ser um referente metafórico para ser em si mesmo a demonstração de sua natureza contrastante, imprevisível e múltipla. O corpo em performance - quer seja na arte da performance (...) está sempre e simultaneamente reconstruindo sua história de dominação como reeferente e transformando-a em ato autônomo, criativo e relacional. (...) A abordagem somático-performativa busca a transformação de padrões e a criação de novos saberes a partir da corporeidade e suas pulsões.”(FERNANDES, pgs. 134 e 149).

especialização, bem como na dissertação de mestrado, ao tratar de processos artísticos experimentais, como as performances artísticas, bem como de métodos colaborativos de produção cultural, propondo, agora, mais enfaticamente, esta cartografia epistolar como pesquisa performativa. Nos fundamentamos na *Cartografia Sentimental*, em que Suely Rolnik (2011) produz figuras a partir da sua experiência como mulher que atravessa a contracultura no Brasil, a ditadura militar, o exílio e o processo de redemocratização do país, apresentando uma teoria conceitual sobre as políticas de subjetivação, nos referidos contextos. “Pode-se dizer que o texto é autobiográfico, desde que entendamos por 'auto', aqui, não a individualidade de uma existência, a do autor, mas a singularidade do modo como atravessam seu corpo, as forças de um determinado contexto histórico.” (ROLNIK, 2011). O título sugere a capacidade que Rolnik teve de se deixar afetar pelas questões por ela tratadas, no caso, o *corpus* da sua geração, através de uma vulnerabilidade às forças do mundo, uma alteridade irreduzível, presente em seu corpo através das sensações produzidas pelo contexto sócio-político-cultural por ela vivenciado. Dissolvendo as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo, Rolnik produz uma sequência de cenas sob as perspectivas da percepção e do olho vibrátil, cuja dinâmica constitui a dimensão micropolítica do texto, sua natureza cartográfica.

A cartografia a qual nos referimos, que Rolnik desenvolveu ao seu modo, é um dos princípios ou características aproximativas do conceito de rizoma¹⁷, elaborado por Deleuze & Guattari, podendo ser compreendida como um mapa a ser produzido a partir de uma experimentação ancorada no real, em contraposição à lógica do decalque ou à reprodução do inconsciente¹⁸. Esses escritores atentam para a necessidade de um jogo entre o mapa e o decalque, apontando para as diversas possibilidades de aplicações da cartografia, desde novos a estranhos usos, numa lógica de guerrilha, relacionando-a com as estepes dos nômades orientais e sugerindo, com isso, uma comunicação transversal¹⁹. Dada essa lógica de guerrilha que mobiliza, também, as

17O rizoma é um sistema a-centrado, com múltiplas entradas e saídas, dotado de algumas características aproximativas: *Princípio de conexão e heterogeneidade* (qualquer ponto do rizoma pode e deve ser conectado a qualquer outro); *Princípio de multiplicidade* (inexistência de uma unidade no sujeito ou no objeto); *Princípio de ruptura a-significante* (um rizoma pode ser rompido e retomado em qualquer lugar); *Princípio de cartografia* (do rizoma feito mapa a ser produzido a partir de uma experimentação ancorada no real). O rizoma é um sistema aberto à disposição de diferentes modos de pensar e produzir realidade, seja na esfera política, econômica, artística ou qualquer outro gênero do conhecimento: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas de organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais (DELEUZE & GUATTARI, 2007, v. 1, p. 16).

18“O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente, ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação”. (...) O mapa é uma questão de performance. (Idem, p. 22)

19“A estes sistemas centrados (...) opõem sistemas a-centrados, redes de autômatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a outro vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos

performances artísticas, Deleuze & Guattari colocam a necessidade de expressões anexatas para designar algo exatamente, através de escrituras que nada significariam, cartografando mesmo que sejam regiões ainda por vir. Os autores compreendem que os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam como agenciamentos maquínicos, como máquinas literárias arrastadas pelas relações comensuráveis com as máquinas revolucionárias, amorosas e abstratas da filosofia, que implicariam em uma concepção anticultural de livro²⁰. Podemos relacionar essa outra concepção de livro com a estilística sociológica do romance, em Bakhtin (2012), estruturas abertas e múltiplas, que fundamentam esta cartografia epistolar que experimentamos em nossa pesquisas performativa.

Vocês podem encontrar muitas outras referências acerca da cartografia como método de pesquisa, como o livro *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (PASSOS, KASTRUP, SCÓSSIA, 2014), uma reunião de artigos que levantam questões teórico-conceituais inerentes aos seus problemas metodológicos. Visando a construção coletiva de conhecimento e a coletivização do esforço de sistematização da cartografia para além da distinção das pesquisas qualitativas-quantitativas, esses artigos abordam os impasses relativos à adequação entre a natureza do problema investigado e as exigências do método. Os pesquisadores atestam a força performática e pragmática do pensamento, ao propor uma reversão metodológica a partir da etimologia da palavra de ordem *metá-hódos*, em que a pesquisa é definida como um caminho predeterminado pelas metas dadas de partida, para *hódos-metá*, que implica na experimentação do pensamento. Eles também citam outros livros, como *Micropolítica: Cartografias do desejo* (2008), que reúnem as escrituras de Rolnik & Guattari, apresentando o percurso dos movimentos negro, feminista, gay, psiquiátrico, midiático e trabalhista brasileiros, na década de 80, bem como *Cartografia e Devires: a construção do presente* (2003), que levanta os problemas das ciências humanas, como o perspectivismo, articulação do conhecimento com desejo e implicação, construtivismo como experimentação de conceitos e novos dispositivos de intervenção. Os autores citam os grupos de pesquisa *Conexões* (Universidade de Campinas), *Prosaico* (Universidade Federal de Sergipe), *Cognição e Subjetividade* (Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Rio de Janeiro), que investigam a cartografia como método

quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um estado a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central. Uma transdução de estados intensivos substitui a topologia e o grafismo que regula a circulação de informação é de algum modo o oposto do grafismo hierárquico.” (Idem, p. 27)

20“Um livro não tem sujeito nem objeto. (...) Um livro é um tal agenciamento (...). É uma multiplicidade. (...) Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (...) Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito. (...) O Livro (...) faz rizoma com o mundo. (...) Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. (...) Mas o livro anticultural pode ainda ser atravessado por uma cultura demasiado pesada: dela fará, entretanto, um uso ativo do esquecimento, (...) de subdesenvolvimento, (...) de mapa” (Idem, pgs. 11, 12, 20, 34, 36)

de pesquisa. Há o livro *Pistas do Método da Cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum* (PASSOS, KASTRUP, TEDESCO, 2019), que reúne artigos sobre a validação, confiança e atividade da pesquisa cartográfica, retomando à questão do qualitativo e do quantitativo, bem como ao problema metodológico de pesquisar a experiência, com colaboradores da Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Federal de Pelotas, e do AND_Lab/Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica, de Portugal²¹. Os autores introduzem o livro afirmando que a cartografia se ancora em uma compreensão da cognição inventiva e em uma política cognitiva criadora, que a posição do cartógrafo seria o acesso/produção do plano de forças que responde pela criação/transformação da experiência, sugerindo políticas de narratividade, participação e cuidado, convergindo para a fundamentação da nossa proposta metodológica de uma tese epistolar.

Também podemos compartilhar com vocês a nossa leitura de uma outra pesquisadora brasileira, Roberta Romagnoli (2009), que apresenta algumas considerações acerca da cartografia como método de pesquisa nas pesquisas de campo para os estudos da subjetividade. Ela traça o seguinte percurso epistemológico: o racionalismo da ciência moderna com os pressupostos da objetividade, causalidade, sistematização e produtividade, cujos métodos experimentais das ciências naturais e exatas teriam influenciado os primórdios da Psicologia, no final do século XIX; a fenomenologia como movimento filosófico associado ao existencialismo, que sugeriria a investigação do sujeito através da vivência, da percepção e da consciência; a dialética, que afirma uma consciência derivada da matéria, em que as representações sociais traduzem o significado do mundo; tais epistemologias teriam se deslocado gradativamente dos paradigmas da ciência moderna e da neutralidade do sujeito, evidenciando a distinção entre as pesquisas quantitativas e qualitativas. Para Romagnoli, no método emergente da cartografia a teoria não transcende a realidade, nem está dissociada da prática, fazendo parte do processo de construção histórica da realidade. Ela apresenta o conceito de complexidade, através do qual Edgar Morin faz uma crítica ao paradigma moderno da simplificação e à unificação abstrata que anularia a diversidade, relacionando-o com a transdisciplinaridade, que busca “a perda da identidade de cada teoria, de cada prática, para ocorrer algo 'entre', a partir da desestabilização das ‘certezas’ de cada disciplina, apostando ainda na criação de uma relação de intersecção com outros saberes/poderes/disciplinas” (ROMAGNOLI, 2009, p. 168), a propósito da interdiplinaridade das Performances Culturais²².

21Tivemos a oportunidade de participar de uma oficina com a idealizadora do projeto Fernanda Eugênio, na UnB, 2019.

22Os pesquisadores brasileiros Passos e Eirado (2014) apontam na cartografia uma direção metodológica articulada com as ideias de transversalidade, em Félix Guattari, localizando a criação dos conceitos de transversalidade e de implicação no contexto da análise institucional dos anos 60, no limite entre a teoria e a prática, operando sobre a realidade a ser conhecida. Segundo eles, com o conceito de transversalidade, Guattari teria proposto uma alteração do padrão comunicacional nas instituições, definindo um *quantum*

Romagnoli apresenta o conceito de método, que corresponde a um caminho levado a um fim, a uma nova proposta para reencontrar o saber que se encontra em crise, pois não parte de um modelo pré-estabelecido. Para ela, na cartografia, o papel da pesquisadora é central, uma vez que “a produção de conhecimento se dá a partir das percepções, sensações e afetos vividos no encontro com seu campo, seu estudo, que não é neutro, nem isento de interferências e, tampouco é centrado nos significados atribuídos por ele” (ROMAGNOLI, 2009, p. 170), atuando como um dispositivo fazendo com que ambos não sejam mais o que eram²³, abordando a realidade através de superfícies, de planos simultâneos que coexistem sem hierarquia nem determinação²⁴. Romagnoli compreende a realidade apreendida pelo viés da imanência e da exterioridade, uma reunião de linhas subjetivas e sociais, de natureza e de cultura, que não é dada, mas construída também através de produção de conhecimento que se constitui como práticas discursivas, sociais e históricas. Ela cita Boaventura de Souza Santos²⁵, para quem “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que foi perguntada” (SANTOS apud ROMAGNOLI, 2009, p. 168), apontando alguns riscos da

comunicacional que tende a ser máximo entre os diferentes níveis e sentidos. “O plano da transversalidade expressa uma dimensão da realidade que (...) experimenta o cruzamento das várias forças que vão se produzindo a partir dos encontros entre os diferentes nós de uma rede de enunciação da qual emerge, como seu efeito, um mundo que pode ser acompanhado pelos sujeitos. (...) Os graus de abertura comunicacional ou os *quanta* de transversalidade indicam, portanto uma variação cujo espectro vai de um ponto de vista proprietário (baixo grau de abertura e referência em si), passando por pontos de vista não-proprietários (aumento do grau de abertura e referência no coletivo), até a experiência sem ponto de vista, isto é, a experiência que encarna as próprias flutuações do plano comunicacional. (...) A transversalidade, nesse seu sentido comunicacional, deve ser pensada sob a base de uma comunidade, ou seja, de um ser comum” (PASSOS & EIRADO, 2014, p. 116). Nesta perspectiva, a cartografia alteraria os padrões comunicacionais, aproximando sujeito e objeto, teoria e prática, conhecimento e política. “Aqui a metodologia de terceira pessoa tem que, necessariamente, ser complementada com a metodologia de primeira pessoa (...) sem perder de vista nossa experiência direta” (Idem, p. 122). Passos & Eirado propõem discutir as condições primárias da incorporação de um ponto de vista, como a performatividade da experiência: “O caráter da mudança dos efeitos da performatividade indica sua variabilidade de tal maneira que, quanto maior o efeito da performatividade (...) menor o grau de abertura da experiência para a mudança, o que equivale dizer, menor o seu coeficiente ou *quantum* de transversalidade”(Idem, p. 116, 122,125). Segundo os autores, ao dissolvermos a centralidade do sujeito estaríamos mais próximos de acolher o outro e as variações da experiência, aumentando seu *quantum* de transversalidade, fazendo surgir uma atuação/incorporação inusitada entre sujeito-mundo, e que o cartógrafo acompanha essa emergência do si e do mundo na experiência.

23“ A subjetividade é constituída por múltiplas linhas e planos de forças que atuam ao mesmo tempo: linhas duras, (...) que sobrecodificam os sujeitos; e linhas flexíveis, que possibilitam o afetamento da subjetividade e criam zonas de indeterminação, permitindo-lhe agenciar. Esse afetamento da subjetividade pelo que não é ela, pelas relações efetuadas, pela intersecção com o fora, forma um agenciamento. (...) essas forças, quando entram em contato com a subjetividade, aumentam a impressão de estranheza e conduzem a rupturas de sentido” (Idem, p. 170).

24“O plano de organização corresponde ao que está instituído socialmente na forma molar (...). Por outro lado, o plano de consistência é o plano invisível de expansão da vida, composto por forças moleculares e invisíveis que atravessam o campo social. (...) Esses dois planos se apoiam no plano de imanência, (...) compondo o meio em que tudo se dá.” (Idem, p. 171).

25Houve um erro de digitação separando o nome do autor

cartografia, como ser utilizada como modelo, além da produção de trabalhos sem fundamentação, aos quais nos esforçamos em não sucumbir.

Leitoras, pesquisadoras da performance artística confluem para a necessidade de formas específicas para as suas apreensões, quer em termos de registros, métodos de pesquisas e escrituras a respeito, devido as suas características anti-representativas, donde uma indissociabilidade prático-teórica. Essa síntese justifica a proposta desta tese, da produção de uma cartografia epistolar como estilo (forma e conteúdo) de pesquisa performativa. Nas *Epístolas Profanas*, mais acompanhamos os movimentos dos sentidos (ORLANDI, 2015). sugeridos pelas performances artísticas que as representamos como objetos de pesquisa, deixamo-nos seduzir pelas suas relações de forças, sem separar a análise e a experiência, ou seja, aquilo que passa, acontece, e toca. (BONDÍA, 2002). A produção de saber é atravessada pela invenção como exigência do método cartográfico (ESCÓSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2014), um fazer implicado no pensar, tal como sugeriu o artista Cildo Meireles, na epígrafe da sua obra *Introdução a uma nova crítica* (1970): “Quando for possível fazer uma síntese, jamais fazer uma análise.” (MEIRELES, 2011).

Esta cartografia epistolar como estilo de pesquisa performativa emerge das: revisitações aos programas artísticos *Estética do Silêncio*, no Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência- LCCPI, projeto de extensão que coordenamos na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* Vitória da Conquista-BA, em 2015, e *Poéticas dos Silêncios*, oficina que ministramos na Comunidade Educacional de Pirenópolis- COEPI, em Pirenópolis-GO, 2018, através dos nossos arquivos, como fotos, vídeos, áudios, anotações pessoais e correspondências com as testemunhas; escrituras a partir das performances artísticas *Poemas & Sussurros*, *Epístolas Profanas*, *Mulher Elefanta*, *Constelação Silenciosa*, *Bela do Silêncio*, *Senhora do Silêncio* e *Mandalas dos Silêncios* (Bahia, Brasília, Goiás, 2015-2019, tendo em vista a primazia da experiência prática nas pesquisas performativas; aproximações entre as expressões das poéticas dos _____^_____ nas performances artísticas e das estéticas dos _____^_____ nas performances universitárias, considerando as especificidades de ambas, através das *Epístolas Profanas* como elaboração de um pensamento com arte que se constitui, também, como um processo criativo e, conseqüentemente, uma escrita performativa, um ato de escrever com a experiência e não sobre ela.

Encontramos ressonâncias da nossa cartografia epistolar no livro *Kafka: para uma literatura menor* (2003), em que os Deleuze & Guattari citam o estudo *O vampiro e as cartas*, da jornalista francesa Claire Parnet, analisando, tal como ela, as cartas de Kafka, como uma espécie de pacto diabólico em comunicação transversal com outros elementos da sua máquina de escrever, as novelas com os devires animais, e os romances com os agenciamentos maquínicos, destacando a

possibilidade de interrupção, tanto das cartas, como das novelas e dos romances, dadas as suas potências infinitas. Deleuze & Guattari observam, na literatura de Kafka, a repetição da cabeça inclinada de suas personagens, olhando fotografias, seguida do ato de levantarem a cabeça, acompanhado por sons. Atribuem às cabeças inclinadas e erguidas, formas de conteúdo que se opõem entre si, e às fotografias e aos sons, formas de expressão que não se opõem de maneira binária. Observam, ainda, que Kafka evoca a matéria sonora em estado intenso e puro, ao invés de músicas compostas, semioticamente formadas e significativamente sujeitas, sugerido que ele tenha feito uma descrição literária do concerto 4'33", de John Cage, em *Descrição dum combate*. “Devoto quer tocar piano porque está prestes a ficar feliz; 2º não sabe tocar; 3º não toca mesmo nada (...); 4º é felicitado por ter tocado muito bem” (KAFKA apud DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 23). Os sons que acompanham o movimento de erguer a cabeça não apareceriam, portanto, como formas de expressão, mas como matérias de expressões não formadas, como processos de desejo²⁶. Deleuze & Guattari diferenciam a literatura maior, que seguiria um vetor que vai do conteúdo à expressão, da literatura menor, que começaria pela enunciação, inventando palavras, rompendo com as formas da expressão e sugerindo novas derivações que quebram a estrutura simbólica, assim como a interpretação hermenêutica, a associação leiga de ideias ou o arquétipo imaginário. Podemos considerar as *Epístolas Profanas* como uma espécie de literatura menor? Segundo esses autores, as cartas produziriam uma duplicação dos sujeitos da enunciação, formas de expressão de quem as escreve, e dos sujeitos de enunciado, formas de conteúdo sobre o qual elas são escritas. Os desejos das cartas consistiriam em fazer transferir os movimentos reais dos sujeitos de enunciação para os movimentos aparentes dos sujeitos do enunciado. As destinatárias, por sua vez, seriam sujeitos de enunciação em potencial que talvez não existissem fora do fluxo das cartas, que implicam, também, um risco de refluxo contra os remetentes, esse perigo que enfrentamos. A aversão dos sujeitos de enunciação acabaria por se apresentar como obstáculo exterior que o sujeito do enunciado se esforça por vencer através da carta, utilizadas para inocentar ou culpabilizar as partes integrantes da comunicação epistolar. Deleuze e Guattari fazem uma relação entre a literatura de Kafka e a de Proust que, do mesmo modo, teria celebrado uma fonte de força longínqua como condição da carta, fazendo sobressair o amor pela palavra ao amor por quem elas são dedicadas, ao passo em que a vida e a escrita seriam inseparáveis, bem como o desejo e a enunciação história, política e social. Poderíamos relacionar a escritura de uma carta com o ato de levantar a cabeça contra os assujeitamentos das relações de poder, nas relações sociais? *A Carta ao pai*, de Kafka, não seria

26“O interesse de Kafka é uma pura matéria sonora intensa, continuamente em relação com a sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significante” (DELEUZE e GUATTARI 2003, p. 23).

uma réplica contra as subordinações impostas pelas relações patriarcais? O que impulsionaria a escritura de uma carta, senão um conteúdo que se quer expressar e cujas condições presenciais não o tornaram possível? Que tipo de opressões elas podem denunciar? Há sempre um conteúdo emergente, uma vontade de escrever o não-dito em outros termos. Na *Carta ao pai*, o movimento aparente do sujeito do enunciado, em uma relação patriarcal, é o que conduz a escritura de Kafka, buscando, com isso ultrapassá-lo. Acompanhamos um movimento entre a culpa e a inocência que o escritor atribui à sua educação familiar, para a constituição de uma verdade literária, no final da carta em que denuncia o silenciamento como opressão patriarcal²⁷.

Leitoras, ao manifestarmos nossos _____, não pretendíamos partir nem retornar ao tema do silenciamento cultural, tendo sido esse o nosso primeiro obstáculo. Desejávamos uma leitura mais potente dos _____, a sua manifestação artística como meio de expressão, através das palavras escritas e sussurradas por meio de poesias e cartas. Podemos escutar os _____ de quem as escreve e de quem as lê, bem como o exílio espaço-temporal como condição de suas escrituras, mas o que nos interessa, como artistas e pesquisadoras, são as próprias cartas como meios de fazer passar os conteúdos de nossas expressões²⁸. Por fim, dadas as nossas condições sociais de gênero, assumimos as *Epístolas Profanas* como respostas aos silenciamentos culturais das mulheres, através de uma manifestação dos _____ em performances artísticas nas ruas. Desejamos, ao compartilhar este processo metodológico, inspirar outras colegas a produzirem as suas próprias cartografias e expressarem os seus mais reveladores _____, como estes aqui manifestos, das quais vocês são testemunhas²⁹.

27“Naturalmente as coisas não se encaixam tão bem na realidade como as provas contidas em minha carta, pois a vida é mais do que um jogo de paciência; mas com a correção que resulta dessa réplica, uma correção que não posso nem quero discutir nos detalhes, alcançou-se a meu ver algo tão aproximado da verdade, que isso pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais fáceis para ambos.” (...) “A impossibilidade da relação tranquila teve uma outra consequência, muito natural no fundo: eu desaprendi a falar. Por certo eu não teria sido, sendo outro contexto, um grande orador, mas sem dúvida teria dominado a linguagem humana corrente e comum. Mas tu me proibiste a palavra desde cedo, tua ameaça: “Nenhuma palavra de contestação!” e a mão erguida para sublimá-la me acompanham desde então. Adquiri, junto de ti – és, quando se trata de tuas coisas, um orador excelente – um modo de falar entrecortado, gaguejante e, também isso era demais para ti, de modo que por fim calei, primeiro por teimosia talvez, mas tarde porque diante de ti eu não conseguia pensar nem falar” (KAFKA, 2010, pgs, 96, 35-36).

28“Não nos encontramos, pois, perante uma correspondência estrutural entre duas espécies de formas, formas de conteúdo e forma de expressão, mas diante de uma máquina de expressão capaz de desorganizar as suas próprias formas, de desorganizar as formas de conteúdo, a fim de libertar puros conteúdos que poderão confundir-se com as expressões numa mesma matéria intensa.” (DELEUZE, 2003, p. 57)

29Richard Schechner (2011) define dois tipos de performances que ocorrem ao mesmo tempo: a **transportadora**, na qual o performer especializado vai do mundo real ao mundo performativo, de uma referência de tempo/espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras, seja de forma voluntária, como na interpretação, ou de forma involuntária, como no transe; a **transformadora**, evidentes em ritos de iniciação, que transformam pessoas de um status ou identidade a outra, com a presença de pessoas próximas ao transformado, qualquer que seja a sua habilidade. Enquanto na performance transportadora, o espectador individualmente experienciaria as suas próprias reações em um nível de respostas pessoais, na performance

Morgana Poiesis

CARTA PARA UM ANÔNIMO³⁰

Vitória da Conquista-BA, 2013.

Nós dissemos que poderíamos te escrever cartas, não foi? Pois bem. Por muito tempo nos dedicamos a este gênero de escrita, sem possuir, contudo, uma pretensão literária, apenas como expressão dos afetos mais profundos. O nomadismo nos levou a queimar aqueles papéis, até que, recentemente, passamos a reconhecer, nesta literatura epistolar, um lugar para construção de pensamentos, de modo que temos, entre os outros projetos, uma releitura dessas cartas sob a dimensão estética. Encontramos alguns fragmentos em uma busca virtual, sendo, por ora, os nossos únicos vestígios. Desconfiamos que o nome atribuído aos Fragmentos Solares³¹ remete, ainda, a uma espécie de ego projetado em uma clave de Sol, Sol-istas Sol-itárias, que supõem haver na outra alguma correspondência. É verdade que temos boas correspondentes, com os quais produzimos uma cumplicidade literária. No entanto, e a despeito do Sol que tem ao seu redor tantos planetas girando, não temos dúvidas de que as cartas são motivadas por uma outra que nos provoca. Além disso, começamos a desenvolver um tipo de discernimento, escrevendo nos diários tudo o que ninguém suporta nem merece ouvir, do mesmo modo motivadas pelas outras que nos afetam, e que ultrapassa

transformadora ele seria como um testemunha que mantém níveis de proximidade com o transformado. Schechner observa uma mudança no estatuto do espectador, desde o teatro experimental, nas décadas de 60 e 70, que envolvia a sua participação, o palco ambiental e a criatividade coletiva, tal como podemos observar na arte contemporânea de forma geral. Em nossa tese, aplicamos o termo “testemunhas” de Schechner, para nos referirmos às pessoas que acompanham ou participam das nossas performances artísticas nas ruas. Este termo também é utilizado no método somático do Movimento Autêntico (Mary Whitehouse), desenvolvida no Brasil por Ciane Fernandes (Bahia) e Soraya Jorge (Rio de Janeiro), na qual uma **movedora** dança de olhos fechados, a partir dos seus impulsos internos, na presença de uma **testemunha**. “O nome ‘testemunha’ em vez de ‘observador’ (...) implica uma sintonia somática com o colega, sem julgamentos ou críticas” (FERNANDES, 2018, p. 39). Também poderíamos nos remeter às testemunhas como agentes fundamentais para a reconstituição das memórias nas histórias orais: “Como elas referem-se às experiências vividas pelo narrador, no momento em que são transmitidas, elas são ouvidas pela audiência com a legitimidade de um testemunho, já que quem narra viveu, direta ou indiretamente, a situação narrada” (Hartmann, 2011, p. 70). Para o filósofo espanhol Castor Bartolomé Ruiz, os testemunhos das vítimas de violências individuais e bárbaras sociais seriam recursos para o impedimento de suas naturalizações e repetições miméticas promovidas pelas estratégias estruturais de esquecimento dos regimes repressores. “A testemunha é história, seu testemunho é acontecimento porque ela constitui o acontecer ao narrar o acontecido. Sua narrativa se constitui como memória que resgata da história o acontecimento passado transformando-o num acontecer presente. Seu testemunho torna-se um ato de justiça histórica” (RUIZ, 2011).

³⁰Carta lida no IV Congresso Internacional de Esquizoanálise e Esquizodrama: A crise do Capitalismo Planetário, em Uberaba-MG, 2013.

³¹Nome atribuído aos nossos primeiros ensaios para uma literatura epistolar, na qual reunimos cartas não publicadas, escritas entre 2004-2012, Bahia.

o que outrora poderia ser considerado a essência do nosso ser. Mas não voltaremos ao cogito e nem à metafísica, está bem? Devemos dizer, ainda, que o reconhecimento dessa produção foi estimulado por Anais Nin (2007), que nos seduz a cada dia, não apenas pelo método autoanalítico por ela desenvolvido, que ainda hoje nos parece se constituir como uma contundente crítica à psicologia moderna, ou pela mulher libertária que traduz nosso percurso, mas, sobretudo, por uma literatura que custou a própria vida, o que, frequentemente, não agrada à crítica, diferente da ficção e de outros romances. Nin é a nossa maior inspiração para isso que denominamos escritura performativa. Não sabemos se podemos chamar esta carta de estas linhas que te escrevemos, pois que nos parecem mais um prólogo para o que gostaríamos que se tornasse um diálogo frutífero, o que para tal precisaria do seu atento retorno. Não podemos nos bastar com essa metalinguagem! Quando dissemos que poderíamos te escrever cartas, partimos de um desejo que você nos provocava, que relutamos em confinar a um conceito restrito, tendo em vista que o nosso encontro nasceu em uma esfera mais ampla, digamos, mais filosófica e política. Não queremos reduzi-lo à sedução que ensaiamos, o que parece ser em nós uma força indomável. Que ELA³² nos liberte dessa pobre condição! Percebe a criação que atravessa o fluxo da escritura? Desse modo deixamos esvaír o objetivo da carta, conduzida pelo prazer de uma excitação criativa. Quando dissemos sobre a evanescência da outra, é justamente em virtude dessas criações que nos assaltam, e que embora atravessadas pelo encontro com essa outra, parecem nos levar a uma alienação da sua perspectiva, no caso em questão, pelo enamoramento do discurso, que nos leva a desconfiar do amor em nome do qual Roland Barthes (1981) produziu uma síntese tão bela. Devemos dizer, ainda, que escrevemos para poucas amigas, mas que as inimigas, igualmente seletas, são também responsáveis pelas melhores palavras. Quanto a você, nosso novo destinatário, diante da prerrogativa de um encontro virtual, por ora não se encaixa em uma categoria nem em outra, apresentando-se, portanto, como um desafio imaginário, que aceitamos com entusiasmo, em nome disso que colocamos como uma epistemologia literária, o simulacro que conduz a arte do nosso encontro. Para melhor dar vazão a esse projeto, cujo esboço se efetiva em um processo cada vez mais simultâneo entre o pensamento, a prática e a expressão pública, não apenas como um tipo de recusa à representação social em que vivemos, mas também como um equívoco ao qual não podemos recorrer, de manter privada essa produção que anseia por uma compreensão mais expandida, pedimos que não se coloque na condição de leitor único dessa carta, embora ela tenha sido prometida e feita para ti. Manteremos em sigilo a sua cara identidade.

Morgana Poiesis

³²Performance artística que apresentamos nas cidades de Vitória da Conquista-BA, Lençóis-BA, Salvador-BA, Brasília-DF e Resende-RJ, entre 2011 e 2013.

CARTA PARA ALEX SIMÕES³³

Goiânia-GO, 2016.

Alex,

Recebemos a encomenda com o primeiro volume das *Epístolas Profanas*, que você revisou. Te escrevemos amadurecendo algumas ideias quanto a este projeto de literatura e pesquisa, cujo título decidimos manter, como uma boa paródia, assim temos resistido.

Pretendemos produzir mais 50 exemplares artesanais daquele primeiro volume, nos próximos meses, que levarão os créditos da sua revisão e de outras colaborações fundamentais, como a sugestão de Querino³⁴, sempre atencioso, sobre a definição do livro-objeto, bem como uma pequena apresentação daquela primeira seleção de cartas, que será mantida. Gostaríamos de experimentar a impressão das cartas em papel artesanal. Experimentamos alguns modelos diferentes de caixas e tivemos uma preferência por aquelas feitas com uma espécie de papel madeira mais espesso, cujas folhas podemos adquirir para produzi-las, manualmente, com o conhecimento que mal nos lembramos das aulas de Desenho Geométrico que tivemos no ensino médio, o que aumentaria o trabalho e os custos do objeto.

Há uma lista de cartas a serem escritas para um segundo volume, cujo índice poderia ser lido como a arte silenciosa do inventário, apontada por Susan Sontag (1987). Além disso, estamos comprometidas com uma série de bilhetes os quais consideramos cartas menores, cujo estilo nos parece funcional, pois que mais breve.

Lamentaríamos a nossa ausência no lançamento da revista literária *Organismo*, se não estivéssemos tão presentes através da sua leitura da nossa poesia, *Impessoal* (GOMES, 2015), caro companheiro! Aguardamos o envio de quantos exemplares forem possíveis da revista e escreveremos um bilhete para a pessoa responsável por isso, retificando o seu pedido.

Feliz por essa nossa interlocução que se multiplica, a propósito, também, das nossas performances *Poemas & Sussurros*³⁵ e *Você tem seda*³⁶?. A poesia deve estar, assim mesmo, posta

³³Alex Simões, escritor, *performer*, editor da revista de literatura *Organismo* de Salvador-BA.

³⁴Charles Ribeiro, escritor, articulador do editorial Candeeiro Café e dos saraus Poesia de Segunda, em Vitória da Conquista-BA.

³⁵Esta performance é apresentada na V Carta para as Leitoras.

³⁶Performance relacional de Alex Simões, em que ele senta frente a frente com as testemunhas, conversando sobre poesias, etc, enquanto carimba *hai kais* de sua autoria em sedas para cigarros, montando livros em miniatura que depois lhes são entregues.

para todos, ainda que de um em um. “Sê todo em cada coisa, põe quanto és no mínimo que fazes.” (PESSOA, 2018). Levávamos em nosso peito a profundidade de Pessoa, o mestre dos nomes que nos conectou com a Senhora do Silêncio³⁷, como ele acreditamos na totalidade do mínimo.

Por fim, declaramos o nosso novo encantamento por Cora Coralina, cujas vozes escutamos enquanto caminhávamos pelos becos da cidade de Goiás, às margens do Rio Vermelho, e os sertões queimando em nossas veias, com as lembranças da Bahia e de Minas Gerais. Acreditamos que Cora será uma boa correspondente durante a nossa estadia no Centro-Oeste. Tivemos a oportunidade de ler uma carta manuscrita por Drummond para ela. Feliz, também, pelo agenciamento com Zé do Café³⁸, a quem gostaria de propor a contra-performance de um chá silencioso, tal como nos inspira Olga Lamas em *Sirva-se*³⁹, além de uma potente correspondência para aquilo que temos aspirado como uma cartografia dos ___ ^ ___ nas artes.

Te enviaremos um novo exemplar das *Epístolas Profanas*, quando estiverem prontas, em gratidão.

Morgana Poiesis

CARTA DE RICARDO SANTOS

Salvador-BA, 2016.

M.,

estimulado por suas profanas escrituras, profanas porque dizem o que muitos não querem ouvir, te escrevo estas impressões do dito e do não dito em suas palavras e no espaço vazio entre elas (vazio, não; camuflado no invisível, conteúdo que poucos se esforçam para enxergar). A sedução de sua prosa nunca é gratuita, tem uma razão de ser, tem um peso (uma tristeza, uma sabedoria, uma loucura) que sustenta a leveza da superfície. As palavras fluem, hipnóticas. Apenas uma ou outra vez, o encanto é interrompido por um algum excesso ou por alguma falta. Em sua Micropolitika, linhas e linhas de puro deleite sensorial e reflexivo, de uma poesia, ora feroz, ora delicada, deu-se um curto-circuito ao mencionar Duchamp, Magritte, Oiticica... O corpo estava lá, porém imóvel.

³⁷Apresentada na IV Carta para as Leitoras.

³⁸Performer, professor e pesquisador baiano José Mario Peixoto (Zmário), um dos nossos correspondentes.

³⁹*Sirva-se* é um work-in-progress em que a artista baiana Olga Lamas mistura as linguagens da instalação e da performance, tendo como base criativa as ideias de infiltração e de ___ ^ ___ .

Faltou a veia pulsando, a língua se mexendo. Diferente de sua *Esquizocarta*⁴⁰, na qual a presença de Nin e de de Laclos são fundamentais para o embate espiritual e filosófico que te consome, que te inspira, que te posiciona no mundo. Em todas as cartas, a mulher madura, (in)consciente do que realmente importa, conta para a menina atenta como tudo é, como tudo deveria ser. Os destinatários desses sussurros e gritos, gente real e/ou imaginária, outros ou você mesma, são inconformados com as amarras da vida. Pessoas que, de uma maneira ou de outra, pagaram o preço pela ousadia de dizer Não. Alguns aguentaram o tranco e suas sequelas, outros se perderam pelo caminho. No teu caso, escritora, poeta, filha, irmã, intelectual, leitora, atriz, amiga, amante, também deixou partes de ti para trás, mas sempre em busca de... (diga-me, você), lambendo as feridas. Essas cartas são relatos, confissões, mensagens que cada leitor toma como seu, por um instante, vestindo os desejos e as angústias alheios para questionar-se, enquanto ouve tua voz no pé do ouvido, cantando, palavra por palavra, uma melodia que não serve para sonhar ilusões, e sim outras existências possíveis.

R.

II CARTA PARA AS LEITORAS

Caras leitoras,

Nesta carta, traçaremos uma relação entre as *Epístolas Profanas* e os relatos dos sujeitos históricos, através dos quais o filósofo francês Jacques Rancière ensaia uma poética do saber que, segundo ele, traz à cena as vozes silenciadas pelos nomes próprios da história⁴¹.

Rancière define a poética do saber como o estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa, interessando-se pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, constituindo-se como um gênero de discurso específico. Segundo ele, no relato, a pessoa de predileção seria a terceira, funcionando como uma ausência de pessoa, cuja distância temporal e neutralização lhe dariam uma objetividade não assumida, à qual se opõe a presença afirmativa, à força de autocontestação e de persuasão do discurso. O trabalho da nova história seria desregular o jogo dessa oposição,

⁴⁰Referência à *Carta para um anônimo*.

⁴¹Rancière define história no sentido ordinário, como uma série de acontecimentos que ocorrem a sujeitos designados por nomes próprios e seus relatos, caracterizados por incertezas quanto à realidade dos acontecimentos e sujeitos relatados, afirmando que “é preciso reconhecer este trabalho despercebido dos verdadeiros heróis e dos inventores desconhecidos, lá onde ele fala sua própria língua, a que convém à atividade das multidões anônimas” (RANCIÈRE, 1994, p. 13).

construindo um relato no sistema do discurso, numa espécie de deslocamento epistemológico⁴², tal como propomos com as *Epístolas Profanas*, cuja impessoalidade se define pela abertura da enunciação individual, ao assumir as múltiplas vozes em correspondência.

Propomos uma epistemologia das artes através das expressões e dos conteúdos dos *Epístolas Profanas*, pois, como observa Rancière, há palavras em excesso, tornando o ser humano cego aos desequilíbrios e regulações que mantêm o corpo social enquanto o fazem objeto da ciência. Para ele, a nova história, como ciência legítima, deve regular a vida excessiva dos seres falantes que matou a legitimidade real⁴³ e ameaça o saber, fazendo emergir o perigo dos nomes flutuantes, da multiplicidade dos homônimos e das figuras que ao não nomear nenhuma propriedade real, encontram os meios de incorporar-se em qualquer lugar, sendo a desordem política idêntica à desordem do saber. Rancière aponta uma revolução nas estruturas poéticas do saber e uma ruptura epistemológica, com suas contribuições para a história da época das massas, com a arte de tratar o excesso das palavras, sendo capaz, ao mesmo tempo, de suprimi-las e de manter seu estatuto de acontecimento, fundando uma sinonímia generalizada.

42“ A história elabora o conhecimento de seus novos objetos no cruzamento dos dados fornecidos pelas ciências do espaço, da circulação, da população e dos fatos coletivos, na junção da geografia, da economia, da demografia e da estatística. Este deslocamento científico responde ao deslocamento de uma política que não atinge mais a ordem dos reis, mas a das massas” (RANCIÈRE, 1994, p. 25).

43Rancière observa que, em *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, ao relatar a morte do rei da Espanha e de Portugal, no século XVI, Braudel desloca o foco desse acontecimento para a metáfora do mar, sugerindo a morte do centro da história e os novos movimentos do Mediterrâneo para o Atlântico, compreendendo a história dos espaços de civilizações, das longas durações da vida das massas e das dinâmicas do desenvolvimento econômico. A cena do rei morto ou mudo, deixaria transparecer o estatuto histórico de um ser que fala muito e que fala demais, fora do lugar e da verdade, expondo o não-lugar dessa fala, circunscrevendo o lugar do não-lugar, uma vacância, como no *Anais*, de Tácito, o vazio provocando a novidade radical revolucionária na Revolução Francesa e a vacância do poder, a proliferação da fala excessiva. Segundo ele, a ciência histórica crítica teria preenchido esse vazio por uma teoria do não-lugar e do imaginário lhe dando um estatuto de realidade particular, nomeada pela ciência como ilusão e ideologia, da qual os intelectuais seriam os especialistas. “A diferença no efeito do não-lugar reenvia a uma diferença na sua causa, no estatuto ontológico do próprio não-lugar. (...) O não lugar, que provoca a vertigem da fala e a ilusão que faz acontecimento, tem sempre a mesma causa. Ela é uma não presença no presente. (...) E a revolução é o nome genérico desta ilusão, desta falsa presença do acontecimento que é a conjunção de um desconhecimento e de uma utopia: o desconhecimento do caráter passado do que se crê presente, a utopia de tomar presente o futuro” (RANCIÈRE, 1994, p. 47).

Recorremos ao discurso indireto livre⁴⁴ nas *Epístolas Profanas*, onde as referências bibliográficas e audiovisuais, dentre outras, estão livremente incorporadas no discurso, donde as notas de rodapé, às vezes explicativas. Em seu ensaio para uma poética do saber, Rancière observa que o estilo indireto, separando sentido e verdade, revoga em ato a oposição dos falantes legítimos e ilegítimos, que são igualmente validados e colocados sob suspeita. Segundo ele, homogeneidade do discurso-relato assim constituído contradiz a heterogeneidade dos sujeitos que coloca em cena, a qualidade desigual dos falantes cuja referência de seu dizer pretende-se garantir. Para Rancière, escrever a história seria tornar equivalentes um certo número de situações de discurso, sendo que a suspeita sobre a fala do outro regula a si mesmo sobre a forma de retórica da disjunção de sentido da verdade, a suspensão da referência. Para ele, restaria o poder congregador da língua e dos jogos que ela autoriza, um discurso suscetível de fazer entrar na sua comunidade aqueles que o traçado do seu círculo exclui, onde todos os que não tem lugar para falar poderiam se apoderar destas palavras e destas frases, destas argumentações e destas máximas, para constituir para a subversão um corpo novo de escrita, criando a cena da revolução moderna, dos primórdios do Livro. Rancière observa que alguns desses relatos mencionados atribuem à Revolução Francesa uma dupla face de acontecimento fundador, apresentando as características anacrônicas do acontecimento e da revolução⁴⁵, definindo a relação entre as palavras da história e sua verdade como uma interpretação social do historiador, ao mesmo tempo um objeto de saber e uma modalidade deste saber, como o desvio das palavras e dos acontecimentos, uma verdade não acontecimental e não verbal, que na operação de substituir as coisas pelas palavras teria se deixado emboscar pelas palavras⁴⁶. Ele

44“A ‘primeira’ linguagem, ou antes, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o discurso indireto. Existem muitas paixões em uma paixão e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto. (...) Esse é precisamente o valor exemplar do discurso indireto e sobretudo do discurso indireto livre: não há contornos distintivos nítidos, não há, antes de tudo, inserção de enunciados diferentemente individuados, nem encaixe de sujeitos de enunciação diversos, , mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua consequência como os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidades e suas distribuições moventes no discurso. (...) O agenciamento coletivo de enunciação não tem outros enunciados a não ser aqueles de um discurso sempre indireto” (DELEUZE & GUATTARI, 2007, pgs. 13, 18, 23)

45“O acontecimento tem a novidade do anacrônico. E a revolução, que é acontecimento por excelência, é (...) o lugar em que o saber social se constitui na denúncia da impropriedade das palavras e no anacronismo dos acontecimentos. (...) O que funda os acontecimentos é sempre não-acontecimento; o que explica as palavras, é o que não é mais palavras. (...) O historiador (...) vai querer o que está por trás das palavras. Ele relaciona o discurso sedutor à realidade não discursiva que aí se exprime e se traveste” (RANCIÈRE, 1994, p. 40).

46Em seu ensaio para uma poética do saber, Rancière trás à cena o relato *História da Revolução Francesa*, de Machelet, afirmando que “uma nova espécie de documento vem assim presentificar este acontecimento: a entrada dos anônimos do povo no universo dos seres falantes. (...) Substituindo a escritura prolixa dos eruditos do vilarejo pelo quadro de um povo silencioso, Michelet inventa (...) a arte de falar os pobres fazendo-os calar, de fazê-los falar como mudos. (...) O historiador os faz calar tornando-os visíveis. (...) E este visível mostra o sentido que a palavra não conseguia exprimir”. (...) “O duplo alcance da palavra social

aponta, ainda, para o papel das cartas de amor nos processos de revolução histórica, compreendendo-as como uma maneira de tratar a fala do outro⁴⁷.

Rancière diferencia o relato da metáfora que, por sua vez, tornaria sensível o sentido dos processos verbais, organizando jogos de sensações. Segundo ele, no discurso relato-fundador, a intercambialidade entre a presença do autor e sua ausência na autonomia do desenvolvimento narrativo fecham-se ao presente, para marcar a imanência do sentido no acontecimento. Ele observa algumas estratégias no relato, como o entrecruzamento de tempos, o deslizamento para o passado simples ao dar suas referências, o retorno ao presente para dar a força aos acontecimentos, tornar familiares seus autores, tirar lições da história, congelar o imperfeito para essencializar a cena, neutralizar a aparência do passado, abolir as marcações de tempo, de modo e de pessoa para absolutizar, na frase nominal, o sentido do acontecimento, relativizando a posição do narrador.

Nos fundamentamos em uma poética do saber que, segundo Rancière, regulamenta a antiga dívida da filosofia com a poesia, desde a crítica de Platão à *mimesis* poética como mentira ou falsidade, na *República*. Ele opõe a *mimesis* da poesia à diegese do relato, afirmando que destruir o seu primado era a exigência comum para que a democracia se separasse do reino da fala excessiva e para que a história da vida das massas sucedesse à crônica real. O relato subtrairia as falas às vozes da *mimesis* para lhes dar uma outra voz, colocando o sentido no desvio ao abrigo de imitações novas e de novos usos da linguagem, dando corpo a este lugar para que a voz deste corpo pacifique seu tumulto. O relato colocaria no lugar, ao mesmo tempo, o sujeito da democracia e o objeto da ciência, afirmando-se em seu absoluto, desligando-se da *mimesis* e da divisão dos gêneros, e fixando uma maneira de ser que convém em comum ao povo e à ciência. Essa literalidade da atriz histórica seria neutralizada pelo duplo relato que exhibe as cartas e as faz desaparecer na cena que as exprimem.

O investimento do corpo nas *Epístolas Profanas* se manifesta de maneira mais radical nas performances artísticas nas ruas, que podem ser compreendidas à luz da sugestão de Rancière por

se precisa assim: social designa um conjunto de relações, a falta de palavras a designá-las adequadamente, (...) a não relação como original, (...) o desvio das palavras em relação às coisas ou, mais exatamente, o desvio nas nomeações e classificações” (RANCIÈRE, 1994, p. 41).

47“ A verdade do relato funda-se sobre a reserva de sentido das cartas exibidas e ordenadas. Mas essa reserva de sentido nos envia ela própria aos verdadeiros locutores, (...) as forças de um sentido que fala mais diretamente nos quadros reconstituídos da história que nas cartas de amor conscienciosas dos pobres. (...) O papel do historiador é libertar esta voz. (...) Ele deve levá-la ao silêncio para que fale a voz muda que se exprime nela e para que esta voz torne sensível para o verdadeiro corpo ao qual ela pertence.” (...) “Classificar as cartas de amor que dizem sempre mal o que elas significam, é subtrair não a carne viva do povo mas ao contrário sua ausência de carne. É substituir a ausência ou a traição que está no coração da carta de amor a mais sincera: a traição que consiste simplesmente em que, por trás das palavras, não há nunca senão palavras, ausência que a literatura, segundo o uso de seus poderes, expõe ou dissimula. (...) Por trás das palavras de amor (...) não há senão a traição e a morte” (RANCIÈRE, 1994, pgs. 61, 53).

uma sinonímia que traga às palavras a voz pela qual elas têm um corpo. Segundo ele, as operações que definem a revolução do discurso histórico são uma reserva da fala⁴⁸ e um deslocamento do corpo, ao passo que a escrita romântica supõe uma exterioridade, cujas figuras seriam a imitação e a interpretação. Ele relaciona o relato à mitologia, sugerindo uma relação nova entre a filiação dos corpos e a ordem do discurso. “Mitologia quer dizer aqui (...) o equivalente do relato e do discurso: o *muthos* que é um *logos*, o relato que torna-se razão, a ciência que se dá sob a forma de relato.” (RANCIÈRE, 1994, p. 64). Rancière sugere uma noção de verdade que não está relacionada apenas às palavras, mas gravadas na textura das coisas, sendo o lugar de uma expressividade e de uma significância que se opõe à mentira da *mimesis*. A poética do saber proposta do Rancière relaciona a ordem do discurso à ordem dos corpos, articulando sujeito, saber, fala e morte, pois viver implicaria não saber o que é a vida e falar implicaria não saber o que se diz, sendo “necessário compreender as palavras que jamais foram ditas (...) fazer falar os _ _ _ ^ _ _ _ _ da história, estas terríveis pausas em que ela não diz mais nada e que são justamente seus acentos mais trágicos.” (RANCIÈRE, 1994, p. 65). O afeto implicado nessa revolução histórica estaria ligado à ausência em pessoa daqueles que os nomes nomeiam, e cada uma dessas formas de ausência seria o outro, para quem escrevemos. A inclusão da morte e a teoria do testemunho mudo confluiriam para a sua teoria do lugar de fala, “uma teoria da morte como passagem das vozes (...). A morte inquisitorial, ao contrário, é a morte resgatável que faz falar os mudos e o silêncio da história.” (RANCIÈRE, 1994, p. 73).

Alguns dos recursos apontados por Rancière para a produção de uma poética no relato são o princípio de expressividade generalizado, de transitividade do escrito à voz, da voz ao corpo, do lugar ao lugar. “O lugar é que dá lugar (...), que dá corpo à sua voz (RANCIÈRE, 1994, p. 78). Para ele não há heresia possível, compreendendo-a como separação dia-bólica, sugerindo que ela possa ser pensada segundo a exata adequação do sentido e do meio. “Ela é a identidade de um território separado: identidade de um universo camponês espontaneamente pagão (*paganus*, sabe-se, quer dizer um e outro).” (RANCIÈRE, 1994, p. 79). O autor cita *A fábula Mística*, de Michel de Certeau, que analisa o excesso de fala e sua falta de lugar, bem como as vidas tornadas mudas pelas escrituras sagradas, cujos _ _ _ ^ _ _ _ _ buscamos manifestar em nossas profanas escrituras. “Talvez, enquanto que o sym-bolos é ficção produtora de união, ela não é senão dia-bolos, dissuasão do simbólico pelo inomeável desta coisa.” (RANCIÈRE, 1994, p. 75). Para Rancière, “toda feitiçaria ou toda heresia, toda fantasia ou todo silêncio se deixa conduzir a seu lugar, analisar

48“Assim a verdade, diz Michelet, se lê melhor nas lágrimas que nas falas, melhor na disposição das coisas que nos arranjos dos discursos. Ela se lê melhor lá onde ninguém procura enganar. A teoria do testemunho muda e a ela dois enunciados à primeira vista contraditórios, primeiramente, tudo fala, não há mutismo, nenhuma fala perdida. Em segundo lugar, só fala verdadeiramente o que está mudo” (RANCIÈRE, 1994, p. 65).

como produto de uma mesma força expressiva” (RANCIÈRE, 1994, p. 76), sendo essa a condição de uma história das mentalidades. Segundo ele, no relato alegórico da morte acontecimental e da destituição conceitual do rei, o povo dos tagarelas seria substituído pelo quadro de um povo saído da diversidade dos solos que lhe dão lugar, um povo-mundo. Ele retoma ao deslocamento da noção de espaço, cuja unidade marítima era constituída pelas trocas organizadas no espaço urbano. A unidade do mar seria a de um universo de circulação mercantil, uma viagem sem retorno, “o lugar que recolhe e faz passar o sentido assegurando a identidade de um *mythos* e de um *logos*.” (RANCIÈRE, 1994, p. 91). Para Rancière, essa nova história econômica teria colocado em comunicação dois esquemas-sentidos anteriormente opostos: o do desenvolvimento e o do progresso, que vai das atividades mais simples às mais complexas, da lentidão à rapidez, e o do Mediterrâneo como sujeito da história e sua conversão em escrita, de modo que o espaço da historialidade seria primeiramente simbólico, uma superfície de inscrição do tempo como produtor de sentido. Ele afirma que o círculo da inteligibilidade histórica completa-se entre as mentalidades e os espaços, que há história porque há palavras que cortam a vida, guerras da escrita, e que há história das mentalidades porque há uma heresia e sua sansão, que dá à fala herética uma outra voz, a voz do lugar, um corpo de imanência, pagão.

Em seu ensaio, Rancière sugere um desvio poético capaz de conferir à história um estatuto científico da verdade, constituído pelo corpo das palavras que substitui a fala errante, dando-se na textura do relato, nos seus modos de interpretação, na divisão das frases, no tempo e personagens do verbo, nos jogos de próprio e figurado, apontando para as formas de escrita próprias a regular a perturbação das palavras, como um regulamento poético do excesso, pela substituição de um corpo da voz a um outro, um resgate da separação herética, tal como experimentamos nas *Epístolas Profanas*.

Supomos que estamos trazendo à cena as insujeitas das falas inéditas que, segundo Rancière, se definem em três proposições: a ordem do ser falante é exclusiva de qualquer exclusão; o sujeito político que se dedica à verificação desta proposição traz a marca do ilimitado; o modo de fala e de ligação que convém a este modo de subjetivação política é a da correspondência, o puro endereçamento ao outro sem pertencimento nem sujeição que estabelece a comunidade do presente e do ausente. Rancière se refere a um ato de fala sem lugar e de uma coletividade anônima, do advento de um sujeito político que atravessa e separa as relações estabelecidas entre os discursos e os corpos, se projetando ao ilimitado, ao articular uma experiência de outro modo destinada ao mutismo pela separação das linguagens. A heresia e errância moderna dos nomes singulares, falsamente próprios e comuns, de um ser-junto sem lugar nem corpo, que é um ser-entre vários lugares, identidades, modos de localização e de identificação, teria como efeito instalar o sujeito

incompletude da linguagem. A autora apresenta o deslocamento que o $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ produz na fronteira entre o dito e o não dito, nos colocando diante da natureza histórica da significação. “O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a ideia de ‘movimento’.” (ORLANDI, 2007, p. 153). Para ela, essa perspectiva libertaria o $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ da passividade e negatividade que lhes são atribuídas nas formas sociais da nossa cultura, conectando o não dizer à história e à ideologia. Orlandi pontua as características erráticas e desorganizadoras do $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, devido às relações incertas e contraditórias entre mudança e permanência, imaginário e real, unidade e multiplicidade, identidade e diferença, paráfrase e polissemia⁴⁹, donde sua opacidade, considerando a dispersão dos sujeitos como condições de existência dos discursos.

Em sua análise, Orlandi distingue o $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ fundador das políticas do $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, subdivididas entre: $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ constitutivos (para dizer é preciso não dizer, de modo que o dizer e o silenciamento são inseparáveis); $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ locais (censura como interdição do dizer, fato de linguagem que produz efeitos como política pública de fala e $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, negando tanto a alteridade quanto a identidade do sujeito). Orlandi observa, nos movimentos do $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, um deslocamento das palavras entre presença e ausência, bem como uma relação entre tempo e linguagem. “Há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem.” (ORLANDI, 2007, p. 25). Ela considera o $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ fugaz à observação, efêmero e inobjetivável, trazendo, para compreendê-lo, as metáforas do mar e do eco, nas quais uma grande extensão é lançada, havendo, em seguida, um movimento que retorna e provoca um deslocamento: “O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem. (...). O Eco: repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som.” (ORLANDI, 2007, pgs. 32 e 33).

Orlandi retoma à etimologia da palavra *silentium*, referida a *silens*, que não significa necessariamente $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, mas tranquilidade, ausência de movimento ou ruído. Ela propõe um descentramento da linguagem cuja relação com o mundo e o pensamento seria mediada pelo $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, que estaria mais presente nas mitologias clássicas, e em contenção crescente a partir do século XIX, com a aceleração do desenvolvimento das linguagens, das filosofias, das ciências sociais e humanas. A autora reconhece a importância do $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ na literatura (Carlos Drummond) e nas artes de forma geral, bem como nos discursos religiosos, científicos e amorosos.

Para Orlandi, pensar o $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ implica: um esforço contra o positivismo, a hegemonia do formalismo, o objetivismo abstrato e o racionalismo da linguística estruturalista; problematizar

⁴⁹“Consideramos a tradução do silêncio em palavras como uma relação parafrástica” (...) A polissemia (...) é função do silêncio, pois ele permite a relação – ainda que indireta e sempre mediada – do sujeito com o interdiscurso (a exterioridade). Relação que produz a indistinção, a instabilidade e dispersão.” (ORLANDI, pgs. 67 e 158).

noções de linearidade, literalidade e completude; colocar questões aos limites da dialogia, pensando a relação contraditória com o outro, que se manifesta de maneira opaca, “o outro está presente mas *no* discurso, de modo ambíguo (presente e ausente).” (ORLANDI, 2007 p. 48); problematizar palavras como “representação” e “interpretação”, “diríamos que o silêncio não é interpretável, mas compreensível.” (...) Compreender o silêncio é conhecer os processos de significações que ele põe em jogo”. (ORLANDI, 2007, p. 50); traçar um limite à redução da significação ao paradigma da linguagem verbal, descentralizando-a, bem como ao sujeito do discurso.

Segundo Orlandi, para analisar o $_ _ _ \wedge _ _ _ _$ é preciso fazer intervir a teoria como crítica, deslocar a análise dos produtos para o dos processos de produção de sentidos e pensar os seguintes modos de aproximação do $_ _ _ \wedge _ _ _ _$: a noção de completude; a análise das figuras; a intertextualidade.

No esforço para uma reflexão laica sobre o $_ _ _ \wedge _ _ _ _$, Orlandi afirma que “o silêncio não é distanciamento, mas presença.” (ORLANDI, 2007, p. 64). Ela faz uma crítica à noção do implícito como uma forma de domesticação do não-dito pela semântica, que se daria pela recusa da opacidade do não-dito, afirmando uma autonomia do $_ _ _ \wedge _ _ _ _$ com relação ao som e à palavra, não se reduzindo às suas ausências. Para ela, a linguagem é “passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras” (ORLANDI, 2007, p. 70), sendo o $_ _ _ \wedge _ _ _ _$, portando, uma condição da linguagem, no entanto, absoluto, itemporal, ilimitado em sua extensão.

Em suas colocações sobre o silenciamento, Orlandi reconhece que o $_ _ _ \wedge _ _ _ _$ também pode ser uma forma de opressão, considerando que o poder se exerce acompanhado de um certo silêncio” (Michel de Certeau apud Orlandi, p. 101), produzindo, em contrapartida, os discursos de resistência, dada a característica movente dos sentidos, de modo que “não há censura completamente eficaz.” (ORLANDI, 2007, p. 131). Ela afirma, de maneira radical, que “para compreender um discurso devemos perguntar sistematicamente o que ele ‘cala’.” (ORLANDI, 2007, p. 152). Neste sentido, podemos considerar as *Epístolas Profanas* como um discurso de resistência contra o silenciamento cultural das mulheres, na cultura patriarcal que buscamos (des)construir.

Leitoras, experimentamos na produção das *Epístolas Profanas* uma relação particular apontada por Orlandi entre o $_ _ _ \wedge _ _ _ _$ e a escrita como “forma específica de fazer silêncio, de fazer ressoar o silêncio dos ‘outros sentidos’” (ORLANDI, 2007, p. 84), com o distanciamento da vida cotidiana e a suspensão dos acontecimentos. Concordamos com a autora quando ela afirma que a escrita “permite que se signifique em silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 84). Podemos afirmar, que

os _____ ^ _____ manifestos em nossas cartas não foram apenas seus objetos de leituras e escrituras, mas suas condições primordiais.

Morgana Poiesis

IV CARTA PARA AS LEITORAS

Vitória da Conquista-BA, 2015.

Caras leitoras,

Nesta carta, te apresentamos o ensaio *A Estética do Silêncio*, que compõe o livro *A vontade Radical* (1987), da filósofa e crítica de artes norte-americana Susan Sontag.

Na abertura desse ensaio, Sontag afirma que toda época precisa reinventar o seu próprio projeto de espiritualidade, do qual a Arte teria sido a metáfora mais ativa, na modernidade, identificando uma série de crises e processos de desmistificação da Arte, desde a unificação de numerosas e díspares atividades artísticas nessa denominação genérica, até a mudança do seu entendimento como expressão da consciência humana, para uma concepção pós-psicológica, em que ela torna-se um antídoto à capacidade de auto-alienação da mente, na afirmação de si própria. A partir desse novo mito, a arte deveria tender à antiarte, à eliminação do tema, objeto ou imagem, à substituição da intenção pelo acaso e à busca do _____ ^ _____, o que implicaria em um apelo tácito ou aberto à abolição da própria arte, confluindo para o conceito da performance artística como anti-arte.

Sontag observa que a opção pelo _____ ^ _____ fora feita por artistas como Rimbaud, Duchamp, Apollinaire, Harpo Marx, Stein, Burroughs, entre outros, conferindo força e autoridade ao que foi interrompido, acrescentando-lhe uma nova fonte de vitalidade e uma atitude séria, em que a obra de arte tornar-se-ia um meio para alguma coisa que só poderia ser atingida pelo abandono dela própria. O _____ ^ _____, como estados de espírito de ultimação antitético teria sido descrito por Valery e Rilke, como uma zona de meditação, purificação e preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que findaria na conquista do direito de falar e, ainda, um tipo de libertação da postura servil do artista frente ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.

Leitoras, consideramos, no mínimo, curioso, como Sontag compreende a renúncia do _____ à sociedade como um gesto altamente social, que levaria o público a um movimento de ininteligibilidade, invisibilidade e inaudibilidade, deslocando-o, por fim, do seu estado de passividade e voyeurismo, em vias de uma aprimoramento da sua experiência. Essa negação do _____ com relação à arte e ao público, supostamente em favor da vida, se constituiria como uma afirmação ascética, nunca plenamente alcançável, tal como o teria colocado John Cage, como ela bem lembra, que para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte, situara a execução de uma peça em um palco de concerto, na sua obra 4'33". Nas experiências com as nossas performances artísticas, podemos observar como os _____ desconstroem as expectativas das testemunhas, que acabam por lhes conferir os mais intrigantes sentidos.

Sontag pontua que o _____ teria figurado na arte, ora como decisão (Kleist, Lautréamont), ora como punição (Holderlin, Artaud). O _____ implicaria o seu oposto e dependeria da sua presença, sendo necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para admiti-lo, bem como produzir algo dialético, em que ele, como uma espécie de programa em defesa de uma redução radical dos meios e efeitos na arte, continuaria a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso e elemento em um diálogo. Esta perspectiva conflui para a nossa compreensão de que os _____ produzem os seus próprios efeitos, tanto nas linguagens artísticas quanto nas relações sociais.

Ao reconhecer na arte ruidosa os apelos ao _____, Sontag afirma que essa retórica implica uma determinação da artista em perseguir suas atividades de forma mais errática, conforme a noção de “margem plena”, de Breton. Assim, as noções de _____, vazio e redução promoveriam uma experiência de arte mais imediata e sensível, mais consciente e conceitual. Além disso, a arte empobrecida (Jerzy Grotowski) e purificada pelo _____ transcenderia o caráter seletivo da atenção e suas distorções da experiência, para a qual ela teria sido um instrumento pedagógico, anteriormente, em vias de uma capacidade de atenção em todas as coisas, uma experiência minoritária, um desejo de atingir o ilimitado, não seletivo e completo conhecimento de Deus.

Sontag adverte para o esgotamento da linguagem como metáfora privilegiada para expressar o caráter mediado da criação artística e da obra de arte, sobretudo pelo peso da consciência histórica secular, concebida como a memória de todas as palavras já ditas, contra a qual a arte silenciosa constituiria uma condição visionária e a-história, através de uma contraposição do convite ao olhar feito pela arte tradicional, pelo convite ao fitar da arte silenciosa, e o caráter essencialmente compulsivo, estável, modulado e fixo desse ato. O _____ seria a metáfora para uma visão não-interferente, apropriado a obras de arte que são indiferentes antes de serem vistas, diante das

quais o espectador se aproximaria como se contemplasse uma paisagem a requerer sua ausência, de modo a eliminá-lo como o sujeito que a percebe. A essa plenitude ideal, análoga à relação estética com a natureza, aspiraria uma grande parcela da arte contemporânea, através de estratégias de brandura, redução, disindividualização e alogicidade. A indivíduo silenciosa se tornaria opaca para a outra, inaugurando uma séria de possibilidades de interpretação e imputação de discurso ao seu $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$, provocando uma espécie de vertigem espiritual, tal como no filme *Persona*, de Bergman (1966, Suécia). Essa opacidade, contudo, poderia ser concebida de forma mais positiva e livre de angústia, na medida em que o $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$ poderia ser equiparado ao tempo interrompido, à eternidade e à inexistência ou nova forma de pensamento. Para Sontag, o $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$ expressaria um projeto mítico de libertação total e profecia de uma arte radical.

Outros usos possíveis do $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$, apontados por Sontag, para além da polaridade essencial à efetivação de todo sistema de linguagem, seria atestar a renúncia ao pensamento, testemunhar sua perfeição, fornecer tempo para sua exploração ou, ainda, auxiliar o discurso a atingir a sua máxima integridade. O $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$ administrado pela artista seria parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, calcada mais no choque que na persuasão. Sontag retoma ao pensamento de Mallarmé, segundo o qual a poesia é capaz de criar $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$ ao redor das coisas. O esvaziamento, em analogia ao $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$, poderia ser alcançado com a redução permanente da linguagem, como o ato linguístico mais simples de nominação das coisas, seja sob o humanismo de Rilke ou a impessoalidade de Roussel, Andy Warhol e Robbe-Grillet, em vias de um aguçamento dos sentidos e autêntico estado de consciência, em contraposição aos efeitos tradicionais da obra de arte, de despertar, manipular e satisfazer as expectativas emocionais do espectador, o que nos levaria à arte do inventário, do catálogo, das superfícies e do acaso. Essa busca pelo mutismo não seria, contudo, uma rejeição absoluta à linguagem mas, antes, uma altíssima estima ao seu poder, força e perigo colocado a uma consciência livre.

Outra estratégia que Sontag aponta para uma estética do $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$ seria a literalidade proposta por Wittgenstein, em sua tese “o significado é o uso”, que teria sido aplicada nas narrativas de Kafka e Beckett, cujos efeitos de ansiedade, angústia, isolamento, lascívia e alívio se aproximariam daqueles provocados pela paisagem imaginária dos surrealistas, em oposição à noção de belo, na obra de arte tradicional. Sontag sugere que, se cada obra de arte nos dá uma forma, paradigma ou modelo de conhecimento de alguma coisa, tal epistemologia poderia propor uma derrubada das regras previamente consagradas, lançando o seu próprio conjunto de limites.

Por fim, Sontag identifica dois estilos de $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$ nas artistas contemporâneas: o forte, caracterizado em função da instável antítese entre o vazio e o pleno; e o brando, marcado pela preocupação com os modos de correção e padrões de compostura. De todo modo, o $_{-} \text{ } ^{\wedge} \text{ } _{-}$

seria viável à arte e ao conhecimento modernos, somente se empregado com uma ironia sistemática, cujos recursos poderiam ser ponderados a partir de Sócrates, em que ela é tomada como um método complexo de busca e sustentação de uma verdade pessoal, ou de Nietzsche, em que sua difusão implicaria na decadência dos poderes de uma determinada cultura.

Leitoras, compreendemos a condição do olhar recorrente de Sontag às referências artísticas norte-americanas e europeias, cujas culturas possibilitaram a criação de uma estética do *silêncio*, por ela mencionada. As diversidades e descentralizações das origens compõem as nossas perspectivas interculturais, por isso, sem negá-las ou combatê-las, no exercício da crítica que nos compete e conscientes da emergência epistemológica decolonial com a qual comungamos, nos empenhamos por poéticas e estéticas dos *silêncios* que trazem à cena as questões emergentes das nossas condições geopolíticas, nos correspondendo, em uma perspectiva libertária, com outras colegas brasileiras e contemporâneas, acerca desses temas que nos são comuns.

Morgana Poiesis

CARTA AOS PARTICIPANTES DA ESTÉTICA DO *SILÊNCIO*, NO LABORATÓRIO-DE-CORPO-CRIAÇÃO PERFORMANCE-INTERFERÊNCIA⁵⁰

Goiânia-GO, 2016.

Colegas,

Esta é uma carta especial que compõe a nossa tese epistolar, na qual temos a oportunidade de pensar na experiência da *Estética do Silêncio*, do Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência, de maneira mais distanciada, menos passional. Consideramos especial por ter sido aquela a nossa primeira experiência com os *silêncios*, sem que os tivéssemos, até, então, elaborado.

Como vocês sabem, criamos o LCCPI como projeto de extensão da UESB⁵¹, em 2013, um espaço-tempo para pesquisa prático-teórica, experimentos artísticos, elaboração de projetos técnicos e intercâmbios culturais, a partir dos eixos que o denominavam: CORPO: práticas corporais para o

⁵⁰Participantes: Lucas Lago, Naiade Bianchi, Poline Nascimento, Andresa Pitombo, Alexandrina Santana, Carol Dias, Talita Santos, Nubia Neves, Elenilson Evangelista, Jocilene Oliveira.

⁵¹O LCCPI fazia parte do Programa Multicultural que, por definição, implicava, outros projetos, cursos e eventos vinculados. Ambos foram fundados e coordenados por nós, durante a nossa gestão na Coordenação de Cultura/PROEX/UESB, campus Vitória da Conquista-BA (2013-2015).

desenvolvimento psicofísico e da percepção sensorial das participantes, dentre os quais exercícios do sistema Laban/Bartenieff (FERNANDES, 2006), meditação (OSHO, 2002), yoga (SING, 1979), tai chi chuan (AUSTIN, 2011), jogos performativos (SCHETTINI, 2012, 2013), improvisação e contato (SILVA, 2014), movimento autêntico (FERNANDES, 2018; WHITEHOUSE; ADLER; CHODOROW, 1999; JORGE, 2019), bioenergética (LOWEN & LOWEN, 1985), pintura corporal, esquizodrama (BAREMBLIT, 2019), oficinas de teatro físico, dança do ventre, palhaçaria, entre outros, mediados por nós e profissionais convidadas; CRIAÇÃO: o processo criativo estava presente em todas as fases do laboratório, desde a produção dos encontros à busca de expressões artísticas a partir das habilidades das participantes, que propunham elementos para a composição de cenas performativas, fossem musicais, poéticas, audiovisuais, etc; partíamos de nossas inquietações individuais e coletivas, como: o que nos afeta em nosso cotidiano? Como podemos expressar esses afetos? Quais são as nossas competências expressivas? PERFORMANCE: compreendida como princípio aglutinador dinâmico (BOURRIAUD, 2009) de diversas linguagens artísticas e áreas do conhecimento, experiências processuais com ou sem público no momento em que acontecem, previamente elaboradas ou espontâneas, cuja maior parte era registrada pelos participantes, através de anotações, áudios, fotografias e vídeos, e compartilhadas, através da internet. INTERFERÊNCIA: termo inspirado no Grupo de Interferência Ambiental⁵²- GIA (Salvador-BA), por sua vez influenciado pelo Programa Ambiental⁵³, do artista brasileiro Hélio Oiticica, que

52Coletivo de performance artística *com* o qual pesquisamos no mestrado, na época constituído por Everton Marco, Ludmila Brito, Tiago Ribeiro, Mark Davis, Cristina Llanos, Luis Parras e Cristiano Piton.

53Denominávamos interferências artísticas o que se chamam intervenções urbanas, nos circuitos da arte contemporânea e do mercado cultural. Ambas as expressões se referem às performances artísticas que instauram, com as suas poéticas micropolíticas, novas relações com as temporalidades e espacialidades nos cotidianos das cidades, especialmente nas ruas. Legamos do GIA as contribuições do Programa Ambiental, de Oiticica, que aponta uma nova objetividade como estado típico da vanguarda brasileira, dotada de algumas características principais: *vontade construtiva geral* – caracterizada por uma falta da unidade no pensamento e, conseqüentemente, múltiplas tendências artísticas, das quais fariam parte a arquitetura brasileira, bem como os movimentos concretista e neoconcretista no país, frutos da assimilação antropofágica de diversas influências em nossa cultura; *tendência para a negação do objeto* – a incorporação do espaço e do tempo na estrutura da obra levaria ao desaparecimento do quadro e do cavalete, como superfícies tradicionais da pintura, trazendo-a ao espaço tridimensional, e transformando-a em um não-objeto, ou seja, a superação do objeto como fim da expressão estética; *participação do espectador* – a apropriação ou ressignificação perceptiva por parte do espectador, seja corporal, tátil, visual ou semântica, provocaria uma ruptura com a contemplação transcendental da obra, levando, também, a sua abertura; *abordagem e posicionamento frente aos problemas políticos, sociais e éticos* - não bastaria ao artista ater-se, apenas, às questões estéticas de sua obra, como a descoberta das estruturas primordiais, nem às questões existenciais da sua vida, mas pensar o mundo, o ambiente e os problemas humanos em contextos coletivos, através de uma crescente consciência político-social e ético-individual; *tendência para proposições coletivas* – consequência das questões trazidas pela característica anterior, essas proposições poderiam ser efetuadas jogando produções individuais em contato com o público das ruas e propondo atividades criativas a esse público, na própria criação da obra; *ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte* - a antiarte seria uma ligação despersonalizada entre a manifestação criativa e a coletividade, de modo que as questões conceituais da obra de arte cederiam lugar à criação de condições experimentais, nas quais os artistas



Figura 2: Reperformance A artista está presente, Carol Dias e Wagner Silveira. Praça 9 de Novembro, Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Morgana Poiesis.



Figura 3: Reperformance A artista está presente, Carol Dias e Wagner Silveira. Praça 9 de Novembro, Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Morgana Poiesis.

Gostaríamos de retomar, nesta carta para vocês, às inquietações que nos moveram aos processos de investigação das poéticas dos ____ ^ ^ ____ , iniciados junto ao LCCPI. Durante os dois primeiros anos do projeto, acolhemos uma série de questões trazidas pelas participantes, que mobilizavam as nossas performances artísticas. Como agenciadoras desses processos, sentimos necessidade de uma permuta quanto a esses lugares, dadas a própria natureza coletiva do LCCPI. Além disso, avaliamos que poderíamos reperformar⁵⁸ algumas poéticas e elaborar melhor algumas performances que haviam sido lançadas de maneira bastante improvisada pelo coletivo, organizando-as em programas artísticos. Então, lançamos o *Estética do Silêncio*, o qual consideramos a fase de maior maturidade metodológica do LCCPI. Além da denominação do Programa Ambiental, de Oiticica, ouvimos as considerações da pesquisadora brasileira Eleonora Fabião, influenciada pela noção de programa como motor de experimentação de Deleuze & Guattari (2007): “O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-la. (...) Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio.(..) Um programa é um ativador da experiência.” (FABIÃO, 2014, p. 1).

Através do LCCPI, aplicávamos as definições da Extensão universitária, que determinavam as nossas condições de trabalho e favoreciam a nossa preferência pela atuação nas ruas, compreendendo que “salas de aula são todos os espaços, dentro e fora da Universidade, em que se apreende e se (re)constrói o processo histórico social em suas múltiplas determinações e facetas”⁵⁹. Investimos na potência da Extensão universitária como condição do LCCPI, diante, sobretudo, da ausência de disciplinas específicas de performances artísticas nos cursos de graduação de diversas áreas, nas universidades públicas brasileiras, especialmente nos cursos de artes e, com isso, a importância, não apenas das práticas extensivas, em si, mas, também, da sua inserção nos projetos de pesquisa⁶⁰. Podemos apontar, no LCCPI, algumas diretrizes definidas para as ações da Extensão universitária, como a interação dialógica entre a Universidade e a sociedade, através das performances artísticas na cidade, a interdisciplinaridade, característica comum às Performances Culturais, e a indissociabilidade do ensino-pesquisa-extensão, segundo a qual a Extensão, em sentido inverso, acaba por se constituir como meio de ensino, cujo caráter eminentemente prático das artes e das culturas, não deixa de implicar longos processos de pesquisa.

58Termo que surge nos estudos da performance artística após a mostra *Seven Easy Pieces* (Nova York, 2005), em que Marina Abramovic re-performou trabalhos de outros artistas, com as suas devidas autorizações. (SANTOS, 2019)

59Política Nacional de Extensão Universitária, 2012, p. 18

60“Essa importante forma de produção de conhecimento – a Extensão universitária, pode e deve ser incorporada aos programas de mestrado, doutorado e especialização, o que pode levar, à qualificação, tanto das ações extensionistas quanto da própria pós-graduação” PNEU, 2012, p. 19

O programa artístico *Estética do Silêncio*, tal como as demais poéticas micropolíticas do LCCPI, fazia parte do Programa Multicultural e estava articulado com as estruturas macropolíticas da Coordenação de Cultura, nos permitindo, mais tarde, uma análise comparativa pelas Performances Culturais⁶¹.

Após os dois anos em que nos experimentamos como agenciadoras do LCCPI, sentimos necessidade de uma pausa dos intensos e contínuos processos criativos e coletivos, para pensar melhor nos que estávamos fazendo e nos impactos da nossa atuação em uma cidade de médio porte, marcadamente coronelista. A performance artística é uma linguagem provocativa, até mesmo problemática, seja por tocar em questões sociais mal resolvidas, seja por tensionar os limites convencionais das artes, das culturas, dos seus meios de produção e circulação, seja pela radicalidade poética ou pelas implicações éticas da aproximação entre a arte e a vida que lhe é característica, donde seus desafios, sobretudo, institucionais.

Para Richard Schechner (2012), professor e um dos fundadores do Departamento de Estudos da Performance da Tisch School of the Arts, New York University, as performances, por serem subjuntivas, liminares e perigosas, deveriam ser duplamente cercadas por convenções e molduras, meios de fazerem os lugares, os participantes e os eventos de alguma maneira mais seguros, diante de ações que podem ser levadas ao extremo.

Gostaríamos de fazer uma leitura da nossa experiência com a *Estética do Silêncio* como programa artístico do LCCPI, a partir da estrutura proposta por Schechner⁶², buscando localizar,

61O professor e pesquisador brasileiro Robson Camargo apresenta as Performances Culturais definidas por Milton Singer em diálogo com Robert Redfield, como conceitos “sempre plurais, pois solicitam o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições [...]) em contraste com as micro experiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso) ou mesmo as pequenas tradições e vice-versa”. Segundo ele, “para superar o paradoxo da contradição parte-todo (...) uma das possibilidades abertas (...) é compreender estas grandes totalidades culturais (Grande Tradição), mas submetê-las ao contraste e à comparação com as evidências apresentadas a nós pelas Pequenas Tradições. (...) Procura-se assim compreender esta totalidade (Grande Tradição) a partir de um processo comparativo, em contraste com elementos observáveis da Pequena Tradição. Estabelecem-se relações entre as evidências apresentadas pelas distintas Pequenas Tradições às quais podemos seguir até determinado ponto e analisá-la em diferentes manifestações. Assim as possíveis ligações entre as pequenas culturas manifestas e os elementos canônicos e idealizados da grande tradição de determinada sociedade nos evidenciam as formas contraditórias da cultura, sua instabilidade e sua estabilidade, seu ponto de equilíbrio e os possíveis movimentos estabelecidos. (...) Assim devem ser as análises das Performances Culturais, exercidas por contraste com outros parâmetros, sociais, políticos, culturais, distanciando-se deste vício de análise totalizante, individualizador e idealmente identitário”. (...) Camargo esclarece que “a Grande Tradição é aquela que viria a ser escrita, uma forma de ‘alta cultura’ reconhecida, com registros formais estabelecidos e reconhecidos pela elite da sociedade, como os textos sagrados. Já as Pequenas Tradições eram aquelas oralizadas, informais, que contavam com variantes entre si, que também procuravam seguir e compor a tradição, mas com menos elementos de controle” (CAMARGO, 2013).

62Schechner apresenta os Estudos da Performance como um sistema que poderia ser compreendido a partir das imagens do leque e da rede. Segundo a imagem do leque, a performance seria um termo inclusivo, do qual fariam parte o teatro, bem como os rituais, as performances da vida cotidiana e as apresentações espetaculares, como pontos num *continuum*. A rede seria esse sistema visto de forma mais dinâmica e

onde se manifestam, em nossas performances com os _____ ^ _____, os pontos de contato entre a antropologia e o teatro identificados por ele como base interdisciplinar e intercultural dos Estudos da Performance⁶³, nas quais haveria uma coexistência entre o conhecimento linear e o metafórico, produzido pelas artes: *Transformação do ser e da consciência*: haveria uma transformação da consciência durante a performance, na qual a performer seria um “não eu” e um “não não eu” em sua própria identidade, não podendo ser capaz de afirmar quem ela é, nessa multiplicidade e ambivalência identitária de eus coexistindo em uma tensão dialética não resolvida, posta como tal, diante de espectadores ou testemunhas. Atuar seria o paradigma da liminaridade⁶⁴, o foco da técnica de treinamento da performer não seria transformar uma pessoa em outra, mas permitir que ela atue entre duas identidades. Haveria técnicas de preparação para as performers, como a observação, a prática, a imitação, a correção e a repetição. A beleza da consciência performática seria ativar as alternativas “isto” e “aquilo”, simultaneamente. Supomos que, em nossas experiências com a *Estética do Silêncio*, no LCCPI, experimentávamos um jogo entre o eu, o não eu e o não não eu, através dos olhares mudos durante a reperformance *A artista está presente*, de Marina Abramovic, dada a alteridade implicada durante uma troca prolongada e silenciosa de olhares, a arte de fitar, apontada por Sontag, entre *performers* e testemunhas; *Intensidade da performance*: estaria disforme, onde cada ponto interage com os outros. Schechner afirma que, algumas vezes, especialmente no teatro, é necessário viver de modo que “como se” fosse igual a “ser”, e que performances são fazer crer nesse jogo, por uma questão de prazer. Ele relaciona a performance ao comportamento restaurado definido como “ações físicas, verbais ou virtuais, que não são feitas pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas (...) também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado”, reconstrução consciente e ressignificada dos papéis sociais, em contextos específicos. Ele afirma que as atividades da performance são fundamentalmente processuais, com repetições, rejeições e reposições constantes, e que o comportamento performativo nunca pertence completamente ao performer, apontando para uma força centrípeta que engole tudo o que acontece no palco ou ao redor dele, compreendendo-o como um agregado tempo/espaco/espectador/performer. Ele identifica quatro variáveis que operam em toda performance: seu papel transformador ou transportador; o status social dentro de performance; a posição social do performer; a qualidade da performance avaliada pelos mestres. (SCHECHNER, 2012)

63Schechner propõe enfatizar não apenas os aspectos cognitivos e experienciais das etnografias encenadas, mas também as suas qualidades cinestésicas. Ele define a antropologia do teatro como o estudo do comportamento biológico e cultural do ser humano em uma situação teatral, e afirma que essa convergência entre a antropologia e o teatro é a ocasião histórica para todos os tipos de trocas. Para ele, seu objetivo estaria mais próximo ao da meditação profunda, em uma consideração dessa complexidade para pensar a espécie humana como *sapiens*, *fabricans* e *ludens*, ou seja, aqueles que pensam, fazem e jogam, performativamente. Schechner diferencia o sistema teatral grego, à imagem de uma corrente, no qual todos os elementos e efeitos teatrais servem como ideia chave, do sistema teatral indiano, à imagem de uma trança, em que a performance se aglomera e relaxa nos diversos fios que operam de forma não-linear. (Idem, 2011)

64Victor Turner (2008) toma emprestado o conceito de *liminaridade* dos *Ritos de Passagem*, de Arnold van Gennep, como um estado em que o sujeito ritual torna-se ambíguo, entre quaisquer pontos fixos de classificação. Segundo ele, nas situações liminares, os membros de uma determinada sociedade tomam consciência de si, do seu lugar no cosmos, bem como da sua relação com outras entidades visíveis e invisíveis, contemplando os mistérios da humanidade. Turner considera a liminaridade como uma região da cultura potencialmente livre e experimental, em que a sintaxe e a lógica seriam mais problemáticas do que axiomáticas, destacando seus aspectos não lógicos e não racionais, donde uma análise cultural a partir da recombinação não padronizada dos seus fatores.

diretamente relacionada a sua relação com a audiência, ou seja, entre as performers e aquelas para quem a performance existe. A performance reuniria energias, modulando intervalos de som e _____, com uma densidade crescente e decrescente de eventos temporal, espacial, emocional e cinestésicamente, seja por repetição ou por acumulação, como em Laura Dean, Trisha Brown e Philip Glass, de modo que, compreender a intensidade uma performance seria descobrir como ela constrói, acumula e usa a monotonia. No programa artístico *Estética do Silêncio*, com o LCCPI, a própria experiência coletiva do _____ instaurava uma atmosfera intensiva, pois tratavam-se de _____ ativos, produzidos de maneira consciente, a partir dos exercícios de respiração, relaxamento, meditação, sonorização⁶⁵, e uma escuta que implicava o acúmulo crescente da monotonia, que revelava, contudo, uma dinâmica dos corpos em movimento nos espaços. Na nossa re-performance *A artista está presente*, havia uma intensificação maior da performance dadas as disposições das performers e testemunhas que trocavam olhares frente a frente, por um tempo prolongado; *Interações entre audiência e performers*: a audiência modificaria a performance e se modificaria com a performance, a propósito das performances nômades transformadas pelas audiências viajantes. Ao buscarmos o compartilhamento dos _____ através de experiências artísticas, investimos em performances relacionais⁶⁶. Assim, na reperformance *A artista está presente*, a participação das testemunhas era fundamental, em uma escuta de copros e olhares; *Sequência total da performance*: as preparações de uma performance, tanto por parte das performers quanto das expectadoras, constituiriam sete partes: treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performances, esfriamentos e balanços, que seriam enfatizadas de forma diferente em alguns gêneros e culturas. O treinamento teria sido enfatizado pela maior parte dos diretores de teatro ocidental, enquanto o esfriamento e a avaliação seriam mais escassos. Segundo essa sequência, a performance envolveria uma separação, uma transição e uma incorporação análogos aos ritos iniciáticos. O lançamento do *Estética do Silêncio* como programa artístico possibilitou um equilíbrio entre os 4 eixos do LCCPI (corpo, criação, performance, interferência), que continuavam intercalados, de modo que não havia uma linearidade nessas fases propostas por Schechner. Nossos treinamentos e aquecimentos para as experiências coletivas em _____, bem como as oficinas e ensaios para as performances artísticas, propriamente ditas, estavam distribuídos entre os exercícios corporais e as pesquisas temáticas. Quanto à fase do esfriamento poderíamos repensar o

65Respiração com sonorização e Vibração Homóloga com Som, dos Exercícios Preparatórios dos Fundamentos Corporais Bartenieff. (FERNANDES, 2006)

66“(…) Além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência das esferas das relações humanas agora se tornaram formas integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BOURRIAUD, 2009, p. 40).

modo como saíamos dos nossos encontros: _____ ^ _____ a s . Sempre finalizávamos as nossas atividades com a experiência coletiva dos _____ ^ _____ , por não querer quebrá-los, espontaneamente passamos a nos despedir silenciosamente e prosseguir em _____ ^ _____ nos nossos cotidianos individuais, até que eles se dissolvessem aos poucos, provocando situações que se tornavam assuntos para os nossos próximos encontros. Pouco a pouco, retomávamos à comunicação verbal, falando menos, mais baixo e mais devagar, até retomarmos ao ritmo usual das palavras cotidianas. Consideramos que ausência sistemática do esfriamento entre nós, durante os nossos encontros, não individual, posterior e progressivamente em nossas vidas pessoais, é algo que mereceria ser reconsiderado à luz dos ensinamentos de Schechner. Em sua estrutura, ele destaca a importância do desaquecimento para trazer as performers de volta pra a esfera habitual da existência, compreendendo a atuação como uma arte de transformação temporária de ida e de volta, embora admita que, na performance, tanto as narrativas, como as ações corporais dramáticas e as transformações no tempo e espaço não só jogam fora das formas, mas com as formas, deixando ações suspensas e sem fim; *Transmissão do conhecimento performático*: seria conhecer os grandes eixos dramáticos, de forma integrativa e predominantemente oral. Novas formas de treinamento implicariam, também, novas formas de transmissão de conhecimento, que seriam uma base para trocas entre as pessoas do teatro e da antropologia. O LCCPI era uma espaço-tempo para transmissão de conhecimentos performáticos e transmissão performática de conhecimentos, mais especificamente, artísticos, cartografadas através de anotações pessoais, fotografias e vídeos compartilhados entre nós e publicadas nas redes sociais. Essas transmissões continuam com a escritura desta carta para vocês, bem como das cartas que trocamos sobre como o mau uso dos _____ ^ _____ pesou entre nós, durante a produção da segunda edição do *Conquista Ruas: festival de artes performativas, 2017*; *Como as performances são geradas e avaliadas?* As performances seriam não apenas passíveis como demandariam, para o seu aprimoramento, de críticas, seja do público, das teóricas, ou das especialistas, através de comentários, críticas e livros que estabeleçam como ela alimenta os sistemas da vida social e estética, que seriam realmente efetivas quando apoiadas por mais práticas e mais ensaios, em um processo contínuo. Consideramos que as nossas avaliações começavam com as anotações individuais em estados ainda de _____ ^ _____ e continuavam com as conversas sobre as nossas experiências. Algumas de nós prosseguimos em nossas avaliações cada vez mais críticas dos _____ ^ _____ , sobretudo ao que se refere aos silenciamentos culturais das mulheres, como a performance *Desmascarar o abuso - Sair do Silêncio*, de Carol Dias e Talita Santos⁶⁷, cujas dimensões passamos a admitir com mais ênfase em nossas performances práticas e teóricas, além da encenação do espetáculo *Silêncio: autoacusação*

67Performada no Conquista Ruas: festival de artes performativas, Vitória da Conquista-BA, 2016.

(texto de Peter Handke) pelo grupo teatral Apodíó, com direção da também atriz e professora de teatro Gabriela Pereira Souza⁶⁸.



Figura 4: Desmascarar o abuso: sair do silêncio, Talita Santos. Conquista Ruas: festival de artes performativas. Alameda comercial. Vitória da Conquista-BA, 2016. Foto: Carol Dias.

Por fim, gostaríamos de agradecer pelas suas disposições e pelas cumplicidades de nossos _
_ _ ^ _ _ _ _ _ compartilhados desde a *Estética do Silêncio*, no LCCPI, à leitura-escritura desta
carta, até mesmo pelos abismos dos _ _ _ ^ _ _ _ _ _ intransponíveis entre nós, que sempre nos
deixarão duvidosas de nossas próprias certezas.

Morgana Poiesis

CARTA PARA A MADAME SILENCIOSA⁶⁹

Goiânia-GO, 2016.

Cara Madame Silenciosa,

⁶⁸O espetáculo esteve em cartaz, anualmente, na cidade de Vitória da Conquista-BA, desde 2015.

⁶⁹Carta sussurrada no Poiética: XIV Festival de Artes de Goiás, em Itumbiara-GO, 2017. Aqui selamos nossa relação entre o _ _ _ ^ _ _ _ _ _ e a morte, também explorada por Lya Luft (2008).

Te escrevemos como se você fosse algo além de um substantivo feminino, como se você fosse uma entidade personificada, um devir⁷⁰ mulher. Nós nem te conhecemos tanto, sua face, sua história, sua essência universal. Você nos atravessou algumas vezes, nossos corpos, nossos caminhos, você nos fitou em _ _ _ ^ _ _ _ _ e sonhamos com você noutras noites... lágrimas... sangues.... trovões... Não há peso, nem melancolia, nem amargor. Há uma caminhada lenta que pode nos surpreender a cada passo. Há uma certeza, por vezes, inesperada. Você nos lança o desafio de uma partida de xadrez, na metáfora de Bergman⁷¹, e suas intermitências fazem ruir as estruturas de poder, na humanidade cética de Saramago (2005), com relação a qual nunca nos resolvemos, completamente. Há os seus rastros festivos na Bahia e no México⁷², como gostaríamos que pudesse ser... celebrar! Há, sobretudo, as nossas experiências de vida, em que você está sempre à espreita... invisível... calada.... Nós fingimos te esquecer, é melhor assim, mas quando você aparece, a vida se revela, ao seu lado, e nada é mais importante. É preciso te encontrar para saber viver, ou tudo se esgota em si mesmo? Você não nos toca uma vez só, de maneira definitiva, você tem nomes os quais não podemos dizer, um tabu. Mas nós te escrevemos, assim mesmo, não há nada a temer além da realidade irreduzível, até que você nos arremate de vez... com o seu beijo de neve!

Morgana Poiesis



Figura 5: Epístolas Profanas: sussurros à madame silenciosa, Morgana Poiesis. Poética: XIV Festival de Artes de Goiás. Itumbiara-GO, 2017. Foto: Eduardo Cali.

70“Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a da transformação e do choque dos sentimentos nas palavras.” (...) “Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica (...) podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos”. (ARTAUD, 1999, pgs. 128, 102)

71O Sétimo Selo, Suécia, 1957.

72Referência às Festa da Boa Morte e Festa dos Mortos, respectivamente.

CARTA PARA PAULO FREIRE⁷³

Goiânia-GO, 2016.

Caro mestre,

Te escrevemos esta carta como se fosse uma performance acadêmica, com os seus desafios estruturais. Antes mesmo da leitura do seu livro *Educação como prática da liberdade* (1999), já havíamos encontrado as suas escrituras, através do livro *Pedagogia da Autonomia* (2002). Também tivemos notícias das suas *Cartas à Guiné-Bissau* (1978), *Cartas para Cristina: reflexões sobre minha vida e minha práxis* (2008), e *Professora, sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar* (1997).

O que impulsionou esta carta, contudo, foi uma questão ainda mais peculiar, a saber, a problematização acerca dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, na perspectiva das artes. A declaração de nosso interesse acerca dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, seja como experiência, como performance ou como linguagem, tem nos levado a todo tipo de imputações a esse respeito, como nos alertara a filósofa norte-americana Susan Sontag, no ensaio *A estética do Silêncio* (1997), bem como às opiniões adversas acerca desse tema, no senso comum. Não poderíamos nos furtar, como pesquisadoras dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, aparentemente mais polêmico do que dialógico, ao estado de escuta proporcionado pela sua própria experiência, denominada como tal.

Nos chamou a atenção, contudo, a constante leitura feita da palavra “ $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ ” por “silenciamento”, nos meios em que transitamos. A analogia imediata entre essas duas palavras diferentes feita pelas pessoas com quem conversamos em diversos círculos sociais, nos leva a desconfiar de que não sabemos o que são os $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, em si, apenas a experiência do silenciamento como imposição, quando gostaríamos que pudesse ser uma liberdade de escolha. Se iniciamos a nossa tese epistolar, por ora denominada *Epístolas Profanas: performances dos silêncios manifestos*, com esta carta para você, é por termos escutado a formulação da sua denúncia à cultura do silenciamento colonial e das suas considerações sobre a sociedade brasileira, até hoje em transição, bem como sobre a inexperiência democrática do nosso país. Compreendemos que as suas escrituras acerca disso justificam e fundamentam as imputações outrora mencionadas, em nossa cultura, e partiremos disso para respondê-las, na medida que nos cabe.

Gostaríamos, ainda, que esta carta fosse lida como um meio para tratar os $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, como uma arte menor, tal como nos sugeriu Leandro Konder (2005), e ainda, como uma carta pública desde as suas intenções, tal como as correspondências entre Goethe e Schiller (2010)

⁷³Carta aceita para publicação na revista Debates em Educação, da Universidade Federal de Alagoas, 2019.

através dos quais esses poetas compuseram uma crítica literária, a partir das experiências compartilhadas de seus processos de escrita e das epístolas como gênero de arte.

A experiência silenciosa, que parece nos lançar para dentro de nós mesmas, em um primeiro momento, para as vozes interiores dos nossos pensamentos, como no estado primário da meditação budista, pode, ainda, nos levar para além desse lugar, desde as dimensões das paisagens aos ruídos do mundo. Supomos que os aspectos estranhamente relacionais dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ não deixam, pois, de recorrer à condição ontológica da humanidade, de mulheres e homens como seres que estão *com* o mundo, e não apenas nele, dadas as conotações de pluralidade, transcendência, criticidade, consequência e temporalidade das relações sociais, por você mencionadas. A investigação acerca dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ na arte, a partir de uma experiência de escuta, nos levará, assim, a uma conexão com diversos outros temas, na medida em que expandimos a rede dos nossos pensamentos que atravessam diversos campos do conhecimento.

Gostaríamos de retomar ao seu pensamento acerca do silenciamento da cultura colonial, na sociedade brasileira, em que você observa a transição entre uma “sociedade fechada” e uma “sociedade aberta”⁷⁴. Você afirma que a abertura da sociedade brasileira fechada, escravocrata e reflexa de uma economia cujo centro de decisão lhe era externo e cuja engrenagem fora, primeiro, a exploração de matérias-primas, depois, a industrialização e o êxodo rural, leia-se, o subdesenvolvimento urbano, definira a transição como condição histórica do país, entre as suas fases colonial, imperial e republicana, frente as quais teriam se colocado forças tanto reacionárias quanto progressistas. O povo brasileiro que, em sua opinião, se quer existia, teria emergido nessa sociedade de trânsito, cuja condição lhe exigiria um processo de conscientização e de criticidade, por vias da aprendizagem, donde os seus esforços no âmbito da educação popular.

No entanto, a emergência de um povo na sociedade brasileira em trânsito, por meio de instrumentos básicos como a educação, teria tido como reação das forças dominantes o desenvolvimento de políticas tutelares e assistencialistas que, como você bem colocou, retiram das pessoas a sua responsabilidade e poder de decisão, bem como a sua vocação natural de serem sujeitos sociais e não objetos, levando à massificação que tanto serve ao consumo capitalista, quanto às manobras eleitorais, e para cuja constituição colaboraram, mais tarde, os apelos da grande mídia nacional, como meio de alienação. O assistencialismo seria, em sua opinião, uma espécie de violência política, devido às suas características antidialógicas⁷⁵ que teriam imposto ao povo

74Freire se refere a conceitos de Karl Popper.

75“Não há, realmente, como se possa pensar em dialogação com a estrutura do grande domínio, com o tipo de economia que o caracteriza, marcadamente autárquico. A dialogação implica numa mentalidade que não floresce em áreas fechadas, autarquizadas. Estas, pelo contrário, constituem um clima ideal para o antiálogo. Para a verticalização das imposições. Para a ênfase e robudez dos senhores. Para o

brasileiro um mutismo e uma imobilidade nacionais, ao contrário dos anseios radicais para soluções encontradas *com o povo* e não *para* ou *sobre* ele.

A esse estado, por você denominado consciência intransitiva, como uma limitação na esfera das apreensões humanas, se sucederia uma consciência transitiva, ainda que ingênua, dada a simplicidade na interpretação dos problemas e, por fim, aquilo que você propõe como uma transitividade crítica, que seria possível a partir de uma educação dialogal e ativa, voltada para a responsabilidades social e política, e caracterizada pela profundidade na interpretação dos problemas⁷⁶. Você define a criticidade, por sua vez, como uma apropriação crescente pelo ser humano de sua posição no contexto, resultado de um “trabalho pedagógico crítico, apoiado em condições históricas propícias. Você cita, ainda, a recessão política da sociedade brasileira em transição, através do golpe de Estado, em 1964, que viria a interromper, inclusive, o Plano Nacional de Alfabetização, programado, sobretudo, a partir da eficiência do seu método de ensino, dentre outras arbitrariedades empreendidas pelo regime militar que acabara por evidenciar a inexperiência democrática do país.

Retomemos aos seus argumentos para a elucidação da nossa inexperiência democrática, desde o período colonial, devido à ausência de condições para um comportamento participante, seja pela ausência de um autogoverno, pela falta de interesse dos colonizadores em uma civilização brasileira, ou pela inexistência de integração entre a colônia e a metrópole, bem como de vivência comunitária, dadas as grandes extensões de terra e os núcleos fechados de convivência familiar e suas fronteiras patrimoniais, que se tornaram a base da individualidade burguesa e da família colonial brasileira, agora criticadas pelos movimentos dos gêneros minoritários. Você afirma que nessas condições se consolidaram as soluções paternalistas e o mutismo brasileiro, que não seria determinado apenas pela inexistência de respostas, mas por respostas sem teor crítico, em que a comunicação fora feita através de comunicados. Como estratégias de silenciamento colonial, você cita, também, as repressões às manifestações culturais dos africanos escravizados e dos índios massacrados (as quais acrescentamos, das africanas e das índias estupradas), cujos resquícios enfrentamos ainda hoje, através de preconceitos e intolerâncias religiosas.

Reconhecemos a atualidade do seu pensamento frente à crise política e econômica que vivemos, neste exato momento, bem como às soluções impostas por forças reacionárias, que

mandonismo.” (FREIRE, p., 77, 1999)

76“Esta posição transitivamente crítica implica numa retomada à matriz verdadeira da democracia. Daí ser esta transitividade crítica característica dos autênticos regimes democráticos e corresponder a formas de vida altamente permeáveis, interrogadoras, inquietas e dialogais, em oposição às formas de vida “mudas”, quietas e discursivas, das fases rígidas e mititariamente autoritárias.” (Idem, p. 70)

expressam, não apenas, a violência como um sintoma social da nossa história, bem como a fragilidade de um estado democrático, no Brasil neocolonial.

As suas palavras tornaram-se fundamentais em nossa investigação. Não há argumentos que justifiquem os $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ da outra, senão por vontade própria. Os $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ que escutamos em nossa cultura nos faz lamentar a cultura que temos. Ao tratarmos dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ na arte, e portanto, de $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ expressivo, do modo como ele é elaborado através da linguagem, observamos uma fissura na própria relação entre esses lugares onde buscamos localizá-lo, ou seja, entre a arte e a cultura. Se para o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard (2016), a cultura é a regra e a arte é a exceção, e se nos parece haver uma possibilidade de experiência social dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$, no âmbito das artes, nos cabe refletir, então, sobre o lugar da arte em nossa cultura, bem como sobre de que arte e de que cultura estamos tratando, o que implica questões inerentes não apenas à forma e ao conteúdo da arte mas, também, aos meios de produção e de circulação cultural.

Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003) abordam o paradoxo dos museus como espaços ao mesmo tempo públicos e restritos às elites ditas cultas das sociedades, bem como à questão do gosto como consequência de um cultivo, ressaltando a relação entre a cultura e a educação, a dimensão consciente da arte e a razão inerente aos afetos produzidos por ela. A seleção social implícita no público das instituições de arte, cultura e educação, bem como o desenvolvimento histórico das sociedades, seriam determinadas por fatores econômicos, segundo a filosofia política clássica. Em uma ampliação da perspectiva do capital material, determinado por fatores monetários, para os capitais cultural e simbólico, adquiridos pelo conhecimento, pela representação social e pela complexidade das relações de poder nas sociedades, Bourdieu & Darbel estabelecem uma relação entre os gostos das pessoas de diferentes classes sociais e os seus estilos de vida, através do conceito de *habitus* como princípio de todas as práticas, definido por eles como um sistema de disposições duráveis e transferíveis que exprime sob a forma de preferências sistemáticas as necessidades objetivas das quais ele é o produto. Para esses pensadores, a aptidão para a disposição estética funcionaria sob um modo de conhecimento cujo saber não implicaria necessariamente uma prática correspondente, se definindo, também, por um distanciamento entre as necessidades imediatas da sobrevivência e a liberdade de uma vida estilizada, bem como entre os grupos sociais e as vanguardas artísticas.

Se a universalidade das imagens museológicas não anula a singularidade da artista ou do público, a quem é possível tal experiência? Se o gosto formado pelo poder aquisitivo faz da arte nos espaços institucionais privilégio de um público restrito, quando não especializado, declaramos a urgência por uma arte que não apenas possa alcançar um público diverso, como romper com essa

fronteira entre a artista e o público, e com a noção de uma arte espetacular para expectadores passivos, ganhando outras dimensões quando se aproximam do cotidiano, como em determinadas performances artísticas e culturais.

Aqui encontramos mais um termo comum em nosso pensamento: a interferência. Você afirma que o ser humano não se reduz à dimensão biológica da natureza, ressaltando a dimensão criadora da cultura, e com isso, o seu poder de interferência no mundo, a partir da sua capacidade de integração ao contexto, por sua vez definida como o resultado da capacidade de ajustar-se à realidade acrescida da de transformá-la, cuja nota fundamental é a criticidade. Diferente da adaptação característica dos outros animais, a integração do ser humano como sujeito cultural implicaria um conceito ativo inerente à condição da humanidade.

Enquanto você considera a cultura como uma interferência do ser humano no contexto em que vive, de maneira indiscriminada, trazemos as especificidades das interferências artísticas, para os estudos culturais. Se a interferência da cultura como regra não nos foi suficiente, dadas as nossas condições culturais por você mesmo criticadas, a interferência da arte na cultura é a exceção que desejamos. A expressão dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ na arte, a qual nos referimos, foi elaborada por artistas europeus, em diversas linguagens, como Virgínia Woolf, na literatura inglesa, Ingmar Bergman, no cinema sueco, Samuel Beckett, no teatro irlandês, Pina Bausch, na dança alemã e John Cage, na música norte-americana. Na literatura brasileira, pudemos escutar algumas escritoras como Hilda Hilst, em *Roteiro do Silêncio* (1959), Lya Luft, em *O silêncio dos amantes* (2008), e Clarice Lispector, no conto *Silêncio* (2019), entre outras manifestações nas diversas linguagens da arte contemporânea.

Não nos referimos, contudo, aos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ como condição de fruição artística nos museus, nas galerias, nos teatros, nas bibliotecas e nos demais espaços sacralizados do saber ou da arte, mas de uma experiência elaborada esteticamente e compartilhada em espaços nada silenciosos como as ruas das cidades em que habitamos, através de performances artísticas.

Se a nossa investigação acerca dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ na arte e as nossas performances artísticas silenciosas oriundas de estudos prático-teóricos, bem como de processos criativos compartilhados com pessoas interessadas, têm produzido tanto incômodo nos espaços-tempos onde atuamos, desconfiamos que isso deve-se ao fato do $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ na arte tornar ainda mais evidente os ruídos da cultura. Há algo de denúncia que emerge como causa e efeito dos $\text{---}^{\wedge}\text{---}$ que perseguimos, e estaremos atentas aos gritos que vêm à tona a partir dessa investigação, a propósito dessa poesia com a qual fomos contempladas, em sala de aula.

Das palavras... e do $\text{---}^{\wedge}\text{---}$

Amo as palavras...

Pelo seu cheiro, por seu gosto.

Por suas cores, nuances e pelo poder de dizer(em).

Amo pela possibilidade de “junto com” as palavras criar asas!

Amo, ainda mais, porque “não é no ___ ^ ___ que nós” - homens e mulheres, mulheres e homens, seres humanos – nos fizemos!

No entanto, o ___ ^ ___ grita – mas não cala! Pode ser mais ensurdecedor que o trovão ou que uma explosão!

O ___ ^ ___ grita bem mais do que um milhão de palavras!⁷⁷

Receba os nossos cumprimentos,

Morgana Poiesis

CARTA PARA ANASTÁCIA⁷⁸

⁷⁷Poesia do professor Marcio Penna Corte Real, apresentada por ele em sala de aula, por ocasião da disciplina Arte, Cultura, Estética, no PPGIPC, 2015.

⁷⁸Eyìn Awo Oju Orun, princesa yorubá escravizada no Brasil, aqui batizada com o nome de Anastácia. Ver: **Relações raciais/Coleção centenário da Abolição, Impressos/Escrava Anastácia**. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&pagfis=4611, acessado em 9 de Junho de 2019. “Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia, Brasil e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por traficantes de escravos europeus e trazida para o Brasil. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: Alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de outros(as) escravizados(as); outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do mestre branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. A ela é alegada a história de possuir poderes de cura imensos e de ter realizado milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizados(as) africanos(as). Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. O retrato de Anastácia foi feito por um francês de 27 anos chamado Jacques Arago que se juntou a uma expedição científica pelo Brasil como desenhista, entre dezembro de 1817 e janeiro de 1818. Há outros desenhos de máscaras cobrindo o rosto inteiro somente com dois furos para os olhos; estas eram usadas para prevenir o ato de comer terra, uma prática entre escravizados(as) africanos(as) para cometer suicídio. Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela tornou-se uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afro-diaspórico, representando a resistência histórica. A primeira veneração de larga escala foi em 1967 quando o curador do Museu do Negro do Rio de Janeiro erigiu uma exposição para honrar o 80º aniversário da abolição da escravidão no Brasil. Anastácia também é comumente vista como uma santa dos Pretos Velhos, diretamente relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá – o deus da paz, da serenidade e da sabedoria – e é objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda”.(HANDLER & HAYES apud KILOMBA), 2010. Ver também minisérie **Escrava Anastácia**, de Paulo Cesar Coutinho, 1990, TV Manchete, disponível em <https://www.youtube.com/watch?>

Pirenópolis-GO, 2019.

Anastácia,

Te escrevemos esta carta como um pedido de licença tardio para o uso que fizemos da Máscara do Silenciamento”⁷⁹, que lhe fora imposta pelos colonizadores do Brasil. Gostaríamos de te contar como encontramos essa máscara durante o nosso processo criativo, antes de suas implicações éticas e sociais.

Tudo começou em 2015, quando desejamos nos silenciar. Nossa vontade radical de _____ ^ _____ era um meio de autocuidado, enquanto atravessávamos dois lutos subsequentes, após dois anos trabalhando em um cargo público universitário. Mas como poderíamos, mulheres, artistas, ativistas e funcionárias públicas, nos calar? Elaboramos um programa artístico denominado *Estética do Silêncio*, através do *Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência*, que desenvolvíamos como projeto de extensão da Coordenação de Cultura, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista-BA. Nas performances artísticas realizadas em grupo nesse programa, fosse pela falta de recursos com que trabalhávamos, fosse por comodidade estética, usávamos máscaras cirúrgicas como forma de expressar nossos estados de _____ ^ _____ voluntários. Ao nos afastarmos de nossas funções da Universidade para qualificação a nível de doutorado, no qual continuamos nossas pesquisas e elaborações com as poéticas dos _____ ^ _____ , tivemos a oportunidade de elaborar melhor a nossa proposta artística. Começamos a pesquisar modelos de máscaras de boca em diferentes culturas e contextos, sem conseguir encontrar uma que nos coubesse. Certa vez, em nossa casa, encontramos uma pequena mandala de crochê que havíamos ganhado de uma amiga, na época da graduação, a qual levávamos conosco. Nunca havíamos dado uma função nem um significado para aquela mandala de crochê. Resolvemos, então, improvisar com ela uma máscara de boca, utilizando como suportes fitas de cetim. E o que vimos no espelho foi a imagem de uma escrava branca!

[v=qCno8WmQA4g](https://www.youtube.com/watch?v=qCno8WmQA4g), acessado em 9 de Junho de 2019.

⁷⁹Conhecida como Máscara de Flandres, “tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo”. KILOMBA, 2010.



Figura 6: Máscara do Silenciamento, Morgana Poiesis. 11ª Mostra Cinema Conquista. Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Arquivo da mostra.

Havíamos, finalmente, encontrado a nossa máscara. Ao vesti-la, expressávamos a potência de nossos _ _ _ ^ _ _ _ _ _ sussurrados em cartas, nas quais podíamos escrever o não dito. Inicialmente, buscávamos, como artistas, uma postura afirmativa com relação aos _ _ _ ^ _ _ _ _ _ que pudéssemos encontrar durante o nosso percurso, às formas através das quais eles poderiam se manifestar através das artes, propondo questões de linguagem, no primeiro plano da pesquisa. Respeitados esses tempos dos encontros com tantos _ _ _ ^ _ _ _ _ _ dentro e fora de nós, começamos a perceber cada vez mais nitidamente o plano de fundo sobre o qual construíamos as nossas performances artísticas, escutando os ruídos do mundo global, as crises políticas do país, nossas próprias condições de mulheres brasileiras e os murmúrios de nossas histórias. Foi então que admitimos os silenciamentos culturais aos quais tentamos resistir, que nos levaram aos estudos de gênero e suas intersecções.

Durante a performance artística em que sussurramos a *Carta para Vitória*, no *Conquista Ruas: festival de artes performativas*, na praça Tancredo Neves⁸⁰, naquela mesma cidade e ano, escutamos de uma testemunha: “Anastácia!” Desde então, você nos acompanha. No decorrer do

⁸⁰No Brasil, há muitas praças, não raramente pátios de igrejas católicas onde foram enterrados os escravos que não tinham direito aos seus rituais de passagem. A Praça Tancredo Neves, em Vitória da Conquista-BA, é um das geografias que carrega essa história. Dado o mesmo motivo, um dos rios que correm pela cidade de Pirenópolis-GO, é denominado Rio das Almas.

nosso percurso, além de admitir as performances dos nossos _____ ^ _____ manifestos como uma resposta aos silenciamentos aos quais tentam nos condicionar culturalmente, a máscara nos levava a pensar a questão racial em nosso país, e a nos colocar diante dela.

Anastácia, quando crianças, nas rodas de conversas em família, nas casas das nossas avós, não raramente escutávamos que nossas tataravós haviam sido índias enlaçadas no mato, fato bastante conhecido da colonização europeia, no Brasil. Isso era repetido com bastante naturalidade, sem que nos questionássemos a gravidade desse acontecimento. Naquela época, não viam à tona, através das redes sociais, as denúncias acerca das culturas do assédio e estupro⁸¹ que ainda são reproduzidas em nosso país, a despeito dos debates e informações veiculadas pelos movimentos de gênero, em meios diversos.

Voltemos para a imagem da escrava branca que nos apareceu no espelho: liberta, mestiça e duplamente silenciada⁸². Ela não representa você, já que a sua imagem já diz muito por si mesma⁸³.



Figura 7: Escrava Anastácia. Bahia, 1817-18. Foto: Jacques Arago.

81“*No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscegenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional*”. (CARNEIRO, 2019)

82Ana Cristina dos Santos observa que as escritoras latino-americanas, pertencentes a subgrupos étnicos, são as que exploram de modo mais consistente a noção de hibridismo/mestiçagem étnica. “*Suas obras enfatizam essa dupla colonização: sujeito mulher e mestiço, portanto, marginalizado*.” (SANTOS, 2013)

83“(…) *Aquela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara*.” (EVARISTO apud RIBEIRO, 2017)

A imagem da escrava branca expressa a nossa constrangedora condição de mulheres brasileiras. Gostaríamos de desfazer a áurea romântica que camuflou as violências raciais e de gênero legitimadas por algumas literaturas e sociologias, na afirmação de uma identidade nacional.

Sabemos que a questão da mestiçagem⁸⁴ é um desafio para o movimento feminista negro. Compreendemos a importância das mulheres que se consideram ou são consideradas morenas ou mulatas, sendo oficialmente identificadas como pardas⁸⁵, afirmarem as suas origens africanas ou indígenas, na construção de uma consciência negra ou não branca, no Brasil. Compreendemos que, por muito tempo, a miscigenação foi um fator estratégico às políticas eugenistas brasileiras, colaborando para o mito da democracia racial⁸⁶. Reconhecendo a pertinência desse assunto, podemos pensá-lo a favor do bem estar social⁸⁷?

Ainda preferiríamos declarar nossas polêmicas condições de mestiças, não por não querermos nem podermos ser negras, mas por não querermos nem podermos ser brancas, por escutarmos as vozes de nossas tataravós indígenas violentadas, enquanto trabalhamos para o Estado ou para o mercado liberal, enquanto usufruímos dos privilégios que a cor da nossa pele nos garante⁸⁸, bem como do capital simbólico que passamos a acumular.

Anastácia, não temos o seu poder de cura para as chagas coloniais do Brasil. Como estratégia para melhor nos colocarmos nos debates sociais, relacionamos os temas diversos que nos atravessam (étnicos, raciais, geracionais, agrários, econômicos, sexuais, ambientais, etc) com nossas

84“A mestiçagem, mais do que um fenômeno atinente a misturas raciais, remete-nos para uma alargada meada discursiva que instituiu uma forma de perceber e organizar o mundo social brasileiro. É preciso entender a mestiçagem como uma racionalidade, uma potência, uma fenômeno que podemos historicizar e compreender os seus efeitos. É a mestiçagem que organiza o mundo étnico-racial do país, com desdobramentos decisivos na maneira como a sociedade se institucionaliza, sobretudo a partir dos anos de 1930, quando, seguindo a indicação de Gadelha (2009), se pode observar com mais clareza a construção de estratégias biopolíticas do Estado brasileiro. Desse modo, é preciso compreender este processo de construção da mestiçagem enquanto dispositivo de estratégias biopolíticas no Brasil e como ela foi pensada e traduzida politicamente a partir da ‘epistemologia da raça’.” (WESCHENFELDER & SILVA, p. 314)

85“A indefinição do pardo constitui sobre essa cor/raça uma posição de entre-lugar. Para Bhabha (2007, p.20), ‘esses entrelugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação’. O pardo marca a passagem de um oposto ao outro e ao mesmo tempo borra qualquer noção de fronteira. Para fins estatísticos, o pardo é uma cor que resulta do cruzamento entre raças/etnias brancas e negras: é o símbolo da mestiçagem. Mas os seus usos sugerem a necessidade de ir além desse entendimento.” (Idem, p. 310)

86“O dispositivo da miscigenação não apenas permite a negação do racismo, mas faz do branqueamento uma perspectiva e um devir civilizatório.”(Idem, p. 320)

87Ainda acerca das escrituras multilíngüísticas da chicana Gloria Anzaldúa, Costa & Ávila afirmam como “suas mestiçagens múltiplas revelam simultaneamente mecanismos de sujeição e ocasiões para o exercício de liberdade.” (COSTA & ÁVILA, 2005)

88“Durante um discurso público Paul Gilroy descreve cinco diferentes mecanismos de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa a fim de ser capas de ‘ouvir’, isto é, para que possa se tornar coconsciente de as própria branquitude e de si próprio(a) como performer do racismo:recusa/culpa/vergonha/reconhecimento/reparação.” (KILOMBA, 2010)

condições de nos tornarmos melhores mulheres a cada dia. Buscamos nos posicionar com relação àquelas questões como gostaríamos que o fizessem com relação a essa que tanto nos oprime. Muitas vezes, percebemos nossas próprias contradições, quando também reproduzimos hábitos e expressões arraigadas em nossas educações e culturas patriarcais. Sigamos nesse exercício das escutas e das transformações que se fizerem necessárias.

É do lugar de artistas da performance que escrevemos para você⁸⁹. Usamos a máscara do silenciamento por quatro vezes, nas performances *Epístolas Profanas*, em que sussurramos: *Carta para um artista que conheci* (11ª Mostra Cinema Conquista, Vitória da Conquista-BA, 2015), *Carta para Vitória* (Conquista Ruas: festival de artes performativas, Vitória da Conquista-BA, 2016), *Carta para uma outra mulher* (Confluências: festival de artes integradas, Goiânia-GO, 2016), *Carta para a Madame Silenciosa* (Poiética, XIV Festival de Artes de Goiás, Itumbiara-GO, 2017).

Aproveitamos a oportunidade desta carta para declarar que não usaremos, novamente, a máscara do silenciamento. Nós não precisamos mais dela. Não gostaríamos de fazer de um instrumento de tortura⁹⁰, objeto estético. Você, embora mascarada, era uma princesa que se comunicava através dos seus olhos cor de céu, que só se abaixavam para as Orixás. Nossas vozes, cada uma do lugar social de onde falam, ultrapassaram os orifícios da censura. Com os efeitos artísticos dessa máscara, podemos ter revelado o insilenciável? Poderíamos te devolvê-la, para que você lhe desse um fim. Mas ela será desfeita, em breve, numa performance coletiva, na qual estaremos juntas a outras mulheres, diversas, como somos nós, em um duplo movimento de tecer e destecer as linhas dos silenciamentos, ressignificando as tramas das nossas histórias e produzindo novos símbolos expressivos.

Esteja conosco em espírito.

Saravá!

Morgana Poiesis

89A filósofa brasileira Djamila Ribeiro apresenta o lugar de fala como instrumento teórico da Comunicação acerca dos diferentes tipos de mídias, bem como dos estudos feministas em suas diversidades críticas e pensamentos decoloniais. “Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2017)

90SANTOS, 2013.

CARTA PARA ELISA ABRÃO

Pirenópolis-GO, 2019.

Querida Elisa,

Como vão os movimentos dos seus ___ ^ ___?

Começaríamos escrevendo que sentimos uma felicidade silenciosa desde o último segredo que você nos contou... como o ___ ^ ___ pode ser feliz!

Te agradecemos pela cumplicidade silenciosa desde as nossas primeiras experiências artísticas, na *Casa Corpo*, em Goiânia-GO, 2015, quando conversarmos acerca de tantos ___ ^ ___ entre nós. Tínhamos algumas questões em aberto, dentre elas, um desejo comum de movimentos lentos e silenciosos, assim, caminhamos juntas pela ponte que nos levaria ao Cepal⁹¹, vestidas com as máscaras dos silenciamentos, oferecendo flores desidratadas de sempre vivas, brancas, vermelhas e azuis...



Figura 8: Poéticas dos Silêncios, Morgana Poiesis e Elisa Abrão. Ponte do Cepal. Goiânia-GO, 2016.
Frame: Camila Vinhas.

Escrevemos para te atualizar quanto aos novos movimentos dos nossos ___ ^ ___, sobretudo no que se refere às questões dos silenciamentos, as quais você tanto nos provocou, desde que deixamos o estado de guerra civil no qual vivíamos na capital goiana, sem antes deixar de levar os nossos ___ ^ ___ para as ruas, junto com você e outras companheiras.

⁹¹Centro Popular de Abastecimento e Lazer, Goiânia-GO.

Ainda sobre os *silenciamentos* e as políticas, como dissemos quando nos reencontramos para dançar nas águas do Rio Quente-GO, os golpes de estado também são chamados de golpes silenciosos, nos dicionários da teoria política, uma infeliz recorrência nos países da América Latina. Em contrapartida, como não gostaríamos de ser cúmplices desses tipos de silenciamentos, esses *silenciamentos* se manifestam como formas de protestos nas ruas, a exemplo das marchas silenciosas pelas memórias dos desaparecidos políticos nos regimes militares, das quais tivemos notícias, ao menos, no Brasil e no Uruguai, em 2019. As manifestações políticas dos *silenciamentos* ocorrem, às vezes, sob licença poética, como na performance *Cegos*, da qual participamos, caminhando igualmente lentas e silenciosas, com o *Desvio Coletivo* (SP), em parceria com o Laboratório de Práticas Performativas da USP, no *Cena Contemporânea: festival internacional de teatro de Brasília*, em 2016. Compusemos uma multidão vestida com trajes burocráticos, vendas nos olhos e argila sobre todo o corpo, diante dos símbolos de representação dos poderes republicanos, na capital brasileira, enquanto encerrava o processo de *impeachment* da então presidenta do país, Dilma Rousseff, sendo a performance artística noticiada como “protesto silencioso”, pela mídia⁹².

Os *silenciamentos* apresentam movimentos ambíguos. Ao mediarmos uma outra roda de conversas, *Mulheres em Movimento*⁹³, nos perguntaram sobre a relação entre os *silenciamentos* e os gêneros femininos, dos quais podemos falar. Então expusemos essas ambiguidades que experimentamos em nossas artes-vidas, como mulheres artistas. Ao mesmo tempo em que desejamos os *silenciamentos* como condições de autocuidados, sobretudo durante os nossos processos criativos⁹⁴, em uma cultura patriarcal na qual somos incubidas de cuidadoras de todos em detrimento de nós mesmas, é preciso encontrar uma medida para que as nossas elaborações silenciosas não alimentem os silenciamentos históricos das mulheres (PERROT, 2005), tampouco os *silenciamentos* das intelectuais⁹⁵. Haveremos de dançar por entre os tempos e os contratempos

92<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/politica/2016/08/grupo-rasga-a-constituicao-em-protesto-silencioso-na-esplanada-dos-min.html>, acessado em 01 de setembro de 2019.

93Realizada no Avoar Livros, Pirenópolis-GO, 2018.

94Em seu livro *Entre o silêncio e a obra*, a romancista francesa Catherine Lépront faz uma reflexão sobre o fazer artístico, apresentando uma alternância infinita entre os silêncios e as obras das artistas, “fazendo com que o escritor passe do silêncio à obra ao silêncio, e novamente à obra, até o silêncio, pelo menos sem outro fim que não seja a morte – cuja ameaça e sedução são provavelmente os materiais originais e fundadores do próprio artista, do ateliê-refúgio que ele construiu para si mesmo e das obras que nela edificou, continua a construir e construirá ainda.” (LEPROND, 2014, p. 34)

95Marilena Chauí apresenta uma autonomia racional dos pensamentos e das artes, sendo a intelectual aquela que intervêm criticamente na esfera pública. Ela problematiza as causas dos supostos silêncios das intelectuais, compreendidos como perda de suas autonomias racionais, seja pela impossibilidade de formular um pensamento acerca do presente, seja pelo alargamento do espaço privado em detrimento do espaço público no neoliberalismo, seja pela inserção do saber e das tecnologias no modo de produção capitalista, donde as expressões ‘sociedade do conhecimento’ e ‘capital intelectual’ (CHAUÍ, 2006)

internos e externos, privados e públicos, côncavos e convexos, cujas formas sociais experimentamos enquanto nos movimentamos pelo mundo, comprometidas PELA e sobretudo COM a nossa condição⁹⁶.

Temos nos recordado dos seus convites feministas. Gostaríamos de poder partir do princípio de um substantivo feminino, puro e simples, até nos tornarmos femininas, livremente, sem sufixos nem qualificações. Mas na cultura patriarcal em que vivemos, para podermos nos tornar as femininas que queríamos ser, foi preciso nos tornar, também, as feministas que não queríamos ser. Márcia Tiburi faz uma crítica radical ao discurso do feminino como uma estratégia de neutralidade do sistema patriarcal⁹⁷. Quanto a nós, fomos consideradas feministas enquanto ainda recusávamos esse título e nos aproximávamos das rodas de mulheres que se reúnem em nome do Feminino Sagrado, produzindo saberes a partir das trocas de experiências. Nosso encontro com o “feminino”, naquele momento, se dava pela busca de autocuidado, a despeito das disputas ideológicas, nas relações civis. Encontramos nas rodas de mulheres do Sagrado Feminino, uma busca comum para os cuidados dos nossos corpos e espíritos, através dos compartilhamentos de experiências e da retomada de saberes ancestrais, percebendo, nesses movimentos, suas perspectivas, ora libertárias, ou reféns de suas próprias naturezas. Simone de Beauvoir localiza o Sagrado Feminino em tribos matriarcais da antiguidade, bem como nas simbologias celtas e egípcias, apontando, contudo, as restrições mitológicas nas realidades sociais (BEAUVOIR, 2019). Durante nossas (des)construções como insujeitas sociais, mesmo com os giros decoloniais que temos dado, não deixamos de escutar o existencialismo de Beauvoir: “Continuo, portanto, a cultivar-me.” (BEAUVOIR, 1982). Nos duplos movimentos entre a eu e a outra, apreciamos as suas colocações quanto às liberdades individuais das mulheres, que também buscamos em nossos _ _ _ ^ _ _ _ _ manifestos, sendo isso

96“Mais do que a viagem de consumo cultural, interessa-nos aqui a viagem de ação, aquela pela qual mulheres tentam uma verdadeira “saída” para além de seus espaços e de seus papéis. Para esta transgressão, é preciso uma vontade de fuga, um sofrimento, a recusa de um futuro insuportável, uma convicção, um espírito de descoberta ou de missão (...) Entretanto, a suspeita pesa sobre os deslocamentos das mulheres e notadamente das mulheres sozinhas. Flora Tristan, grande viajante, escreveu, em 1835, um opúsculo, Necessidade de bem acolher as mulheres estrangeiras”, onde preconiza a formação de uma sociedade para assisti-las.” (PERROT, 2005, p. 302)

97“Para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o ‘feminino’. O feminino é o termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é do que demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade. Entre o elogio do caráter feminino e o feminismo existe um abismo estético, ético e político, um abismo antropológico que reproduz questões teológicas. (...) O feminismo se apresenta como crítica em relação ao patriarcado na forma de Estado, Mídia, Igreja, Família, Capital. As vozes feministas (...) alertam que há algo errado na pretensa neutralidade patriarcal, ela mesma uma grande propaganda, um sistema de autoelogio que precisa desabonar o outro para sobreviver. Daí a invenção do feminino. Nesse contexto, o termo feminismo é maltratado enquanto cresce o elogio ao feminino (...).” TIBURI, 2019.

questionado pelos movimentos sociais e inconcebíveis nas sociedades de forma geral. Contudo, ainda sonhamos com uma perspectiva filosófica e social libertária, que possamos construir.

Nossa inconclusão é que os movimentos femininos e feministas são ambíguos e complementares, pois a universalidade é um ideal transcendente. Gostaríamos, por ora, de integrar as femininas e as feministas, dentro e fora de nós. Embora o patriarcado em todas, todos e todes não hesite em se apropriar dessas ambiguidades, nas suas armadilhas, elas também podem ser mobilizadas para driblá-lo, como uma arte marcial. Um movimento não anula o outro, apenas nos localizamos diferentemente nessas coreografias revolucionárias pelas igualdades sociais dos gêneros, pelos equilíbrios dos princípios femininos e masculinos, pelas multipolaridades colocadas em oposição binária no sistema patriarcal capitalista que oprime mulheres e homens. De um modo ou de outro, ou nos manifestamos ou nossos ___ ^ ___ serão cúmplices do patriarcado. Se há feminismo, em nós, ele é apenas um efeito, o que precisamos banir é a causa do mal.

Por fim, abdicamos das máscaras dos silenciamentos, em nossas performances artísticas e culturais. Dissolvemos os nossos dilemas éticos em uma *Carta para Anastácia*, escrevendo sobre a consciência mestiça, inspiradas pela chicana Glória Anzaldúa (2018). Como parte do nosso empenho pela integração de todas essas forças em nós, as profanas e as sagradas, as racionais e as sensitivas, as europeias e as afroindígenas, bem como pela influência das tradições culturais e contraculturais do lugar onde estamos vivendo, desempenhamos a performance *Mandalas dos Silêncios*⁹⁸. Convidamos uma mandaleira da cidade que nos apareceu em sonhos, pois não tínhamos um conhecimento sobre os símbolos das mandalas, embora já testemunhássemos suas criações como formas de arte, cura, economia solidária e magia. Após um convite virtual no grupo do Sagrado Feminino que participamos, *Floressência*, uma contadora de histórias também veio ao nosso encontro. Juntas transformamos os fios que silenciavam nossas vozes e identidades, em uma nova mandala, sugerindo outros movimentos possíveis.

⁹⁸Performada por Morgana Poiesis, Claudinha Machado (artista-terapeuta) e Kaká Queiroz (contadora de histórias, na Feira E-cêntrica (publicações independentes), em Pirenópolis-GO, 2019.



Figura 9: Mandalas dos Silêncios, Morgana Poiesis. Feira E-cêntrica. Pirenópolis-GO. Foto: Arnaldo Lobato.



Figura 10: Mandalas dos Silêncios, Morgana Poiesis e Kaká Queiroz. Feira E-cêntrica. Pirenópolis-GO, 2019. Foto: Ana Póvoas.

Nos dê notícias dos amarelos de seus ___ ^ ___ ... Você leu sobre a obra de dança “Amarelo”, de Elizabeth Finger, na dissertação de Olga Iamas, que é uma pesquisadora dos ___ ^ ___ na dança, como você? Então, os ___ ^ ___ também podem ser coloridos! A propósito disso, encontramos as *Cores do Silêncio* em uma exposição de Pablo Manrique, quando estivemos em Brasília-DF, 2018. Para o artista colombiano, além de colorido, o silêncio também pode ser eloquente.



Figura 11: Silêncio Eloquente, Pablo Manrique. Fonte: <https://www.pablomanrique.com.br/>

Abraços silenciosos,
Morgana Poiesis

V CARTA PARA AS LEITORAS

Pirenópolis-GO, 2019.

Caras leitoras,

Nesta carta, vamos te contar como encontramos a Deusa do Silêncio. Tudo começou quando um amigo e correspondente⁹⁹ nos enviou o vídeo de uma entrevista com Clarice Lispector¹⁰⁰, no programa de televisão Panorama Especial, em 1977, no qual ela diz que o papel da escritora brasileira naquela época era falar o menos possível. Pode parecer controverso essa afirmação por parte de uma mulher que teve tanto a falar em sua vida, nos livros, nas cartas, nas revistas e nos jornais. Compreendemos a relação entre os ___ ^ ___ e o rigor palavra na literatura, de forma geral, e na obra de Clarice, em particular, a exemplo do seu conto *Silêncio* (2019).

Após essa entrevista que assistimos pela internet, a própria rede nos sugeriu um vídeo seguinte, em que cantora e intérprete baiana Maria Bethania interpretava um trecho da prosa de Fernando Pessoa (2019), que a propósito se chamava Nossa Senhora do Silêncio, cujos textos homônimos transcrevemos aqui:

NOSSA SENHORA DO SILÊNCIO [a]

Às vezes quando, abatido e humilde, a própria força de sonhar se me desfolha e se me seca, e o meu único sonho só pode ser o pensar nos meus sonhos, folhejo-os então, como a um livro que se folheia e se torna a folhear sem ter mais que palavras inevitáveis. É então que me interrogo sobre quem tu és, figura que atravessas todas as minhas visões demoradas de paisagens outras, e de interiores antigos e de cerimoniais faustosos de ___ ^ ___. Em todos os meus sonhos ou apareces, sonho, ou, realidade falsa, me acompanhas. Visito contigo regiões que são talvez sonhos teus, terras que são talvez corpos teus de ausência e desumanidade, o teu corpo essencial descontornado para planície calma e monte de perfil frio em jardim de palácio oculto. Talvez eu não tenha outro sonho senão tu, talvez seja nos teus olhos, encostando a minha face à tua, que eu lerei essas paisagens impossíveis, esses tédios falsos, esses sentimentos que habitam a sombra dos meus cansaços e as grutas dos meus desassossegos. Quem sabe se as paisagens dos meus sonhos não são o meu modo de não te sonhar? Eu não sei quem tu és, mas sei ao certo o que sou? Sei eu o que é sonhar para

⁹⁹Zmário, artista e doutorando em Artes Visuais, pela Universidade de Brasília.

¹⁰⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>, acessado em 11 de fevereiro de 2019.

que saiba o que vale o chamar-te o meu sonho? Sei eu se não és uma parte, quem sabe se a parte essencial e real, de mim? E sei eu se não sou eu o sonho e tu a realidade, eu um sonho teu e não tu um Sonho que eu sonhe?

Que espécie de vida tens? Que modo de ver é o modo como te vejo? Teu perfil? Nunca é o mesmo, mas não muda nunca. E eu digo isto porque o sei, ainda que não saiba que o sei. Teu corpo? Nu é o mesmo que vestido, sentado está na mesma atitude do que quando deitado ou de pé. Que significa isto, que não significa nada?

NOSSA SENHORA DO SILÊNCIO [b]

Tu não és mulher. Nem mesmo dentro de mim evocas qualquer coisa que eu possa sentir feminina. E quando falo de ti que as palavras te chamam fêmea, e as expressões te contornam de mulher. Porque tenho de te falar com ternura e amoroso sonho, as palavras encontram voz para isso apenas em te tratar como feminina.

Mas tu, na tua vaga essência, não és nada. Não tens realidade, nem mesmo uma realidade só tua. Propriamente, não te vejo, nem mesmo te sinto. És como que um sentimento que fosse o seu próprio objecto e pertencesse todo ao íntimo de si próprio. És sempre a paisagem que eu estive quase para (poder) ver, a orla da veste que por pouco eu não pude ver, perdido num eterno *Ágora* para além da curva do caminho. O teu perfil é não seres nada, e o contorno do teu corpo irreal desata em pérolas separadas o colar da ideia de contorno. Já passaste, e já foste e já te amei — o sentir-te presente é sentir isto.

Ocupas o intervalo dos meus pensamentos e os interstícios das minhas sensações. Por isso eu não te penso nem te sinto, mas os meus pensamentos são ogivais de te sentir, e os meus sentimentos góticos de evocar-te.

Lua de memórias perdidas sobre a negra paisagem nítida de vazio, da minha imperfeição compreendendo-se. O meu ser sente-te vazante como se fosse um cinto teu que te sentisse. Debruço-me sobre o teu rosto branco nas águas nocturnas do meu desassossego, no meu saber que és Lua no meu céu para que o causes, ou estranha lua submarina para que, não sei como, o finjas.

Quem pudesse criar o Novo Olhar com que te visse, os Novos Pensamentos e Sentimentos que houvessem de te poder pensar e sentir!

Ao querer tocar no teu manto as minhas expressões cansam o esforço estendido dos gestos de suas mãos, e um cansaço rígido e doloroso gela-se nas minhas palavras. Por isso, curva um voo de ave que parece que se aproxima e nunca chega, em torno ao que eu queria dizer de ti, mas a matéria das minhas frases não sabe imitar a substância ou do som dos teus passos, ou do rasto dos teus olhares, ou da cor triste e vazia da curva dos gestos que não fizeste nunca.”

Leitoras, vocês conseguem perceber o seu olhar contemplativo de Fernando Pessoa aos _ _ _
^ _ _ _ _ , sob a Lua? ? Há diversas outras referências do poeta português e dos seus heterônimos à Ela, também evocada como “Nossa Senhora das coisas impossíveis que procuramos em vão, dos sonhos que vêm ter conosco ao crepúsculo, dos propósitos que nos acariciam nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas”, “Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos”, “Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados”, “Senhora das Horas que Passam”, “Madona das águas estagnadas e das algas mortas”, “Deusa Tutelar dos desertos abertos e das paisagens negras de rochedos estéreis”,

“rainha, (...) castelã (...) dona pálida”, “senhora do luto infinito”, entre outras (PESSOA, 2019). Fernando Pessoa (2019) clama, ainda, pelos _ _ _ ^ _ _ _ _ _ , como uma espécie de natureza oriental da linguagem:

(...)
Atira ao Oriente,
Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que tudo o que nós não temos.
Que tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde — quem sabe? — Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Supomos que Fernando Pessoa se refere, ao mesmo tempo em que profana, a representação religiosa da Senhora do Silêncio, no Catolicismo. Segundo essa tradição, em 1879, ela apareceu na aldeia de Knock, Irlanda, em forma de uma imagem luminosa que nada dizia, nem as testemunhas conseguiam tocá-la. Cem anos depois, o papa João Paulo II abençoou o local com sua presença na celebração do centenário da também considerada Rainha da Irlanda, ganhando a santa também uma oração¹⁰¹.

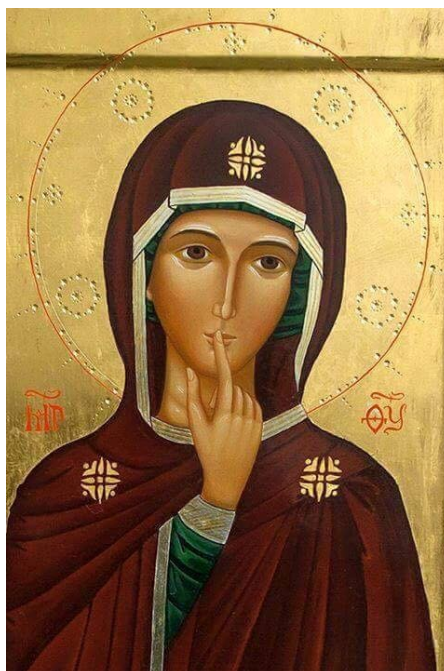


Figura 12: Senhora do Silêncio. Fonte: Google Imagens.

101Fonte: <http://www.a12.com/academia/titulos-de-nossa-senhora/nossa-senhora-do-silencio-knock-irlanda>, acessado em 1 de Dezembro de 2018.

Oração à Senhora do Silêncio.

(Frei Ignacio Larrañaga)

Mãe do Silêncio e da Humildade,
tu vives perdida e encontrada no mar sem fundo do Mistério do Senhor.
Tu és disponibilidade e receptividade.
Tu és fecundidade e plenitude.
Tu és atenção e solicitude pelos irmãos.
Estás revestida de fortaleza.
Resplandecem em ti a maturidade humana e a elegância espiritual.
És senhora de ti mesma antes de ser nossa Senhora.
Em ti não existe dispersão.
Em um ato de simples e total, tua alma, toda imóvel, está paralisada e identificada com o Senhor.
Estás dentro de Deus, e Deus dentro de ti.
O Mistério total te envolve e te penetra e te possui, ocupa e entrega todo o teu ser.
Parece que em ti tudo ficou parado, tudo se identificou contigo;
o tempo, o espaço, a palavra, a música, o silêncio, a mulher, Deus.
Tudo ficou assumido em ti, e divinizado.
Jamais se viu figura humana de tamanha doçura,
se voltará a ver nesta terra uma mulher tão inefavelmente evocadora.
Entretanto, teu silêncio não é a ausência, mas presença.
Estás abismada no Senhor e ao mesmo tempo atenta aos irmãos, como em Caná.
A comunicação nunca é tão profunda como quando não se diz nada,
o silêncio nunca é tão eloquente como quando nada se comunica.
Faze-nos compreender que o silêncio não é desinteressante pelos irmãos,
mas fonte de energia e de irradiação, não é encolhimento mas projeção.
Faz-nos compreender que, para derramar, é preciso preencher-se.
Afoga-se o mundo no mar da dispersão, e não é possível amar os irmãos com um coração disperso.
Faze-nos compreender que o apostolado, sem silêncio, é alienação, e que o silêncio, sem apostolado, é comodidade.
Envolve-nos em teu manto de silêncio e comunica-nos a fortaleza de tua fé, a altura de tua Esperança e a profundidade
de teu Amor.
Fica com os que ficam e vem com os que partem.
Ó Mãe Admirável do Silêncio!

Amém.

Leitora, um detalhe que nos chamou a atenção é que o pronome possessivo “nossa” não antecede a Senhora do Silêncio, na oração do frei Ignácio. “És senhora de ti mesma, antes de ser nossa Senhora”. Isso nos remete ao exercício dos _ _ _ ^ _ _ _ _ como autocuidado, sobretudo para as mulheres a quem são atribuídas funções de cuidadoras, na cultura patriarcal em que vivemos.

Em nossa escuta silenciosa, encontramos indícios anteriores da Deusa do Silêncio, no Egito Antigo, milênios antes de Cristo, a denominada *Meretseguer*, “aquela que ama o _ _ _ ^ _ _ _ _”, ou “aquela que é amada pelo _ _ _ ^ _ _ _ _”, protetora dos mortos, representada por uma serpente com cabeça de mulher¹⁰².

102Fontes: <https://www.fascinioegito.sh06.com/meretseg.htm>,
<https://www.sohistoria.com.br/ef2/egito/deuses6.php>
<https://aulademitologia.wordpress.com/page/2/>, acessados em 01 de Dezembro de 2018.

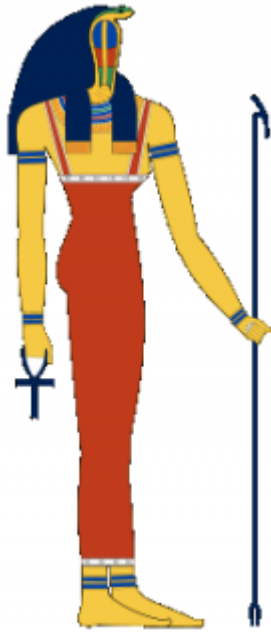


Figura 13: Deusa do Silêncio. Fonte: Google Imagens.

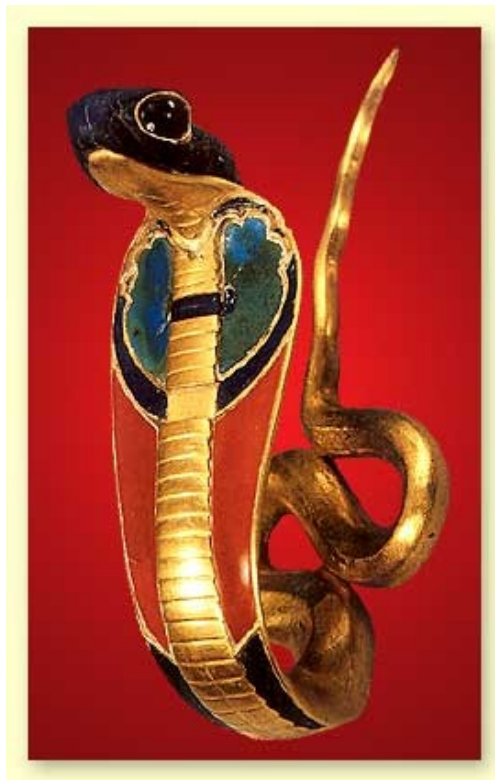


Figura 14: Deusa do Silêncio. Fonte: Google Imagens.



Figura 15: Deusa do Silêncio. Fonte: Google Imagens.

Pois bem, tempos depois de conhecermos as versões profanas e sagradas da Deusa do Silêncio, quando facilitávamos a oficina *Poéticas dos Silêncios*, na Comunidade Educacional de Pirenópolis-GO¹⁰³, compartilhamos essas referências com a pequena turma de mulheres e propomos fazermos umas santinhas para distribuirmos na feira livre da cidade, a propósito bastante católica. Hesitávamos, até então, diante de qualquer tipo de apropriação indevida da fé alheia, pois que não somos religiosas, sobretudo depois da experiência com a polêmica performance *Constelação Silenciosa*, na mesma cidade, sobre a qual tratamos na *Carta para a papisa Joana*, contida nesta tese epistolar. A proposta, contudo, foi aceita pelo grupo e, sendo uma das participantes católica e santeira, ela abençoou a nossa arte.

Começamos com o ato de cortar cerca de 500 santinhas impressas, em _ _ _ ^ _ _ _ _ , como uma espécie de meditação ativa¹⁰⁴ em grupo, que durou cerca de duas horas. Na semana seguinte, em uma tarde ensolarada de quinta, ao fundo da Igreja Matriz, nos encontramos vestidas de branco para distribuir as santinhas pelos arredores, compondo com as pessoas, leigas e fiéis, bem como a arquitetura da cidade. Além de entregar as santinhas para as pessoas, cada uma com a sua performance relacional (algumas em _ _ _ ^ _ _ _ _ , outras conversando), também as deixamos pelo caminho e Caixas de Correios, como vocês podem ver nessas imagens:

103Participaram da oficina e da performance a radialista Vera Lucena, a tecelã Eva Christoffel e a ceramista Fernanda Morais.

104“As mãos estão conectadas com a parte mais profunda do cérebro. Quando você trabalha com as mãos, a energia está fluindo da cabeça para as mãos e sendo liberada.” OSHO, 2002.



Figura 16: Senhora do Silêncio. Pirenópolis-GO, 2019. Performance e registro de Morgana Poiesis.



Figura 17: Senhora do Silêncio. Pirenópolis-GO, 2019. Performance e registro de Morgana Poiesis.

Leitoras, com frequência escutamos que a arte conceitual é elitista. Acreditamos que ações como essa podem deslocá-la desse estatuto. Quando atuamos nas ruas, arte e cultura se aproximam, radicalmente. O diálogo entre a arte contemporânea e a cultura popular, nessa performance, foi selado por uma senhora negra e católica que, ao receber a santinha da Senhora do Silêncio, olhou atentamente para ela e lhe beijou, antes de guardar na bolsa. Esse gesto de amor e fé também abençoou a nossa arte. Veja como signos comuns podem ter significados diferentes para cada pessoa, conforme as suas próprias referências e contextos. Escutamos o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”¹⁰⁵.

Em tempo, distribuir as santinhas da Senhora do Silêncio imediatamente após as eleições presidenciais do país, foi também bastante simbólico. Desconfiamos que os ___ ^ ___ são fundamentais na constituição de um diálogo político. Enquanto não encontramos o sopro divino, resistimos com os sussurros mais poéticos.

Gratas pelas suas silenciosas atenções,

Morgana Poiesis

CARTA PARA A BELA DO SILÊNCIO

Pirenópolis-GO, 2019.

Cara Brenda Costa¹⁰⁶,

Há algum tempo, encontramos o livro *Bela do Silêncio*, em uma livraria da rodoviária de Brasília-DF, em que você relata a sua história pessoal e profissional, especialmente a sua deficiência auditiva e carreira de modelo fotográfica internacional.

Apostamos que os ___ ^ ___ intensificaram o seu estado de presença e a profundidade do seu olhar, diante das câmeras. Seus olhos dizem: “estou aqui”, acrescentando à sua beleza uma competência fotogênica.

105Disponível em : <http://www.zonacurva.com.br/o-manifesto-antropofagico-de-oswald-de-andrade/>, acessado em 13 de Fevereiro de 2019.

106Modelo carioca de carreira internacional, autora do livro autobiográfico *Bela do Silêncio*, 2008.

Também estamos buscando expressar os nossos _____ ^ _____ como artistas. Não somos surdas, escutamos mais do que gostaríamos, seletivamente, contudo. Assim como você, também não somos mudas, se abdicamos da palavra pronunciada, ela transborda na escrita. A propósito disso, estamos finalizando a nossa tese de doutorado, *Epístolas Profanas: performances dos silêncios manifestos*, motivo pelo qual te escrevemos esta carta.

Gostaríamos de te contar o que aconteceu depois que lemos o seu livro. Ficamos inspiradas em fazer uma performance artística com a capa dele, compreendendo a sua dimensão pública. Começamos com uma colagem¹⁰⁷, preenchendo os seus lábios com *Cannabis Sativa*. Fotografamos a nova imagem e imprimimos alguns cartazes para lambe-lambe, que foram colados pelas ruas de Brasília-DF, com ajuda de outras colegas¹⁰⁸. Esse conceito não é tão original, há um coletivo de performance artística em Salvador-BA, o Grupo de Interferência Ambiental- GIA, que já havia dado essa pista na *Cosmoconhas* (2012), em que imagens de personalidades como Che Guevara e Batatinha eram preenchidas com a erva proibida (GOMES, 2013). O GIA, por sua vez, fazia referência ao programa *in process Cosmococa* (1973), de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, um conjunto de nove blocos-experiências, cada um deles compostos de *slides* fotografados com carreiras de cocaína nas capas de discos e livros de celebridades, como Marilyn Monroe, projetados em ambientes imersivos multisensoriais, como uma espécie de “quasi-cinemas”, que você pode encontrar no *Instituto Inhotim*, em Brumadinho-MG¹⁰⁹.

107“A colagem é uma sintaxe de síntese que relaciona coisas fragmentárias e conflitantes – simultaneamente” (PIGNATARI, 2004, p. 251). Para Renato Cohen (2009), a performance como linguagem utiliza-se da colagem como estrutura, um processo entrópico e lúdico, caracterizado pela justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, liberadas de suas funções ordinárias, associadas livremente. Isso geraria a composição de uma linguagem mais *gerativa* que *normativa*, um discurso da *mise en scène*, proporcionando a possibilidade de re-significações, através das quais cria-se uma obra aberta, labiríntica e passível de leituras diversas. Também para Umberto Eco (2003), os novos sentidos possibilitados pelas livres associações caracterizam a abertura da obra, instaurando-se uma nova dialética entre objeto e o intérprete, por sua vez colocado no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a sua própria forma.” GOMES, 2013.

108Colaboraram com essa performance as colegas pós graduandas da UnB Fernanda Rodrigues (Geologia) e UnB Natascha de Albuquerque (Artes Visuais) que “iteragiu” (MEDEIROS, 2019) com a Bela do Silêncio, colando ao seu lado o lambe-lambe da campanha VOTE NU, performance de domínio público pelo desnudamento político.

109Disponível em <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>, acessado em 19 de Fevereiro de 2019.

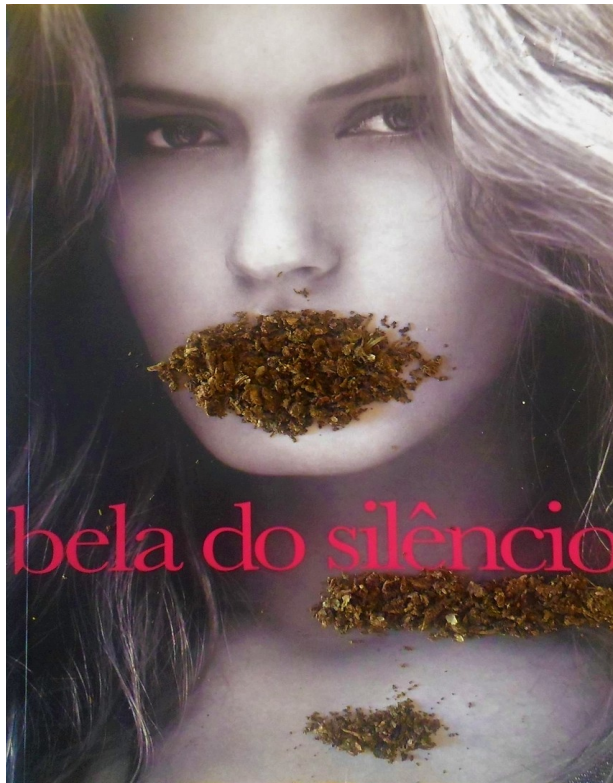


Figura 18: Bela do Silêncio. Colagem de Morgana Poesis, 2018.



Figura 19: Cosmoconhas, GIA Bahia. Salvador-BA, 2012. Fonte: <http://giabahia.blogspot.com/>



Figura 20: Cosmococa. Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, 1973.
Fonte: Google Imagens.

Te enviamos as imagens dessas três performances artísticas, para que você possa nos compreender melhor, extrair delas as suas próprias impressões. Esperamos que não fique chocada com a nossa arte radical, nem ofendida com a associação da sua imagem à substâncias ilegais, em nosso país. Veja como estamos nos movimentando umas às outras, lançando ao mundo as nossas expressões não ditas em outras palavras, nos lançando nele através delas e de suas provocações.

Por fim, essa performance contrapôs o perfil moral da “bela, recatada e do lar” que tentaram atribuir à mulher brasileira¹¹⁰. Não por acaso, sendo concebida em tempos e lugares distantes da sua execução, só depois a *Bela do Silêncio* ganhou as ruas na capital federal, que realçou os seus sentidos manifestos.

110Título do artigo “Marcela Temer: bela, recatada e do lar”, escrito pela jornalista Juliana Linhares, publicado na revista Veja, em Abril de 2016, que gerou polêmica nas redes sociais e indignação das feministas brasileiras. Disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>, acessado em 19 de Fevereiro de 2019.

Para te tranquilizar sobre a dimensão da nossa imprudência poética, distribuímos apenas 50 cartazes pela capital. Começamos tímidas, pelos arredores do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, então nos expandimos pela Asa Norte, dando prioridade aos pontos de vistas das pedestres.



Figura 21: Bela do Silêncio. Plano Piloto, Brasília-DF, 2018, performance e registro de Morgana Poiesis.



Figura 22: Bela do Silêncio + Voto Nua. Morgana Poiesis e Natascha de Albuquerque. Plano Piloto, Brasília-DF. Registro: Morgana Poiesis.

Acompanhamos o seu olhar poético para os trabalhos de outras mulheres artistas, como um exercício de alteridade inerente ao nossos próprios ____ ^ _____. Então, escutamos o seu próprio percurso silencioso, através das performances *Em Gole* (2009), *Sirva-se* (2011), *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* (2011), *Sagração* (2014), *Lavagem* (2017) e *Loucas do Riacho* (2017).

É tão empática a sua identificação com os ____ ^ _____ de Virginia Woolf! Nós também já escutamos os ____ ^ _____ dos seus contos, bem como os gritos dos seus artigos feministas. Tivemos um encontro interrompido com ela, quando, depois de uma leitura dos diários tempestuosos de Anais Nin, mal podemos nos conter nos mínimos detalhes das paisagens de Virginia, em seu ____ ^ _____ inglês. Agora, poderíamos voltar a acompanhá-la em seu passeio *Rumo ao Farol*¹¹³... Além da literatura, tivemos com ela uma relação mediada pelo cinema, no filme *As horas* (Stephen Daldry, 2002), exibido em um cineclube que temos aqui na cidade¹¹⁴, onde propomos a apresentação da Trilogia do Silêncio, em que o diretor sueco Ingman Bergman, questiona o ____ ^ _____ de Deus¹¹⁵. Por aqui, também tivemos a oportunidade de assistir *A lição do Silêncio* (Celso Fontão Jr., 2017), sobre o mestre de yoga e professor ucraniano Bohdan Wijtenko, bem como a Mostra do Cinema Silencioso¹¹⁶, com exibições de clássicos internacionais do cinema mudo, como Charles Chaplin, além do filme *Limite*, do cineasta brasileiro Mário Peixoto (1931).

Tal como você, também resistimos ao título de feministas, no primeiro momento da nossa pesquisa com os ____ ^ _____. Gostaríamos de poder partir do nada, mas já começamos em uma situação de desvantagem, logo ela se tornou inevitável. Assim, chegamos a uma síntese em nossa tese, através de uma relação entre o silenciamento cultural das mulheres e as manifestações desses ____ ^ _____ nas artes, entre um conhecimento de suas causas e a uma expressão de seus efeitos. Supomos que o próprio processo de escritura do não dito em nossas cartas, tenha sido uma prática do ____ ^ _____ responsivo¹¹⁷, por você mencionado. Reforçamos as suas palavras acerca do silenciamento da ativista brasileira Marielle Franco: “A ideia é direta: diante de mais um feminicídio, nenhum minuto de ____ ^ _____ é plausível ; nenhum ____ ^ _____ que seja de omissão da nossa potência de vida no mundo” (LAMAS, p. 43). A propósito disso, tivemos a

113Romance de Wirgínia Wolf (1927).

114Cine COEPI, projeto com exibição semanal de filmes, em Pirenópolis-GO.

115Através de um Espelho (1962), Luz de Inverno(1962) e O Silêncio (1963).

116Produzida por Andros Anderson, também curador com Ciro Marcondes, exibição no Cine Pirineus.

117“O silêncio responsivo não significa passividade, consentimento ou acatamento da ordem dominante, pura e simplesmente, mas uma atitude afirmativa e tática de reagir à heteronomia, aguardando o momento propício para a resposta – silêncio como forma de maturação, no sentido de dar-se tempo, esperar o tempo/espço propícios.” (CESAR apud LAMAS, p. 48)

oportunidade de escutar outras Vozes do Silêncio, durante a nossa pesquisa, na exposição coletiva de artistas afro-brasileiros, em Goiânia-GO, que problematizavam a questão do corpo negro na sociedade contemporânea multicultural”¹¹⁸.

Olga, você se lembra daquela oficina de Criação Cênica, que você facilitou junto com o Núcleo Vagapara, em Salvador-BA, 2012? Foi de lá que saímos com uma mala na mão e uma burca na cabeça, performando *Ela(s)* pelas travessias do Brasil profundo. Aproveitamos para declarar o quanto aquela performance foi influenciada pelos seus ___ ^ ___, de modo que já estávamos conectadas desde antes das nossas pesquisas, e mais ainda depois delas.

Em sua dissertação, você cita os ___ ^ ___ absurdamente controversos do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, apontando as indicações de “hesitação”, “pausa longa”, “pausa curta” e “silêncio” presentes em sua obra *Esperando Godot*, como uma espécie de “metrônomo dramaturgic” (LAMAS, p. 26.) Tivemos a oportunidade de testemunhar os ___ ^ ___ dessa espera por Godot, no Teatro Martim Gonçalves, em Salvador-BA, 2011. Ficamos suspensas pela lentidão da cena, que mais parecia um quadro vivo. Concordamos quando você diz que os ___ ^ ___ implicam em estados de recepção. Aqui em Goiás, voltamos a escutar os ___ ^ ___ de Beckett, através dos sussurros de suas personagens femininas, na encenação de *Come and Go*, pelo grupo *Máskara*¹¹⁹, além de uma oficina¹²⁰ em que pudemos experimentar esses ___ ^ ___ em nós, com a encenação do seu texto *É o Fim que Confere o Significado às Palavras*¹²¹.

Outra referência que não poderíamos ter deixado de partilhar são os conselhos de Marina Abramovic, acerca dos ___ ^ ___ na vida da artista:

“A relação entre o artista e o silêncio:

118Exposição realizada nas cidades de Anápolis-GO e Goiânia-GO, em 2017, com curadoria de Paulo Henrique e participação dos artistas Antônio Obá, Dalton Paula, Helô Sanvoy, Rosana Paulino, Paulo Nazareth, Moisés Patrício e Janaína Barros.

119Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da UFG.

120Oficina *O silêncio em Beckett*, facilitada pelo colega Deusimar Gonzaga, no Absurdo à brasileira – 1º Encontro de teatro do absurdo de Goiânia, em 2015.

121“Apenas as palavras quebram o silêncio, todos os outros sons cessaram. Se eu estivesse silencioso, não ouviria nada. Mas se eu me mantivesse silencioso, os outros sons recomeçariam, aqueles a que as palavras me tornaram surdo, ou que realmente cessaram. Mas estou silencioso, por vezes acontece, não, nunca, nem um segundo. Também choro sem interrupção. É um fluxo incessante de palavras e lágrimas. Sem pausa para reflexão. Mas falo mais baixo, cada ano um pouco mais baixo. Talvez. Também mais lentamente, cada ano um pouco mais lentamente. Talvez. É-me difícil avaliar. Se assim fosse, as pausas seriam mais longas, entre as palavras, as frases, as sílabas, as lágrimas, confundo-as, palavras e lágrimas, as minhas palavras são as minhas lágrimas, os meus olhos a minha boca. E eu deveria ouvir, em cada pequena pausa, se é o silêncio que eu digo quando digo que apenas as palavras o quebram. Mas nada disso, não é assim que acontece, é sempre o mesmo murmúrio, fluindo ininterruptamente, como uma única palavra infundável e, por isso, sem significado, porque é o fim que confere o significado às palavras.” (BECKETT, 2006)

- O artista deve compreender o silêncio.
- O artista deve criar um espaço para que o silêncio adentre sua obra.
 - O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento.
 - O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento.
 - O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento.”¹²²

Olga, há tantos _ _ _ ^ _ _ _ _ para escrever e dançar, eles têm tanto a expressar em suas pluralidades, ainda mais quando reverberam entre nós, se multiplicando polifonicamente, tornando bem apropriada a citação que você fez da citação que Laurence Louppe fez de Michel Foucault: “Não há um, mas muitos silêncios” (FOUCAULT apud LOUPPE apud LAMAS, 2018, p. 95).

Fiquei emocionada ao ler a carta da nossa tão talentosa colega Raiça, em que ela descrevia a sua “existência diáfana” na performance *Sirva-se*: “(...) que língua é possível entender, me pergunto, e então já não há nada a traduzir...” (BOMFIM apud LAMAS, p. 97). Foi assim que, vendo você através do olhar dela, também nos vi, com as lembranças da Bahia.

A propósito de Salvador, como você conseguiu elaborar essas poéticas silenciosas em uma cidade tão festiva? Nós, que estivemos exiladas nos sertões infinitos, imaginamos que, além de suas paisagens internas, você também tenha se inspirado no ruído branco do mar¹²³ ...

Olga, em tempos de tantos ruídos, é tão preciosa uma comunicação silenciosa! Sigamos juntas, remando “contra a maré para tentar abrir espaços de escuta, pausa e suspensão” (LAMAS, p. 129), para melhor nos percebermos na vida.

Abraços silenciosos,
Morgana Poiesis

CARTA PARA YEMANJÁ¹²⁴

Pirenópolis-GO, 2019.

Mãe,

¹²²Trancrição da fotografia de Tânia Grilo do trecho do Maniesto de Abramovic escrito em carta (LAMAS, 2018, p. 31).

¹²³“O som do mar: durações oscilantes entre a pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado. Alturas em todas as frequências, das mais graves às mais agudas, formando o que se chama de ruído branco” (WISNIK., 1999, p. 27).

¹²⁴Orixá do Candomblé (PRANDI, 2001).

Foi Henfil quem me deu essa ideia, depois daquela carta em que ele se redimiou com Elis:
“Nós homens te matamos, mulher. (...) Fomos nós, homens.”¹²⁵”

Pois é... ouvi soprar o vento das novas baianas que me levavam por uma Lavagem¹²⁶, tantas mulheres ao meu redor, crianças também, o futuro do presente.

Por aqui tudo vai mal, mas logo é carnaval e eu, que deveria ficar em _____ ^ _____, te escrevo esta carta, mãe...

Isso porque naquele calundu de São Cosme e Damião escutei que, sendo você mãe de todas, posso ser sua filha também.

Lembranças de a-mar, agora que só-rio, fazendo doce.

Assim posso dizer que era mais pela delicadeza quando eu me queixava de quem ajoelhava e não rezava¹²⁷, quando a gente sabe que se tremer é pra girar né, mãe?

Acolha no seu peito esta filha bastarda.

Morgana Poiesis

I CARTA A UMA CURANDEIRA¹²⁸

Pirenópolis-GO, 2019.

(...) você tem razão, devo cuidar de mim, primeiramente. Isso não vai mudar o mundo, vou me resolver comigo mesma, minha ânsia com relação a ele. Até aqui, mesmo sendo acusada de egoísta pelos que diziam me amar, no âmbito privado, estive ocupada com xs outrxs: na administração pública, nos movimentos sociais e culturais, na arte engajada, nas composições criativas, na estética

125Carta de Henfil para Elis Regina, publicada na revista *Isto É*, em 1982, dentre outras cartas no final da década de 70, fazendo críticas indiretas à ditadura (1986).

126Oficina-ação para mulheres facilitada anualmente por Raiça Bomfim e Olga Lamas (Gameleira Artes Integradas), desde 2017, em Salvador-BA, finalizando em uma performance coletiva no dia 2 de fevereiro, em homenagem a Yemanjá. “LAVAGEM é um processo sensível-político, que trabalha artisticamente a transfiguração das violências diversas sofridas por mulheres. Através de experimentações de corpo, som e palavra, é montada uma procissão coletiva para, ao mesmo tempo, “lavar” a memória da cidade e reacender a memória dos corpos que a atravessam. A oficina culmina numa performance-oferenda, com uma pequena multidão de mulheres dançando as diversas forças que as compõem e entrelaçando suas assimetrias e consonâncias no amanhecer da Festa de Iemanjá, no Rio Vermelho, em Salvador.” Disponível em: <https://www.gameleiraintegra.com/lavagem?fbclid=IwAR0QyERhMlhSMdgJu7To3m8MBv6Hz5oUc7FOSluIV7LLXVOs9gEWszsNym4>, acessada em 18 de Fevereiro de 2019.

127VELOSO, Caetano. *Queixa*. Em *Cores e nomes*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LqhRhVxrPBY>, acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

128Taís Moreira, terapeuta holística (Naturopatia e Bioenergética).

relacional, nas uniões amorosas, nas amizades... Os _ _ _ ^ _ _ _ foram uma reivindicação pessoal, um grito do meu Eu Maior¹²⁹. Somente agora posso atendê-lo, escrever isso, sem culpa. E mesmo nele ainda ouço as vozes da humanidade que ecoam dentro de mim (...)

Morgana Poiesis

II CARTA PARA UMA CURANDEIRA

(...) Hoje renasci... Isso aconteceu algumas vezes na minha vida, em que tive que morrer outras tantas, para poder ir me tornando esta mulher que estou sendo. Tenho tido momentos de epifania, como uma personagem de Clarice (Lispector). Revelações súbitas. Sobretudo um encontro comigo mesma, no sentido universal. Ser, natureza, origem, identidade, essência, transcendência, tudo aquilo que julgava ter abdicado, na agonia de nada pertencer, de nada me conter, na angústia de nunca saber, na sede mesmo de criar, de me lançar no mundo que me engoliu algumas vezes e me vomitou, também... Há de se ter coragem para mergulhar em águas profundas e fôlego para retornar à superfície, sendo outra. Há de se ter coragem para admitir a potência das próprias sombras. A vida me convence a cada ciclo. Então, como em todo nascimento, chorei... Senti a sua mão em meu peito, expelindo a dor para fora, junto comigo. Senti o seu beijo em meu ombro, o meu beijo em seu ombro, as palavras de amor, os úteros quentes. O amarelo do jardim de inverno expandiu. O céu estava mais azul, a mata mais verde, a água cintilava e não havia medo em mim. Escutei a legião que me acompanhava desde pequena. Nunca estive só. Matei o fantasma que me espreitava, ao meu redor. Vi outra vez aquela índia que me apareceu em um sonho de infância, na cozinha antiga da casa da minha avó, ao lado do fogão de lenha. Ela me olhava em _ _ _ ^ _ _ _ _ , era minha irmã, tinha meu mesmo nome, nunca nos deixamos (...)

Morgana Poiesis

129Práticas de Bioenergética e Meditação Ativa facilitadas por Taís Moreira, inspirada pelo documentário *Eu Maior* (Fernando Shultz e Paulo Shultz), que reúne entrevistas sobre o sentido da vida humana, estimulando processos de autoconhecimento. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V0gquwUQ-b0>, acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

DAS PERFORMANCES ARTÍSTICAS ÀS CULTURAIS

CARTA PARA SOFIA¹³⁰

“Enterrei à noite minhas estrelas
porque à noite as flores
elaboram em silêncio
suas cores.”
(Hilda Hilst)

Vitória da Conquista-BA, 2014.

Querida Sofia,

Precisamos nos distanciar de você para te (re)encontrar. Sabia que há outras destinatárias à nossa espera? Mas você é a escolhida para estas linhas que tecemos. Te escrevemos para fazer-te nascer, expelir-te de nós. Para nos libertarmos de você. Não te seremos rivais nem maternas. Faremos um pacto, Sofia, pois há um devir impiedoso entre todas nós. Tentaremos ser mais doces que amargas. Dizemos isso pelo realismo mágico no qual você nos lançou, desde que oferecemos o nosso corpo para a experiência do seu romance teatral com E. Pudemos sentir na pele a crueldade da qual lhes fomos cúmplices, pelo tempo-espço que teria sido pouco, não fosse a intensidade daquele afeto, a atmosfera densa que anunciava o nosso encontro, às luzes de uma cena. Devemos te alertar dessa sua inclinação à tragédia e aos dramas passionais. Poderíamos estar mais próximas de você, não nos estivesse saturado esse assunto, das tramas psicológicas que compõem a microfísica das redes sociais, embora E. proferisse discursos maiores, semeando as violetas do Chile¹³¹. Compreendemos a condição absoluta do amor que vos une e aprisiona. Não se deixe cair com um beijo, Sofia! Não seja refém do seu temor em partir. Não se curve, nem se lance ao chão de tirânicos amores. A máscara do oprimido já não cabe no seu rosto, ainda que carregasse no ventre o peso da humanidade que, por fim, te abandona. Honra o nome que te deram, Sofia, ou crucificarão o seu corpo. Você nos devolveu a solidão, não te somos gratas por isso, ela será uma confidente discreta.

Morgana Poiesis

¹³⁰Personagem que encenamos no espetáculo *Esquizofrenia*, com o diretor e ator chileno René Escalonas, em Vitória da Conquista-BA, 2013.

¹³¹Referência à Violeta Parra.

I CARTA DE FLOR¹³²

Vitória da Conquista-BA, 2013.

M.

As histórias moram em nós. Desde que li tua carta aceitei as lágrimas sem soluços. Sofia ganhou vida através de ti e da liberdade do teu andar. Sua voz era luz e teus gestos precisos. O sol ardia naquela noite. Fou tomada pela sede: do sentir, dos delírios, da memória da boca. Agasalhada pelos desejos estive com a placidez da Sofia que me habita. A cada suspiro um gozo embebido no teu corpo. Com a paz de quem recupera a alma e semeia violetas. Te lembrarei para sempre.

Flor

CARTA PARA UM ARTISTA QUE CONHECI¹³³

Vitória da Conquista-BA, 2015.

Como escrever uma despedida sem fim? Haveria palavras assim? Os ___ ^ ___ seria a nosso último selo? Eu me calei, você se calou, nós que nos calamos por tanto tempo, fora o remédio para a nossa dor. Até que nos encontramos na imensidão do mar, ele nos libertara de uma maldição do amor. Não há mais tempo para o ressentimento dos tristes, para os que buscam a verdade dos fatos, para a culpa dos cristãos. Você que sonhava não mais ser, agora está livre do peso da matéria, do drama de existir, da insuportável lucidez dos enlouquecidos pela sociedade, nenhuma memória jamais te abusará, as vozes que te perseguiram calaram-se para sempre, deixaram-te em paz, embaladas às suítes de Bach. O que nos resta é o eco do que elas te diziam, nas palavras escritas, nas imagens projetadas, nos gestos interpretados, nos traços de rostos transfigurados, na vibração das mais doces melodias, os artifícios do seu gênio imponderável. Voamos *Em busca do vento*¹³⁴ que te levou, dos sonhos que você viveu, sim, viveu, pois a representação era apenas um

¹³²Pseudônimo de uma colega funcionária da UESB, Renata Luciana, a propósito do espetáculo *Esquizofrenia*, referenciado na carta anterior.

¹³³Carta sussurrada em performance artística na exposição *Paulo Tiago: a verdade na alma*, na 11ª Mostra Cinema Conquista, em Vitória a Conquista-BA, 2015.

¹³⁴Espectáculo de teatro infanto-juvenil em que atuamos junto à troupe *Estrasbuns*, com roteiro do artista multilinguagens Paulo Tiago dos Santos (em memória), homenageado nesta carta, performance e exposição.

capricho da linguagem. Gostaríamos que você tivesse conhecido Venuska, talvez ela pudesse te acompanhar onde fomos incapazes de ir, aposto que ela teria agradado a escritores como Charles Bukowski e Henry Miller, de cujas experiências você, também, se aproximava, as múltiplas facetas de um ator. Mas para que Venuska se você já tinha Mirna, Carla e Apoema? Imaginamos que elas possam se corresponder entre si, como o prodigioso inconsciente do *Papel de Carta*¹³⁵, a despeito da crítica que fizemos a seu pedido, de que não havia ali um devir mulher que as sustentasse, pois você era, ainda, um autor e um homem em demasiado. Ora, se não eram os limites da nossa própria essência que reivindicavam. Na primeira noite em que estivemos juntos, tivemos pesadelos, havia rastros de sangue pelo chão. O tarô reforçava o significado dos símbolos, e não há mistério nisso, pois a morte já havia nos atravessado outra vez. O que nos acontece é motivo de celebração, tal como o fizemos em seu rito de passagem, apesar da cultura que nos aprisiona, a morte é uma festa, você não sabia? Pergunta pra Lili (OLIVEIRA, 2011), ela pode te contar os segredos da Bahia. Nós que mentimos em nome da arte, ela que nos permite escrever, nós que desejamos amar, teríamos sido mais do que dois indivíduos? Tivemos medo de atravessar a ponte, ela que nos separava e também nos unia, você nos injuriava enquanto a gente fugia, a gente choramingava enquanto você esculpia, teria sido essa a nossa fiel parceria? As cortinas se fecharam às *Gotas de amor no ócio*¹³⁶, para eternizar a poesia. Certo dia te alertamos dos riscos de uma subjetividade radical, quando você nos descrevera o desaparecimento das outras à frente de suas criações, agora sabemos que elas não desapareciam completamente, pois você os trazia de volta ao mundo, através das suas impressões interiores, onde eu também nos vemos refletidas. Haveríamos de nos conformar com o *Descontínuo*¹³⁷, com essa ausência presentificada em cada obra, a rica apreensão da sua mais pura humanidade.

Morgana Poiesis

135Um roteiro inédito para cinema de Paulo Tiago.

136Filme em que atuamos junto ao também diretor Paulo Tiago, Salvador-BA, 2014, disponível em <https://vimeo.com/91451605>, acessado em 28 de janeiro de 2018.

137Vídeo em que atuamos junto ao diretor Paulo Tiago, Vitória da Conquista-BA, 2006, disponível em <https://vimeo.com/22633408>, acessado em 28 de janeiro de 2018.



Figura 23: Epístolas Profanas: carta a um artista que conheci. 11ª Mostra Cinema Conquista. Vitória da Conquista-BA, 2015. Foto: Arquivo da mostra.

II CARTA DE FLOR¹³⁸

Vitória da Conquista-BA, 2015

M.,

Me devolve o rosto ou os meus olhos úmidos que deixei no teu olhar.

Me devolve a memória, as palavras, o tempo.

Me devolve o céu, os gestos, o ___ ^ ___ que não encontrei ao levantar.

A CARTA no meu sangue DESTINO.

Eram olhos, imagens, trânsito, luz, e o SUMO da voz no gravador.

BRANCO, BRANCO é o teu ___ ^ ___ emoldurado.

Meu corpo embriagado de numerosos vinhos, cheio de tremuras, levantou-se incerto. Que lugar, que

¹³⁸A propósito de seu testemunho da performance em que sussurramos a carta anterior.

tempo, onde estava? Olhei os pergaminhos e imaginei cobrir-me com todos eles, virar palavra, deitar-me nos sulcos do chão, no DESAMPARO do meu corpo e escapar da SEDE.

Diluída, F.

I CARTA PARA FLOR

Pirenópolis-GO, 2017.

Flor,

Fomos surpreendidas pelas suas pétalas, por entre os afazeres no Sertão da Ressaca¹³⁹, elas exalavam um feminino que se tornara suave, pólen de sensações. Em um Palco Aberto¹⁴⁰ te reconhecíamos de algum lugar e não sabíamos d'onde, alguém que de tão perto parecia tão longe, era uma noite seca e fria, você vestia meias finas e pretas, também nos becos e na(s) Poesia(s) de Segunda(s) e de todos os dias, você estava presente.

Diríamos que sublimamos o que mais nos parecia uma cilada, durante a ascensão e a queda de Sofia, personagem que contracenamos no espetáculo *Esquizofrenia*, para quem escrevemos a carta que nos libertou dos sacrifícios à luz naquela arena, pela mais pura poesia que ousamos compartilhar.

Houve também aquela tarde que se estendeu em uma noite de sopa e de chá, com histórias que viraram _ _ _ ^ _ _ _ _ , que viraram sonhos, que viraram bilhetes, que viraram cartas, que se reviram em nós.

Quanta sede por entre nossas pétalas roxas de qualquer saudade, quantos segredos entre paredes de azuis oceânicos e profundos, entre a liberdade poética de dizer sim e de dizer não, entre os nossos instintos felinos e os seus codinomes de Flor!

Somos gratas pela sua cumplicidade à flor da pele na produção da performance *Epístolas Profanas: carta a uma artista que conheci*, na exposição *Paulo Tiago: a verdade na alma*, na 11ª *Mostra Cinema Conquista*, por abrir os trabalhos à nossa frente e deixar-se diluir entre os sussurros e a troca de olhares. Os pergaminhos extrapolavam a nossa devoção absoluta à arte, eles se nos

139Um apelido da cidade Vitória da Conquista-BA.

140Sarau mensal que organizávamos como parte do Programa Multicultural, na Coordenação de Cultura/UESB, entre 2013-2015.

justificaram por queimar qualquer tipo de morbidez naquele trabalho, como também pelo fígado de boi no boteco, onde sobrevivíamos, ainda, por entre as tragédias dos sertões infinitos, na Bahia.

Aquelas foram das últimas gotas de sangue que deixamos na cidade que também nos deixou marcas de ferro e de fogo, e uma memória das suas brisas de Flor.

Com violetas,
Morgana Poiesis

III CARTA DE FLOR

Vitória da Conquista-BA, Inverno, 2017

M.

Escrevo-te. Penso nos tambores e no fogo, escuto canções e nesse instante a Silvia Perez canta, "Luna", faz frio e a melodia me lembra a água morna na pele. Serei sempre atravessada pelo sentir.

Uma noite 'deserta' entrei em um bar de paredes vermelhas abri a boca pela primeira vez para chamar a Hilda Hilst, sem saber movi o DESEJO, atraída pela poesia voltei muitas vezes e re-nasci "flor".

O tempo passou e tu apareces colorida e silenciosa no bar de paredes vermelhas. Ali o movimento havia se multiplicado e se espalhado pela rua. Te vi. Tu me lembravas os voos e eu estava girando por entre lugares, abandonos e os labirintos dessa vida. Tu, escrevias sobre cartas e sonhos, eu sonhava sem nunca dizer, quando deu vida a Sofia já não sabia o que era meu, teu, ou dela. Nessa noite nos aproximamos pelas cordas do sentir.

O tempo com as páginas amar(elas) havia chegado e lá estava eu, você e o P. T. Apenas tu o sabias, era possível estar alí no fogo e na palavra, entregue. Escrevias enquanto eu as alimentava com o fogo. Era noite quando vi o P. pela primeira vez. Umido, úmido ___ ^ ___ entre a voz, o teu rosto branco, e a matéria do infinito que se pôs entre nós. Um contorno poderoso de ___ ^ ___ e luz semeando nossos despertencimentos. Giramos-o-sol.

Sigo acumulada de palavras, perfumando a casa com as ervas, na sede de sempre.

Nas doces lembranças, deixo-te.

Acendas o fogo nas noites compridas e que esse amar (elo) nos acompanhe sempre.

Com amor e alecrim,

flor.

CARTA MICROPOLÍTYKA¹⁴¹

Vitória da Conquista-BA, 2014.

Adiamos até o insuportável o ato da escrita. É o fim da poesia, a palavra salta para se afogar no papel, para nascer novamente na leitura de outrem. Uma carta, para não cair na pretensão crítica, para que as palavras atravessassem as imagens e sejam atravessadas por elas. Estivemos com Duchamp, Magritte, Hélio Oiticica, Lygia Clark, para encontrar algo sobre a composição plástica dos signos, sobre como afirmar mais e ser menos semelhante, sobre as possíveis relações entre as palavras e as coisas, o corpo, o tempo e o espaço, o infinito. A carta é apenas o meio, a superfície através do qual olharemos os seus *slides*, nossa busca por outros suportes. Ela quer se voltar para ela mesma, metalinguística. Ela quer as suas imagens dentro de si, para não perdê-las como referente externo. Ela as devora, antropofágica. E as trai, na medida em que se alimenta delas para esquecê-las, diluídas em um sistema comum, da ordem do imaginário. Suas imagens não precisam de palavras, de instrução. Apenas de corpos que se lancem no desconhecido. Vida e arte tecem a fragmentação de cada camada que se sobrepõe, imagens sobre corpos na cidade que cresce veloz em preto e branco, que rasga em concreto o seu peito. Escrevemos em fluxo de alguma memória inventada, de quando seu coração aberto deflorava coloridas luzes em movimento, processos, amores. Não tenha medo da carta, ela não vai expor nada em nós que não seja da máscara anônima da humanidade inteira, ainda que eu escrevesse seu nome, não seríamos frutos dessa mesma terra que brotam nos olhos de mel? Sua arte é sua vida, o desenho desses afetos. Às vezes erramos, ou vamos além do que nosso corpo deseja, ser alegre, pulsar. Sofremos para melhor amar. Não tenhamos medo desse fluxo descontínuo de cada imagem produzida, cada ritual, ainda que seja simples demais, ainda que queiramos estar sozinhas, também, na cumplicidade das noites abdicadas. Seguimos. Há algo que nunca se calará diante daquilo que vê, que imerge para ver mais, para ver menos, para confundir-se mesmo com aquilo que vê, com a paisagem da qual e na qual se

141A propósito da interação do Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência na exposição de artes visuais *Micropolityka*, de George Neri, em Vitória da Conquista-BA, 2013.

vê, para ver de outro jeito, para não ver. Sim, é uma questão de jeito. E não calaremos. É o perigoso jogo que ainda não sabemos elaborar, mas que está em cena todo o tempo, na infatigável criação, na vontade de viver, no repouso. Estaremos provocando as fronteiras, queremos que elas se diluam sem que seja novamente trágico ou rubro, sem cobrar os seus tributos de sangue. Haverá sempre fúria e leveza. Haverá sempre um devir mulher, animal ou criança. Em cada circunstância nascerá uma nova forma, uma forma desconhecida, guardiã de gerações anteriores, de novos produtos. Fatos e fetos e fitas e fotos. Feitos, efeitos, defeitos. Na generosidade desses encontros, nascerão frutos proibidos, que se lançarão para dentro e para fora, sua doação para o mundo, para que ele lhes receba ou rejeite, sempre em relação ao mundo. Isso não faz sentido algum senão o sentido que se vai fazendo, a cada compasso ou a cada leitura. Não importa se são as linhas, as palavras, as ondas, as cores, os pixels, os gestos, de que linguagem é feito nosso deslumbramento, estaremos juntos nessa rede desconexa, no desejo de que cada um esteja livre de si, para o mundo.

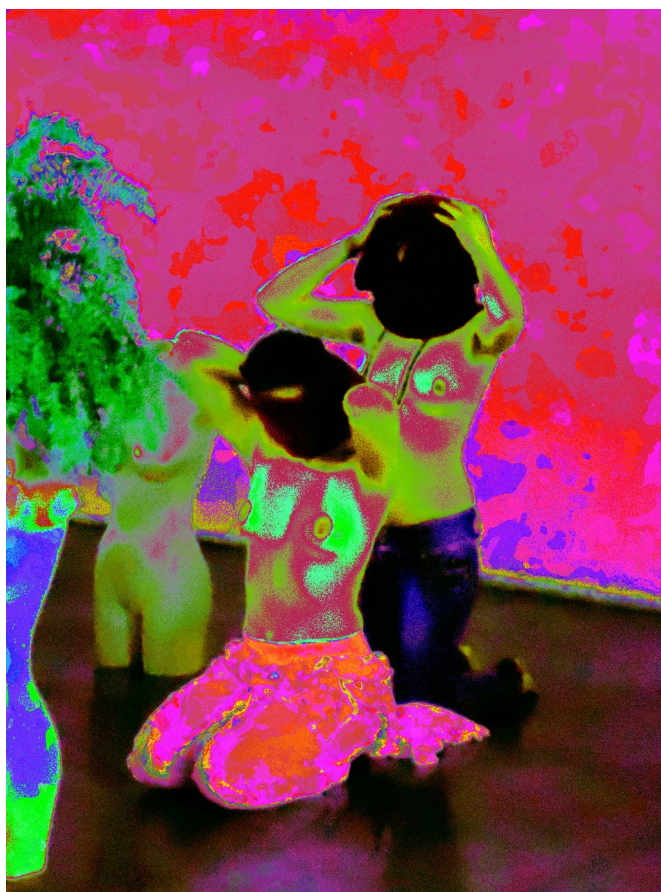


Figura 24: LCCPI em Micropolítica. Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima. Vitória da Conquista-BA, 2013. Foto: Arquivo do LCCPI.

CARTA PARA VITÓRIA¹⁴²

Vitória da Conquista-BA, 2013.

Querida Vitória,

Estamos de volta aos seus braços secos, atravessando as suas ruas cada vez mais longas e planas, houve um tempo em que brincávamos de roda e nos pintávamos com urucum, não sabemos o que sentimos além do que pensamos sobre o eterno retorno que não queremos admitir, já te abandonamos outras vezes e voltamos para ti, como filhas bastardas que não fingem te amar, nada na vida conseguiu nos reter senão esse vínculo que você nos encabresta, você nos parece tão burguesa, evangélica e pálida, você nos conta as histórias que gostaríamos de esquecer, nos olha como se pudesse saber quem somos, como se conhecesse o nosso passado vadio, é sempre a mesma labuta contra o mercado imobiliário que você nos impõe, crescendo em cubos verticais, vangloriando-se de um suposto desenvolvimento em que não cremos, não, não cremos, é a mesma elite que te guarda, os genocidas que te batizaram o nome, não, não nos calaremos, teremos que nos engolir umas às outras, e vamos te morder, querida, não somos diplomatas, você não nos traz perspectiva alguma senão a solidão e a burocracia do trabalho, sim, você nos deu amigos e eles nos beijam a face, há também os que nos odeiam e os que nos tomam por loucas, não, não te odiamos, somos apenas hóspedes ingratas, vamos reverenciar o seu crepúsculo dourado, caminharemos por entre o vazio dos seus bosques de eucalipto e flores ornamentais, você não sabe o que é rio, nem mar, nem floresta, nem carnaval, você nos seduz com a poesia, o cinema e a ópera, você é uma sertaneja erudita, gostamos da sua diferença, Vitória, você não se faz refém do Estado, mas viemos do samba e dos orixás, como aquecer o seu corpo frio?

Morgana Poiesis

¹⁴²Carta para a cidade de Vitória da Conquista-BA, sussurrada em performance artística no *Conquista Ruas: festival de artes performativas*, em 2016.



Figura 25: Enístolas Profanas: carta para Vitória. Conquista Ruas: festival de artes

CARTA DE ZMÁRIO¹⁴³

Brasília-DF, 2016.

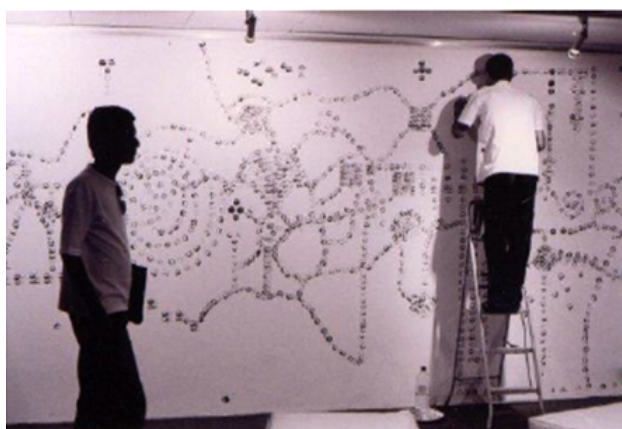


Figura 26: Parede decorada com beijos, Zmário, 2013. VII edição da Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix-BA, em 2004. Fotos: Edgard Oliva. Fonte: www.zmarioperfomer.blogspot.com.

¹⁴³José Mário Peixoto, performer e professor. Esta carta é uma segunda versão academicamente revisada da original manuscrita, que compõe a sua tese (2019).

Morgana e colegas artistas de Conquista,

Envio, em meio a toda correria cotidiana, uma proposta de participação no evento organizado por vocês para as ruas de Conquista¹⁴⁴.

São dezenas de reproduções de, aproximadamente, 7cm X 7cm, em papel *couchê*, com a impressão em preto e branco de meus lábios; na outra face, a fotografia tomada pelo amigo/fotógrafo Edgard Oliva, durante a VII edição da Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix-BA, em 2004. O título da performance é um desdobramento *pocket* da produção original *Parede Decorada com Beijos*, apresentada na Saladearte-Bahiano, no Clube Bahiano de Tênis, em Salvador-BA, em 2003. Daí surgiu *Por amor à arte*, 2003. Essa apresentação integrou a mostra “Papel & Ofício”, em parceria com o colega soteropolitano Tuti Minervino, sob coordenação e produção de Marcelo Hoog de Sá, Grupo SALADEARTE.

A proposta desse encontro com o amigo e parceiro na arte, Tuti, foi a de discutirmos o papel do artista na nossa sociedade, de como ele é visto no seu labor, o valor de seu trabalho e serviços, enfim, a função do artista na esfera social. Tuti criou um *Escritório do artista*, uma instalação “anti-funcional” montada com objetos que remetiam ao universo dos burocratas, e agia como tal, perfurando e carimbando papéis inúteis, datilografando textos para ninguém. Ao lado, na mesma sala de exposição, imprimia meus lábios besuntados com batom na cor preta sobre uma parede com, aproximadamente, 3m de altura X 6m de comprimento, durante o período que ali ficamos em exposição (àquela época não se falava em ocupação artística, embora já estivéssemos fazendo algo parecido). Utilizei, também, uma escada para beijar a parte superior da parede e toalha de algodão para limpar os lábios nos intervalos da ação para um café ou um lanche.

Durante a chegada e saída do público da sala de cinema, estávamos lá, Tuti e eu, em suas respectivas ações e performances como num dia de trabalho do artista. O ofício de Tuti: lidar com as questões burocráticas na vida do artista de forma poética e resignificada (como preencher formulários, relatórios e planilhas fictícias de editais, tentar seleções em salões imaginários, produzir e corresponder às demandas de galeristas e curadores inexistentes). Meu ofício: decorar paredes com as impressões de meu próprio corpo, beijar dezenas, centenas de vezes uma parede dura, fria e nua. Criar desenhos, volutas, contravolutas, imagens de búzios (segundo Luiz Mott, antropólogo, historiador e criador do Grupo Gay da Bahia, em visita à exposição). Beijar aos estalos, beijos estalados sobre o duro do cubo branco, numa tentativa de imprimir calor e vida à

144Conquista Ruas: festival de artes performativas. Organizado por Morgana Poiesis e demais artistas locais, em Vitória da Conquista, Bahia, entre os dias 18 e 20 de março de 2016, com a participação de artistas nacionais e internacionais: Santiago Cao, Gabriela de Souza, Naiade Bianchi, dentre outros.

parede morta, à galeria estéril. Um desejo de deixar minhas marcas (mesmo que efêmeras) sobre uma parede, corpo de concreto, que logo após a exposição foi recoberta com tinta branca – ainda e desde sempre uma influência na minha produção dos artistas/obras em exposição na 23ª Bienal de São Paulo, “A desmaterialização da arte no final do milênio”, visitada em 1996.

Quem, quando criança, não beijou parede também? Na minha produção, arte e vida se entrelaçam de tal forma, que, mesmo que quisesse atribuir à essa produção uma leitura tão somente pautada no universo das artes visuais e de seus matérias não conseguiria fazê-lo. A contaminação com da vida e seus atravessamentos são sempre uma constante no meu fazer.

Marcelo Hoog de Sá, em impresso informativo sobre a exposição, assim escreveu: “Ações como essas questionam o papel e ofício do artista. Fazendo-se perguntar: Que papel é esse? Viemos aqui para decorar ou indagar? Somos burocratas da arte? Ou simplesmente inventores de ideias?”. E o que você pensa sobre esse nosso ofício, colega artista? Dançar para você, em algum momento da sua carreira, foi como beijar paredes sem fim?

Morgana, você se recorda dos beijos azuis sobre o corpo de nossa querida professora Ciane Fernandes quando participamos do *workshop* de *body painting* ministrado por Rosel Grassmann, em evento coordenado por Fernandes – *II Encontro de Estudos em Movimento*. PPG Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia UFBA –, em 2011¹⁴⁵? Diante de todos aqueles pigmentos não tóxicos como não utilizá-los para, mais uma vez, fazer impressão corporal corpo a corpo como uma nova performance para o público do evento?

Retomando as memórias daqueles primeiros beijos nas paredes, logo após a apresentação na sala de arte, a performance, em versão *pocket*, foi selecionada para apresentação na VII Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix-BA. Mantive o batom na cor preta, a escada e a toalha de algodão, ambas na cor branca, e acrescentei à ação uma trilha sonora escutada

145Ciane Fernandes tem formação multidisciplinar, é performer, coreógrafa e educadora. Na adolescência, estudou canto na Escola de Música de Brasília. É graduada em Enfermagem e Obstetrícia (1986), licenciada em Artes Plásticas (1990) com especialização em arte terapia pela UNB – Universidade de Brasília. Fez Mestrado (1992) e Doutorado (1995) em “Artes e humanidades para intérpretes das artes cênicas” na *New York University* – curso centrado nas artes cênicas, mas aberto às possibilidades de estudos em música e artes visuais. Também possui certificado de Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* (1994), Nova York, de onde é pesquisadora associada. Publicou *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação* e *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. Estudou a dança dos Orixás com Joselito Santos, em Salvador, e a Dança Clássica Indiana na *Rajyashree Ramesh Academy for Performing Arts*, em Berlim, estabelecendo relações entre essas duas expressões artísticas. Entre os diversos prêmios e bolsas de estudos, recebeu do Ministério da Cultura do Brasil a Bolsa Virtuose 2003. Desde 1997, é professora do Departamento de Fundamentos do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, onde criou o Grupo A-FETO de dança-teatro. Site oficial da artista Ciane Fernandes. Disponível em: <http://www.cianefernandes.pro.br/>. Acesso em: 25 dez. 2016. Site oficial da artista de *body painting* Rosel Grassmann. Disponível em: <http://www.wildernessbodypainting.de/>. Acesso em: 25 dez. 2016.

no *walkman: trance music*. No dia da abertura, em “transe poético”, fiquei ali, no interior do centro cultural, beijando incansavelmente a área delimitada na parede. E você pensa que consegui ficar circunscrito àquele espaço afeito às esculturas, desenhos e pinturas? Meu corpo desejava a expansão, sair dali, levar meus beijos para fora, deixar a instituição, o cubo branco, e se lançar ao imprevisto, ao improvisado, às ruas e encruzilhadas.

Peguei minha escadinha e deixei a exposição. Segui para a incerteza e a imprevisibilidade do fora. Medo? Nunca! Tudo era desafio, desejo de ir além. Ao som das *raves*, festas de música eletrônica e boates, transformei minha escada branca num palco, e, a cada degrau, construía uma sinfonia com meus beijos, que, somente o outro, o da rua, escutava. Beije muito: carros, postes, caixas de som, árvores, latinhas de alumínio abandonadas... O abandono! Assim estava experimentando o abandono: da instituição, do público informado, da arte confinada ao cubo branco, dos colegas artistas. Lancei meu corpo no breu da noite, à beira do negrume do Rio Paraguaçu, e sobre minha escada beijava o infinito sem luz... os beijos se tornaram escuridão também. Tudo era uma só coisa com a música já pulsando dentro de mim, me senti beijado pela noite, e, também, pelos olhos e bocas da rua... boca da noite. Após a performance, abandonei os objetos da ação e fui me encontrar em algum outro lugar...

A respeito das suas ações e abandonos poéticos... Diga-me como está caminhando sua pesquisa ao abandonar o frenético da palavra falada, “logocêntrica” também quando declamada em saraus, em busca do _ _ _ ^ _ _ _ , do sussurro. *Poemas & Sussurros*: delicada performance apresentada em lugar tão improvável, a feira central de Goiânia, durante o evento *Roçadeira*. Foi, realmente, um prazer, um deleite, escutar um poema sussurrado de sua autoria, ali, tão juntinho de você e dos consumidores no corre-corre da feira. Uma pausa para a poesia (sussurrada) é como uma pausa para o cafezinho cotidiano. Nessa performance, você diz pesquisar as gradações da palavra (ritmo, volume, sonoridade), o aspecto sensorial do sussurro – essa fronteira entre a palavra e o _ _ _ ^ _ _ _ _ ao seu ver. Então a _ _ _ ^ _ _ _ _ já estava presente na sua performance “Ela” quando você saiu às ruas de algumas cidades brasileiras com um escuro véu cobrindo a cabeça, carregando uma mala, completamente em _ _ _ ^ _ _ _ , não é mesmo?

Como foi ao seu ver a nossa participação, de seus colegas, e a participação desse “outrem” – referido por você em entrevista¹⁴⁶ – durante a performance em Goiânia? O “outrem”, citado, é aquele que te direciona às performances, nas ruas, não é mesmo? Não diz respeito ao colega artista muito menos a uma elite que vai a espetáculos; não é o “público” nem o “espectador” já que esses dois termos estão relacionados às artes do espetáculo, como você bem observou. Você descreve que o

146GOMES, Morgana Barbosa. *Morgana (Barbosa Gomes) Poiesis*: depoimento [set. 2016]. Brasília-DF: Asa Norte, 2016. Gravação em formato digital (47 min 27 s). Entrevista concedida ao autor.

“outrem” pressupõe a relação, somente existe em função desta. Eu também posso ser esse “outrem” na relação. Gosto desse termo para se referir ao outro, nas ruas. Colega, mais um termo é citado, em entrevista, para se referir a esse outro...

Além do termo “outrem”, você utiliza a palavra testemunha (aquela que acompanha a produção, a apresentação, e, às vezes, participa). A testemunha pode estar presente nos rituais e nas apresentações de performance, segundo Richard Schechner¹⁴⁷, não é mesmo? Percebo que, independentemente da terminologia utilizada por você, “outrem” e/ou “testemunha”, a participação desse outro, em suas performances, é fundamental, podendo se fazer presente a partir de “dispositivos de participação claros, sem opressão”, “sem assédio”, sem que a participação seja obrigada ou opressora – como você enfatizou. Espinosa fala em corpos que afetam uns aos outros, e que a consciência de si é resultado das forças que vêm de fora... também desse “outrem”?

Em *Poemas e Sussuros* você não faz um convite explícito à participação. Tão somente leva ao local de apresentação banquinhos e o cartaz com a inscrição “Sussurram-se Poesias”, aguardando a chegada do “outrem”, do outro. Quando o outro não comparece, não se senta para ouvir os poemas sussurrados, para você, a performance não logrou o objetivo, não aconteceu... E para quem está de fora, assistindo à sua espera pelo “outrem”, também não? E o que dizer dessa relação de quem olha o colega artista à espera do outro, o da rua, para a participação na performance? Os banquinhos e o cartaz assim como as flores sempre-vivas, que você oferecia durante a performance “Ela”, podem ser comparados com os “objetos relacionais” propostos por Lygia Clark¹⁴⁸?

147Richard Schechner é um dos pesquisadores e professores do departamento *Performance Studies*, da *New York University*, associação filiada aos estudos da arte da performance. Pesquisa a performance atrelada à cultura e às ações cotidianas e, dessa maneira, apresenta oito tipos de situações em que essa arte pode ocorrer: 1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e seculares; 8. na brincadeira. Schechner também atribui sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco.” Por fim, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição.” (SCHECHNER, 2003, p.39). Além de Richard Schechner, Morgana Poiesis citou Victor Turner, Erving Goffman, Deleuze & Guattari, os pós-estruturalistas em geral, e, também, Hélio Oiticica como referências teóricas nos seus estudos em performances culturais. Antonin Artaud também faz parte das suas referências devido à maneira como ele aborda a palavra e o texto, em performances no universo das cênicas, para além do usual, explorando a glossolalia, onomatopeias, grunidos, sussurros etc.

148Lygia Clark – Lygia Pimentel Lins (Nasceu em Belo Horizonte-MG, em 1920, e faleceu no Rio de Janeiro-RJ, em 1988). Uma das primeiras artistas a pesquisar o corpo, a *body art*, no Brasil, além de Hélio Oiticica e Lygia Pape, segundo o crítico de arte inglês Guy Brett. Essa artista propôs os “objetos relacionais” no campo das artes visuais (bolinhas de isopor, sacos plásticos, pedras, água, ar, areia, tubos de borracha, vegetais, etc.), objetos de fronteira entre a arte e a clínica, segundo a pesquisadora Suely Rolnik no texto “Artista se move na fronteira da arte”. Disponível em:http://www.prof2000.pt/users/acr/materiais/m10_vera/13arte_loucura.htm. Acesso em 26 dez. 2016.

Muito interessante você estudar o espaço da rua e tentar utilizar o que a cidade te apresenta como elementos compositivos: aproveitar os bancos, a luz, dentre outros aparelhos urbanos, sem muito acrescentar – prefiro assim também. Ah, amiga Morgana, a rua será sempre esse nosso espaço experimental da criação e do experimento da arte em liberdade (mesmo que o espaço público seja dominado pela polícia, denominado como o espaço da polícia). Comungo com a sua busca pela liberdade poética e pelos encontros profissionais movidos pelos afetos, pelo querer fazer, em detrimento do valor financeiro envolvido – não querendo dizer com isso que prescindimos de apoios financeiros para as nossas criações. Em recente fala de Bené Fonteles, artista paraense residente em Brasília-DF, durante a exposição de arte postal Carta-Obra 2016, da qual participei na Galeria deCurators, ele citou Mario Pedrosa quando define a “arte como exercício experimental da liberdade”.

Você ainda tem contato com o GIA, Grupo de Interferência Ambiental, de Salvador, Bahia¹⁴⁹? Tive bons encontros com o GIA, apesar de nossos caminhos e *afectos* terem tomado outras direções. Gosto das ações propostas pelos integrantes e das várias formas de registros que eles costumam apresentar. Como lembrado, o *SambaGIA* é o experimento de mais uma forma de registro das ações/performances. A partir das gravações em áudio CD, com as letras musicais que remetem ao que foi vivido no aqui e agora como “cartografias sonoras”, é possível reativar a memória ao cantarolar os enredos dos sambas. São como a fotografia e o vídeo: uma outra coisa, não mais performances, mas podem funcionar como uma “espora na memória”, como se refere Peggy Phelan ao questionar o registro da/na performance arte. A autora, também, declara que “[...] tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo [...]”¹⁵⁰.

Porém, mesmo que alguns colegas não demonstrem o interesse no registro em si, preferindo valorizar a ação, é sempre oportuno prezarmos por bons registros, de boa qualidade, seja para apresentarmos nossas produções em eventos acadêmicos (como costume fazer) ou, como já faz boa parte dos nossos colegas brasileiros, comercializá-los, emoldurados, em galerias. E pensar que aquele que registra a performance também age como performer, gerando um outro trabalho, é algo

149GIA - Grupo de Interferência Ambiental, Salvador-BA. Blog oficial do GIA. Disponível em: www.giabahia.blogspot.com.br. Acesso em: 25 dez. 2016. Algumas composições “SambaGIA” podem ser acessadas no link disponível em: <https://soundcloud.com/sambagia>. Acesso em 26 dez. 2016.

150Peggy Phelan é uma pesquisadora estadunidense da performance arte, filiada aos Estudos da Performance, Performance Studies International - New York, com publicações sobre o tema a exemplo: *The ontology of performance: representation without reproduction*. In: *Unmarked: the politics of performance*. London-New York: Routledge, 1993. Citação em PHELAN, Peggy. *A ontologia da performance: representação sem reprodução*. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.173, 1997.

que você destaca e vai ao encontro do que meu amigo fotógrafo Edgard Oliva vivenciou como performer também – o que ele descreve em carta presente neste *Epistolário*.

A cidade de Salvador não sai de dentro da gente... Concordo com você quando destaca a interatividade como uma característica dos moradores dessa cidade. É, de fato, uma cidade muito dada às “performances”, sejam elas artísticas ou cotidianas. Você diz que “parece que a gente faz performance a vida inteira”, mas apenas nos damos conta de que é performance, enquanto termo e arte, quando a gente passa a estudá-la, não é mesmo? O que você começou a fazer em 2009 quando se deparou com o termo “performance” no universo da arte muito embora já estivesse exercitando essa “linguagem” nas suas experiências individuais e em grupo.

Morgana, companheira do ___ ^ ___, a vontade é de estar junto, mas muitas lonjuras nos separam neste momento. No entanto, muitos desejos nos aproximam. Ofereço, então, um simulacro de meu corpo, um fragmento, as impressões de meus lábios como beijos, novamente com batom preto, para serem levados às ruas de Conquista, e lá abandonados... A exposição será apresentada na cidade, pelas ruas da cidade, e as impressões fotográficas podem ficar dispostas entre as frestas dos muros, nos bueiros, nas mesas de bar, nos arbustos etc.

À cidade de Conquista, onde passei férias durante minha infância, minhas mais sinceras impressões, meu corpo impresso, meus beijos!

O que pode a arte nas ruas de Vitória da Conquista? Tudo!

Sucesso!

Com afeto,

Zmário.

I CARTA PARA ZMÁRIO

Goiânia-GO, 2016.

“preZado ZMário,

por meio destas mal traçadas linhas
venho apresentar-lhe esta minha
carta selfie poerformance no espelho
num tempo em que é proibido usar vermelho

você, que é meu performer predileto,
vai sempre me lembrar o batom preto
e já que mora na cidade do Eixo
mando uma ideia de Ricardo Aleixo

sobre a função do poeta, questão farta,
ele responde: "embaralhar as cartas",
lembrando em grego "poiesis" é fazer

eu performo e o poeta é você
e, Fora Temer, tudo aqui vai bem.
sigo escrevendo pro leitor Ninguém.”¹⁵¹

Zé,

Antes mesmo que você nos enviasse uma carta para compor a tese compartilhada a qual nos convida, escrita por várias mãos, a vontade das palavras já nos havia sido despertada pelos _ _ _ ^ _ _ _ _ dos seus beijos.

Você se lembra daquela *I Mostra de Performance* que você organizou lá na galeria Cañizares, na Escola de Belas Artes da UFBA, em Salvador-BA, em que nós (des)aparecemos atentas a tudo o que acontecia dentro-fora dos nossos corpos abertos-fechados? Depois você foi nos entregar os registros da Mostra, no pátio da Escola de Teatro, de maneira tão atenciosa e gentil, como se fosse uma recepção, a nós que ali recém chegávamos, interessadas na performance artística baiana, da qual você (não) era um historiador.

Também nos lembramos de quando tomamos café com você, pela primeira vez, nas escadas do *Goethe Institut*, na capital da Bahia, e já sabendo dos seus beijos azuis pelo corpo da nossa querida professora, não hesitamos em te perguntar quando faríamos a tal performance do beijo, e você sorriu...

Até que recebemos os seus beijos pelos Correios, embrulhados em um papel de caderno, impressos em preto e branco, beijos para todas as colegas artistas do *Conquista Ruas: festival de artes performativas*, e para a cidade que você nos ajudou a conquistar, quando sequer poderíamos adivinhar esse nosso encontro posterior, mediado pelas artes.

Tamanha foi a nossa felicidade desde o início, quando você escreveu que enviaria uma carta com sugestões para uma ação performática na cidade. A carta chegou logo após o Festival, quando teríamos um encontro para avaliações, quando percebemos o *ad infinitum* da performance artística, no festival que parecia não acabar, do qual desejamos a(s) próxima(s) edição(ões).

Foi ali mesmo, na calçada, em frente ao *Estúdio Imboré*, um dos nossos colaboradores, que lemos a sua carta, debaixo de uma árvore e de uma luz amarela, sob os olhos da vizinhança que nos espiava, foi ali que fomos conquistadas pelos seus beijos, começamos a abandoná-los, pela cidade, em nosso percurso até o jantar, em uma marcha musical e um ato político de declaração, também,
¹⁵¹“selfie semfim. poema-objeto e carta para ZMário. em processo.”, de Alex Simões, exposta no *Epistolário: registros*, em Brasília-DF, 2016.

dos nossos gestos proibidos, até a nossa despedida, quando encontramos desde ruas vazias a garçons homofóbicos.

Maior que a felicidade da promessa virtual foi receber a sua carta manuscrita em tinta preta, tal como a cor do envelope e dos beijos impressos atrás da fotografia em que você decorava uma parede com beijos, na *Bienal do Recôncavo*, expressando o seu amor pela arte, do qual também comungamos.

Você pediu que autorizássemos nesta carta a sua publicação, e assim declaramos, com esse verbo em si mesmo performativo, como nos ensinou Austin (1990), sobre os atos de fala, nós que queremos fazer coisas com as palavras, produzir realidades com elas, que as botamos no mundo, em um jogo de palavras.

Você nos faz refletir sobre a publicação do conteúdo das cartas nas redes digitais, que vínhamos fazendo, sem saber como se sentiam as destinatárias contemporâneas, ainda que os seus nomes estivessem abreviados. Temos pensado cada vez mais nisso, no cuidado em lançar as outras nesse nosso rizoma criativo, sem ferir as suas integridades, sem expô-las em demasia aos nossos afetos e às repercussões das nossas comunicações, por vezes, imaginárias. Será preciso esclarecer, a todo tempo, os propósitos dessa nossa performance literária? O compartilhamento desse processo através da publicação das imagens dos envelopes como obras, bem como dos fragmentos das cartas, nos parecem alternativas mais prudentes para essa questão, te somos gratas pela ampliação dessa perspectiva visual. Talvez você possa nos dar uma opinião acerca disso, em sua resposta, quem sabe não pudéssemos elaborar juntos as regras desse jogo, nós que nunca fomos afeitas aos regulamentos, recorremos a eles na medida em que adentramos nos espaços institucionais, em que oficializamos nossos sonhos. Não esperamos que você tenha respostas, mas que possamos conversar sobre as essas incertezas e riscos, sobre esse limiar ético, estético e político que admitimos não saber.

Gostaríamos de tratar, ainda, sobre a questão de outrem em nós e, mais precisamente, na performance artística. Não raro temos escutado que performance é algo que fazemos para nós mesmas, e não para os outros. Isso tem nos intrigado, sobremaneira, depois de tudo o que aprendemos com o GIA¹⁵², sobre a arte dos encontros, sobre uma estética relacional¹⁵³ mediada

152Grupo de Interferência Ambiental, coletivo de artistas visuais, *designers*, arte-educadores e músicos, que desde 1996, atua com performances artísticas nas ruas de Salvador-BA e de diversas outras cidades do Brasil e do mundo. Até 2015 o GIA era composto pelos artistas Everton Marco, Ludmila Brito, Tiago Ribeiro, Mark Davis, Cristina Llanos, Luis Parras e Cristiano Piton.

153“Além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência das esferas das relações humanas agora se tornaram formas integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais.” (BOURRIAUD, 2009).

pelos fazeres em conjunto. Você mesmo nos disse que escrevia cartas para você (mesmo!), então por isso nós te provocamos, escreva-nos, Zé, escreva uma carta para nós, ou melhor, escreva conosco uma tese epistolar, pois também não se trata de uma oferta sem retorno. Quanto às nossas cartas, podemos dizer, ao menos por enquanto, que não importa para quem elas são, pois são cartas para o mundo, e que não se ofendam as nossas destinatárias. Fomos orientadas a nos encontrarmos com outrem, através do seu retrato no *Limbo do Pacífico*, de Michel Tornier. O fato, é que se já não nos submetemos a um ato de servidão, se já não fazemos o que fazemos para o outro, também não se trata do fazer como um fim em si ou para si mesmo, mas de um fazer com, de algo que está no meio.

Assim vamos nós, vislumbrando juntos esse horizonte que nos proporciona o planalto, e a boa nova é que tendo sido aprovado um financiamento para a nossa pesquisa, recentemente, poderemos viajar até a capital do país, dentro em breve. Desejamos tomar com você um café ao ar livre, como se fosse uma dança entre os _ _ _ ^ _ _ _ _ _ e as palavras, tal como fizemos naquela festa do *Roçadeira: encontros performáticos em lugares improváveis*¹⁵⁴, quando tivemos o prazer de reencontrar colegas afins e atualizar laços de amizade.

Também te convidamos a um encontro silencioso na capital de Goiás.

Receba os nossos beijos impressos no papel.

Não haveria gesto melhor para selar o tempo inscrito na espera de uma carta.

Com afeto,

Morgana Poiesis

(as vozes de nós)

II CARTA PARA ZMÁRIO

Pirenópolis-GO, 2019.

Querido Zé,

Como está de volta ao seu cotidiano de professor?

¹⁵⁴Festival de performance artística organizado por Cassia Nunes e Ana Reis, em que participamos com *Poemas & Sussurros*, em Goiânia-GO, 2015.

Ontem levamos a nossa tese para passear¹⁵⁵ na Greve Nacional da Educação, que aqui foi protagonizada pela comunidade da Universidade Estadual de Goiás, com apoio de artistas locais e da sociedade civil. O desafio da pesquisa é parecido com aquele da arte: produzir junto com a realidade emergente. Quando não podemos nos separar das nossas teses, as levamos para passear nas manifestações, nas viagens e nas cachoeiras, assim o pensamento vai se tornando cada vez mais orgânico...

Te escrevemos esta segunda carta para responder a algumas questões que surgiram na versão revisada da primeira carta que você nos escreveu, com um aprofundamento oportuno.

A instalação “anti-funcional” do *Escritório do Artista*, de Tuti Minervino, o qual conhecemos quando morávamos em Salvador-BA, parece ter tido a mesma motivação da performance *Corpo Ciente*, que apresentamos naquela cidade, junto ao A-FETO¹⁵⁶, na III Mostra de Performance, na Galeria Canizãres, em 2013. Tratava-se de um gesto de imprimir em nossos corpos a palavra “Ciente”, com a réplica de um carimbo que encontramos em nossa mesa de trabalho, quando assumimos o cargo da Coordenação de Cultura na UESB, entre 2013 a 2015. Enquanto carimbávamos nossos corpos, sussurrávamos repetidamente as palavras corpo... mente, vivente, prudente, indolente, reticente, silente, maledicente, insolente, malemolente, displicente, complacente, imanente, valente, vidente, clarividente, desobediente, doente, quente, caliente, indecente, carente, movente, incidente, onisciente, inconciente, demente, contente, potente, inconsequente, impaciente... ciente, na busca improvisada por palavras que viessem a compor aquele vocabulário. Em um determinado momento, carimbávamos as demais performers e testemunas, sendo carimbadas também por elas que entravam nesse do jogo de palavras. Em *Corpo Ciente*, provocávamos a relação entre o corpo e a mente, além de expressar através da arte os impasses de nossas condições burocráticas.

155Referência à performance artística do artista carioca Arthur Scovino: *Levando os Elefês de Gal para passear...* (2012) premiada nos Salões da Bahia em Feira de Santana-BA (2013)

156Coletivo de dança-teatro da UFBA, coordenado pela dançarina, coreógrafa, performer, professora e pesquisadora Ciane Fernandes, do qual participamos dos anos 2011 a 2013.

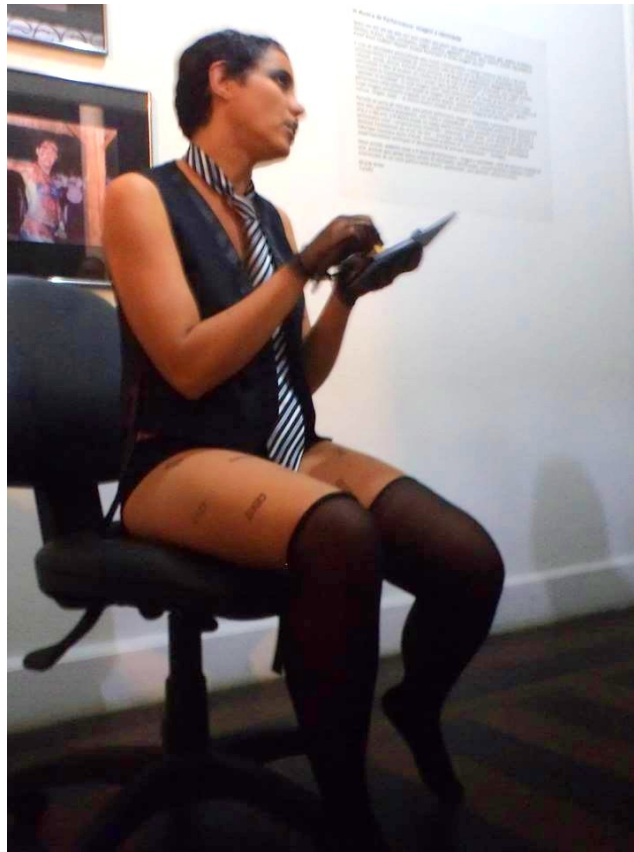


Figura 27: Corpo Ciente, Morgana Poiesis. III Mostra de Performance. Galeria Cañizares. Salvador-BA, 2013. Foto: Arquivo pessoal.

Podemos dizer que, sim, dançar foi para nós como foi para você beijar paredes sem fim. Dançar improvisando, como nos convida a contemporaneidade. É dançando que libertamos os nossos corpos das funções sociais e dos valores morais que tentam lhes atribuir à revelia dos nossos desejos.

Eventualmente recorremos a objetos relacionais, em nossas performance nas ruas. Isso tem influências do GIA e das artistas brasileiras que também lhe foram caras, como Lygia Clarck e Hélio Oiticica. No entanto, sendo mais artistas cênicas do que visuais, na performance *Poemas & Sussurros* fazemos dos nossos próprios corpos mídias radicais (DOWNING, 2002), não há mediação alguma eles e os corpos de nossas testemunhas.

A propósito das GIA(s), encontramos algumas delas em nossa última estadia em Salvador-BA, há dois anos, especialmente com Cristiano Piton, que em seu doutorado na Escola de Belas Artes da UFBA desenvolvia um método de criação e pesquisa por ele denominado *Meu pé de*

*Maracujá*¹⁵⁷. Também plantamos girassóis no museu aberto do Santo Antônio¹⁵⁸. Aliás, naquela vez que plantamos girassóis em frente ao seu prédio de Brasília-DF, no lugar onde haviam acabado de derrubar três árvores, você nos perguntou se já havíamos feito uma relação entre a *Estética do Girassol*¹⁵⁹ e a *Estética do Silêncio*. Não admitia essa relação conceitual naquele momento, mas hoje podemos afirmar que plantar girassóis nos veio como uma esperança ecosófica¹⁶⁰ dentro de minha crise humanística, quando o desejo por ___ ^ ___ nos devolvia à natureza universal,

157Em sua pesquisa de doutorado, Cristiano Piton pesquisou “a criação de elementos e propostas artísticas em técnicas diversas, a partir da construção de processos criativos colaborativos, fundamentados em dois eixos principais: GIA (Grupo de Interferência Ambiental), CAC (Caravela - Artes Colaborativas - Grupo de Pesquisa em formação na Escola de Belas Artes da UFBA). Cada eixo se subdivide em diversos outros, seguindo como referência a forma do crescimento de uma planta pertencente à ordem das Passiflorales: o maracujazeiro, que deve ser usado como princípio metodológico e como estratégia de ocupação”. In: <http://cristianopiton.blogspot.com/p/meu-pe-de-maracuja.html>, acessado em 20 de maio de 2019.

158Bairro histórico em Salvador-BA, que paralelamente à especulação imobiliária, tem recebido um movimento de ocupação artística, na última década.

159Nesta performance, plantamos girassóis junto a outras artistas, amigas, vizinhas, etc, nas cidades onde estamos, desde 2013, quando o amigo e artista George Neri levou sementes de girassóis para um encontro do Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência, em Vitória da Conquista-BA. “(...) Nunca nos denominamos anarquistas ou feministas, embora emergisse em nós a inspiração de uma liberdade jamais alcançada nas relações sociais que constituímos, no decorrer da história. A despeito dessa nossa indisposição às classificações de qualquer gênero, somos alvas de projeções dos mais diversos títulos. Nossa vida nasceu antes de qualquer filosofia, como uma arte natural esculpida pelos caminhos que abrimos ao dançar. Temos visto jovens cristãs carregando verdades e certezas, o peso simbólico da cruz. Ainda somos queimadas na fogueira, condenadas pelo fantasma da culpa. Temos perdido o tempo capitalizado, com todos os riscos da nossa (in)consciência. Temos remado devagar e, por vezes, silenciosamente, atentas às curvas das paisagens, às linhas em volta do horizonte, numa contra corrente, onde não há conforto, nem ambição, nem mesmo uma direção certa, pois viver não é preciso. Temos enfrentado, todos os dias, as opressões dos homens, das mulheres e da moral excludente dos casais. Vivemos às ruínas do planeta. Nos restam a melancolia e o hedonismo dos contemporâneos. Nos restam, também, os sonhos e os devaneios dos extemporâneos. Se ainda temos disposição para sonhar, é porque a razão não nos convenceu completamente, em nome das civilizações, e porque ainda não sabemos amar. (...) Agora temos algumas questões: diante da crise ecosófica (social, ambiental, subjetiva) que enfrentamos, com o declínio de organizações sociais como a família e o Estado, ainda que estejamos submetidas a uma imagem ideal de ambas, como criar alternativas sustentáveis a essas estruturas burguesas desde as suas concepções? Que tipo de autonomia e liberdade podemos produzir sem cair em um individualismo do EU ou em uma servidão do OUTRO? Desejamos, ainda, a democracia representativa, ao sabê-la fadada aos círculos viciosos de si mesma, em um duelo de direita-esquerda apaixonadas pelo centro do poder? Podemos sonhar uma nova humanidade-sociedade? (...) Enquanto não tivermos respostas, plantaremos girassóis...” POIESIS, Morgana. **Estética do Girassol**. Disponível em <http://morganapoesis.blogspot.com/2016/07/p-margin-bottom-0.html>, acessado em 30 de Junho de 2019.

160A ecosofia é um conceito do psiquiatra francês Félix Guattari “que se refere a uma ecologia profunda, em que não há distinção entre o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana. A perspectiva ecosófica insere-se dentro de um deslocamento com as teorias sociais clássicas, a partir da qual os modos de produção capitalísticos estão presentes não apenas em função das estruturas do Estado e das relações econômicas, mas também na produção de uma subjetividade inconsciente, que permeia todos os campos de expressão semiótica e incide nos modos de espacialização e temporalidade. (...) A perspectiva ecosófica propõe uma contraposição à subjetividade capitalística promovida pelos meios dominantes, através da apropriação dos meios de produção de subjetividade por parte dos indivíduos e grupos sociais, ativando processos de singularização. Os processos de singularização, como contestação do sistema de representação

em uma crítica imanente ao antropocentrismo, que esteve à beira da misantropia, mas não se rendeu a ela.



Figura 28: Estética do Girassol, Morgana Poesis & Emanuely Ramires. UnB, Brasília-DF, 2018. Foto: Morgana Poesis.

Zé, como estão as festas públicas de Salvador? Foi aí que ganhamos as ruas, efetivamente. Diríamos que era mais favorável fazer performances nas ruas da capital baiana, não apenas pela característica da alta interatividade que se destaca em nosso povo, mas também porque aí já existe uma cultura de ocupação das ruas, através das festas tradicionalmente religiosas e profanas, bem como do cotidiano das trabalhadoras autônomas, no grande mercado informal. Esse foi um dos impactos que tivemos quando, em Goiás, encontramos a cultura dos quintais.

(...) nada tão explícito, como no litoral, tudo mais velado, nos ___ ^ ___ dos sertões (...)

O mesmo podemos dizer de Vitória da Conquista-BA, onde trabalhamos com o Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência. É um desafio a ocupação artística dos espaços públicos no Brasil profundo, há um capataz em cada porteira, por vezes, travestido de burocrata. Aqui, em Pirenópolis-GO, em uma cidade histórica, católica e patrimonialista, a performance que melhor reverberou foram as santinhas da *Senhora do Silêncio*, que distribuímos na feira, regozijando-nos, enfim, por essa conexão pacífica entre a arte contemporânea e a cultura popular, depois do rebuliço da *Constelação Silenciosa*.

política constituiriam-se como microrevoluções imprevisíveis e processuais, responsáveis pela criação de novas condições de vida coletiva e, portanto, de novas formas de realidade, sensibilidade, produção e relação com o outro.” GOMES, 2013.

Percebemos que os *_____* e a performatividade já estavam presentes em nossas expressões artísticas antes de assim denominá-las. Na performance ELA¹⁶¹, que desempenhamos nas cidades de Lençóis-BA, Salvador-BA, Brasília-DF, Resende-RJ, entre os anos de 2011 a 2013, na qual caminhávamos pelas ruas das cidades vestidas com uma burca preta e levando uma mala vazia de couro, não apenas os *_____* como espelho das outras se manifestavam, mas questões que ainda fazem parte da nossa vida, como a retirância e, com ela, frequentes crises identitárias. ELA(s) se multiplicaram pelas feiras da capital baiana, em re-performances junto com o *RADAR-1: grupo de improvisação em dança*, em 2013. Aproveitamos para cartografar, brevemente, nesta carta, o que mais escutávamos enquanto caminhávamos em *_____* pelas ruas: “Quem é ela? Será que ela é bonita?”. Veja a mulher sendo definida pelo seu padrão estético! Outro paradoxo desvelado pelo véu era perceber que, se no oriente ele é um símbolo de opressão social das mulheres, do lado de cá nos libertava das funções sociais compulsórias de sermos objetos dos *voyers* e suas expectativas.



Figura 29: Ela, Morgana Poiesis. Orla da Barra. Salvador-BA, 2013. Foto: Paulo Tiago.

161Registros em forma de relatos de experiências, fotografias e vídeos disponíveis em <https://morganapoiesis.blogspot.com/2015/06/ela.html>, e <https://morganapoiesis.blogspot.com/2013/03/ela-na-orla-da-barra.html>, acessados em 23 de maio de 2019.



Figura 30: Ela, Morgana Poiesis. Festival Observatório da Interrogação. Resende-RJ, 2015. Foto: Ana Heuseler.

A propósito de “outrem”, nos parece mais uma alternativa conceitual para (des)construir as relações de poder entre o sujeito a outra, que só existiria em função da primeira. Essa é a crítica decolonial acerca do discurso sobre a outra, na definição de um sujeito hegemônico. Outrem seria um sujeito, com relação a um sujeito, haveria dois sujeitos, portanto. Tenho preferido me afirmar como uma insujeita, dada minha condição social nesse jogo de forças¹⁶².

Zé, além da sua carta revisada, que nos trouxe essas questões, lemos a sua tese de doutorado (SANTOS, 2019, um presente que a Luciana Hartmann nos deu depois da sua defesa, em uma orientação na casa dela. Somos grata a todas vocês pela oportunidade de ler as cartas trocadas entre colegas da performance artística contemporânea. Eu já havia lido algumas delas durante a sua exposição no *Epistolário: registros*, em Brasília-DF, 2016, em que tivemos o duplo prazer de celebrarmos juntos o seu aniversário de arte-vida, na galeria. Mas ver como isso se organizou, finalmente, em forma de uma tese epistolar, é no mínimo inspirador no encerramento desta nossa pesquisa performativa.

Sempre nos lembramos da sua provocação ao nos dizer que gostaria de se corresponder, sobretudo, com as suas contemporâneas e não, apenas, com os artistas consagradas em outros tempos. Às vezes, desconfiamos que a estética dos nossos _ _ _ ^ _ _ _ _ _ estejam se tornando instrumento de retórica literária ou acadêmica, escrever para você nos liberta desse fantasma.

¹⁶²Essa crítica é antecipada por Simone de Beauvoir: “Ser mulher seria ser o objeto, o Outro, e o Outro permanece sujeito no seio de sua demissão.” (BEAUVOIR, 2009) Djamila Ribeiro reforça a denúncia da dupla opressão da mulher negra feita por Grada Kilomba: “a mulher negra é o outro do outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade.” (RIBEIRO, 2017).

Observamos em sua tese que, como eu sua arte, há uma forte crítica à mercantilização contemporânea da performance artística. Você atualiza, também, o dilema conceitual do registro na provocação da performance artística à representação na arte. A propósito disso, lemos junto com o grupo de pesquisa *Imagens e(m) Cena*, do qual participamos, o seu artigo *Breve histórico da performance art no Brasil e no mundo*¹⁶³, no qual você cita Peggy Phelan: “A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital” (PEGGY PHELAN apud SANTOS, 2008, p.8.), e ainda: “tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PEGGY PHELAN apud SANTOS, 2008, p.8.). Neste mesmo artigo, você cita, também, as críticas poéticas e filosóficas da artista, professora e pesquisadora brasileira Maria Beatriz de Medeiros: “O tempo, elemento estético imprescindível da performance, foi desintegrado” (MEDEIROS apud SANTOS, 2008, p. 18). Se a eternidade é uma característica fundamental na definição da obra de arte, o tempo e com ele o espaço que lhe é constitutivo são de tal maneira deslocados na performance artística, que se torna mesmo um desafio seguir os seus rastros. Você expressou isso muito bem no *cartão-objeto-inútil* (2018), anexado à sua tese epistolar, com a devida descrição: “Isto não é um cartão”. Em nossa leitura coletiva do seu artigo, chamamos a atenção para a importância de uma cartografia brasileira da performance artística, com as suas especificidades contextuais e estéticas, já que essa linguagem teve tanta influência europeia e norte-americana. Nos lembramos da provocação do performer e professor Lucio Agra, em seu vídeo *O que pode a performance no Nordeste*¹⁶⁴?

Zé, para além dessas questões conceituais, queremos agradecer por todas as trocas que fizemos quando nos exilamos no coração do Brasil, por ocasião dos nossos doutorados, pelas aventuras por entre as quadrilhas da capital federal, junto aos Exus e às Pombagiras¹⁶⁵, pelos encontros no Ponto do Acarajé¹⁶⁶, com tantas conversas sobre a arte, a vida e as questões comuns aos nossos gêneros minoritários, no combate cotidiano ao patriarcado.

Nunca vamos esquecer da instalação que você fez na caixa vazia da emergência contra incêndios, no prédio dos apartamentos de trânsito da UnB, onde moramos por três meses, em 2018. Lá na frente também plantamos girassóis com colegas de apartamento. Todas essas ocupações artísticas abalaram um tanto a burocracia do lugar. Por isso, sob algumas advertências, antes que o

163Publicado pela revista *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008.

164Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WTElAs4NVuM>, acessado em 21 de maio de 2019.

165Entidades masculinas e femininas da Umbanda que habitam as encruzilhadas.

166Além de ser tombado como patrimônio cultural do Brasil, o acarajé é um símbolo de autonomia das mulheres negras.

fizessem, transferimos a instalação para o *Kombeiro*¹⁶⁷, galeria aberta dos *Corpos Informáticos*, na Asa Norte. Por lá espalhamos todos os seus objetos: cartas de baralho, sementes de girassol, garrafa de vidro, cartões postais, revistas e catálogos de arte, além de guloseimas que acrescentamos em uma oferenda a São Cosme e Damião.



Figura 31: Oferenda para São Cosme e Damião. Morgana Poiesis e Fernanda Bueno. *Kombeiro* dos *Corpos Informáticos*. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018. Foto: Morgana Poiesis.

167“Iniciada em 2011, uma instalação/composição urbana, composta atualmente de sete kombis coloridas e desenhadas, implantadas ao longo de uma via rodoviária de Brasília, próxima à Universidade, nas quais também foram plantadas várias espécies nativas. O lugar é palco de diversas manifestações do grupo – uma espécie de atelier aberto – e tornou-se referência de sua produção na cidade.” TERRAZA, 2019, p. 169.

Foi um prazer te encontrar com outras amigas e colegas artistas no *Carnaval Silencioso*¹⁶⁸, contempladas, especialmente, pela *playlist* que você compunha em sua fantasia:

1. Apenas calada
2. Boca Piu
3. Quetinha
4. Bela do Silêncio
5. Não digo nada

Outra experiência enriquecedora foi a nossa ida à exposição PaLarva – Poesia Visual e Sonora, de Paulo Bruscky¹⁶⁹, guiada pelo mestre pernambucano, um pioneiro da performance artística brasileira e da arte postal¹⁷⁰. Bruscky também abordou os ___ ^ ___ de forma poética, visual e política, a exemplo da sua homenagem para John Cage, *Silence*, dentre outras obras em que ele denuncia o silenciamento da ditadura, que marcou a sua carreira artística.

168Bloco de carnaval fora de época produzido pela Andaime Cia de Teatro e Rafael Ops!, que há 10 anos atravessa a cidade com foliões dançando e ouvindo a mesma trilha musical com fones de ouvido. “De longe o que se vê são pessoas a DANÇAR, muita alegria e um ___ ^ ___ que NÃO CALA. Para quem olha de fora, uma paisagem visual de festa, mas a incompreensão surge quando os corpos dançantes se movem sem música... Uma manifestação artística que toca em diversas questões políticas sobre Cultura, diversidade e ocupações artísticas urbanas. Um bloco de Carnaval que dança e canta para questionar a Lei do Silêncio e todos os silenciamentos que as leis, as morais e as políticas aplicadas em Brasília”. Disponível em <https://www.andaimeciadeteatro.com.br/agenda?fbclid=IwAR1YhTetTwPabunjEtNL7ygakJR-M5mA5fNO03X9RfS3JtHkoKXV1UMuHXU>, acessado em 19 de maio de 2019.

169Caixa Cultural, Brasília-DF, 2018.

170Paulo Bruscky “em 1973, começou a atuar no Movimento Internacional de Arte Postal, momento em que deu início ao contato com uma rede de artistas responsável por tocar as vanguardas da arte mundial. Trocou cartas com integrantes de movimentos como o Fluxus e o Gutai, à frente no discurso de quebra estética e inovação de conceitos. Foi censurado — uma de suas exposições de arte postal, em Recife, foi fechada pela censura em 1976 —, demitido de um emprego por ser “comunista”, mas nunca deixou de produzir. Ao longo das décadas, acumulou um acervo de 70 mil obras de arte postal e outras peças, que acabou exposto ao público em 2004, quando a 26ª Bienal Internacional de São Paulo recebeu o ateliê integral do artista em uma sala especial. (...) A troca de cartas nas quais falavam de arte, mas também de questões sociopolíticas que marcavam o planeta na época possibilitava uma comunicação global com um pouco mais de liberdade do que a permitida por regimes totalitários que vigoravam em praticamente todos os continentes. “Foi o primeiro movimento sem nacionalidade, estourou no mundo todo. A grande obra era a comunicação entre os artistas e as pessoas que viam as exposições, porque tudo foi transformado em espaço expositivo e nós discutíamos. E continuo fazendo, mantenho uma série de contatos para discutir as questões não só estéticas, mas do ser humano.” (MACIEL, 2019).

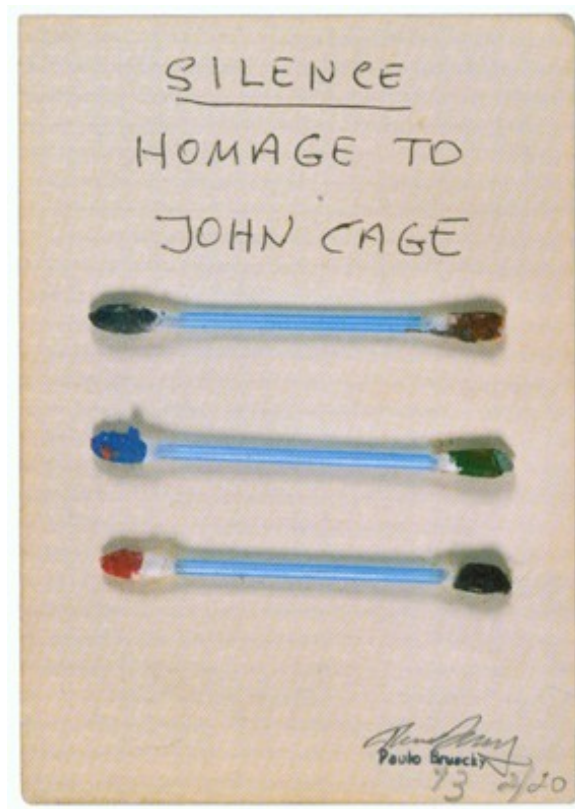


Figura 32: Silence: Homage to John Cage. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2019.

Querido amigo, temos voltado frequentemente à Brasília, cada vez mais adentrado nas antropologias dos seus lugares. Assim, começamos a abandonar pelos pontos de ônibus da cidade nossos livros-objetos artesanais, os *Poemas Envelopes* (coletânea de poesias manuscritas, dentro de envelopes) e as *Epístolas Profanas* (coletânea com as cartas literárias que antecederam nossa pesquisa performativa).



Figura 33: Epístolas Profanas. Ponto de ônibus. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018. Performance e registro de Morgana Poiesis.



Figura 34: Poemas Envelopes. Ponto de ônibus. Plano Piloto. Brasília-DF, 2018. Performance e registro de Morgana Poiesis.

Também temos vivenciado a literatura nas ruas através *Feira Literária da Torre de TV*¹⁷¹, que reúne poetas da velha e da nova guarda brasiliense, sob as bênçãos da Nossa Senhora do Cerrado. A propósito das ruas, foi uma satisfação receber notícias de suas iterações¹⁷² com a *Bela do Siêncio*, sobrepondo uma colagem com a inscrição *BSB passivona* na nossa então Composição Urbana¹⁷³, em Brasília-DF, 2018.

171Evento mensal produzido em Brasília-DF, desde Janeiro de 2019, pela Associação dos Expositores, Artesãos, Artístias Plásticos e Manipuladores de Alimentos da Torre de TV, com curadoria do poeta Joseph Syghor.

172Enquanto aplicamos a categoria “testemunha”, de Shechnner, para nos remetermos às transeuntes que acompanham ou participam das nossas performances, Maria Beatriz de Medeiros e o grupo de pesquisa *Corpos Informáticos* (UnB), aplicam o conceito de iteração: “Temos desenvolvido, entre outros conceitos, o conceito de iteração e o aplicamos em performances, composições urbanas e webartes. Deleuze e Guattari, assim como Derrida, se referem ao conceito de “iteração”: conceito mais amplo e aberto do que o de “interação”. Na interação, caminho por caminhos pré-estabelecidos pelos conceituadores do projeto, da obra, da performance. (...) A participação iterativa é co-laborativa, co-labor-ativa, prevê a participação ativa do espectador, tornado iterator. Há possibilidade de modificação da proposta artística pelo iterator. (...) Iteração é repetição no processo, mas esta repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformatação. São iteradores aqueles que participam ativamente de um processo proposto não tendo *a priori* um resultado definido, um tempo previsível de duração, um espaço fixo de realização. (...) Os iteradores não são entendidos como convidados a compartilhar. No compartilhamento os participantes ainda são entendidos como parte (com-partir, partir para partes). Na iteração o caminho está aberto com/para/per/por o todo. Na iteração o acaso explode, implode, pode.” (MEDEIROS, 2019)

173Maria Beatriz de Medeiros e o *Corpos Informáticos*, apresentam o conceito de Composição Urbana (CU) para se referir ao que Ciane Fernandes denomina *Imersão Corpo Ambiente* (2008) e muitos artistas e produtores culturais começaram e ainda tratam por intervenção urbana (cuja crítica também remete ao militarismo) ou *Interferência Ambiental* (Grupo de Interferência Ambiental-GIA, BA, *Experiência Imersiva Ambiental-EIA*, SP). “*Corpos Informáticos* quer, e prefere o termo, “composição urbana”. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço “público”, com a internet. Deleuze assim comenta Spinoza: ‘Cada vez que um corpo encontra outro, há relações que compõem e relações que decompõem [...]. Mas a natureza combina todas as relações em um



Figura 35: Bela do Silêncio + BSB Passivona. Morgana Poesis e Zmário. Passarela da Asa Norte. Brasília-DF, 2019. Foto: ZMário.

Para encerrar esta carta, enviamos imagens de *In/Discipline*, do fotógrafo Alva Bernadine (Londres, 2016), com minha controversa admiração pela arte dele que se define um homem da contracultura inglesa. A indisciplina de Bernadine e de Katrina, a modelo fotográfica, nos lembrou aquela sua performance *Embasamento*, da série *Em busca do título de mestre*, em que você se equilibra em cima de uma pilha de livros, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em Salvador. 2005. Levar os livros para passear nas ruas têm sido a melhor arma do povo brasileiro na luta por uma outra Educação.

só tempo. Logo, na natureza, em geral, o que não para é que todo tempo há composições e decomposições de relações. Todo o tempo, pois, finalmente, as decomposições são como o contrário das composições. Não há nenhuma razão de privilegiar a composição de relações sobre a decomposição já que as duas vão sempre juntas (DELEUZE, 1981)”. (MEDEIROS & ALBUQUERQUE, 2019).

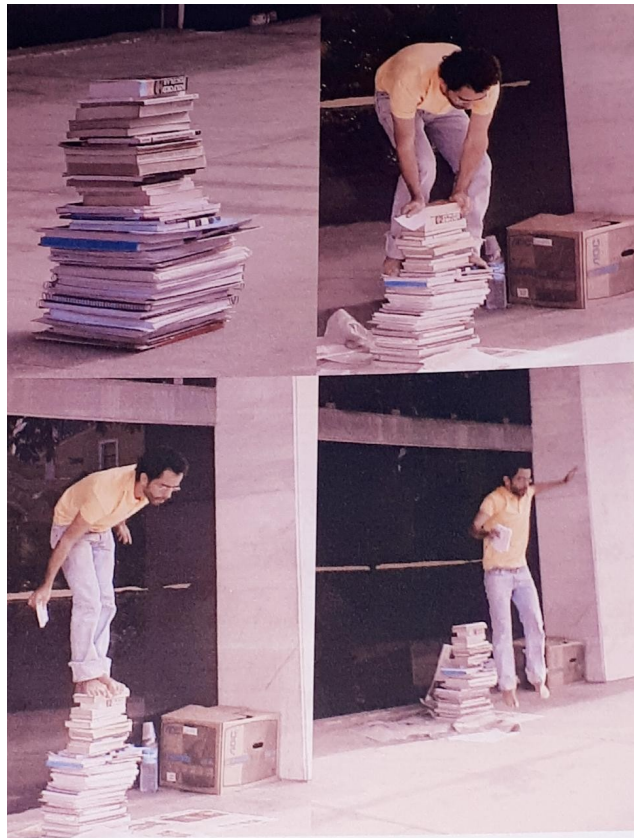


Figura 36: Embasamento, Zmário. . Biblioteca Pública dos Barris. Salvador-BA, 2005. Fotos: Marco P. Rolla. Fonte: www.zmarioperformer.blogspot.com.



Figura 37: In/discipline. Fotografia: Alva Bernadine. Modelo: Katrina.Londres. Fonte: www.bernadinism.com.

Laroyê!

Morgana Poiesis

CARTA PARA UMA MULHER ELEFANTA¹⁷⁴

Goiânia-GO, 2017.

Cara Mulher Elefanta,

Em sua bagagem pesada traz seu itinerário, da terra que atravessou pela vida. Se da terra viemos, pela terra passaremos e a ela voltaremos...

Do acúmulo de terras me torno um elefante? Pergunto-te, pergunto-me. Certo que haverá alguma resposta. "Doce e duro" (Bia Medeiros apud alguém, 0000) que não há respostas, apenas um sistema aberto e volátil de arte-vida.

Retomo-me, retomo-te, seu/sua grande elefantx de terra maciça? É isto, umx elefantx de terra! Mas, prefiro não inferir que textura tens, reticente (___ ^ ___) tenho.

Umx elefantx de terra e memórias. Memórias = a terra (deculpe-me cara Elefanta [assim gostaria de chamar intimamente], quase um pleonasma cometi, mas as vezes pleonasmos na vida são necessários). Terra de memórias (___ ^ ___) memórias de terraS.

Terras que rompem e que hora, ou outra, "gorfam" de minha pele/corpo/bagagem/mala... e se cruza com outros itinerários...

Viu como o chão de cerâmica branca estava lindo? E você quase preocupada falou "sujei tudo".

PERCEBI NESTE MOMENTO:

Itinerários = trajetos = trajetórias = memórias = terras = histórias = eu, não eu, outro eu, parte outro, partir de mim, partir do outro, o outro que parte, nós que partimos, a parte de nós que parte, enquanto a outra fica. Lá marcado no chão, que pena terão que limpar as memórias, as

¹⁷⁴Carta de José Pereira, psicólogo, performer, então estudante do curso de dança da UFG, a propósito de seu testemunho da performance artística *Mulher Elefanta*, que encenamos no *II Confluências: festival de artes integradas*, em Goiânia-GO, 2017.

histórias, os itinerários, digo nossa/sua terra. Inqueri-me, quantos já não foram por ai apagados/limpados (?)

Cara Elefanta, estava lá acompanhado de Vermelha codinome Elisa¹⁷⁵, e Ceila¹⁷⁶, chamada por Vermelha, intimamente de Ceilita. Estavam radiantes e dançando misturadas aos restos e resíduos de memórias-histórias-terras, que você deixou no chão, enquanto contava/espalhava sua história em ___ ^ ____. Elas também espalharam/espalham suas terras pelo mundo.

Ahhh por fim-sem fim, eu também dancei e me senti quase... digo "quase" um coqueiro me mexendo, em meio a todas (pausa) as nossas histórias-terras reviradas.

Cara Elefanta, com afeto te envio esta carta com parte, da parte de minhas terras, para não perdemos o hábito de nos escrevermos.

Ps: Envio uma cópia à Vermelha, Ceila e a quem mais interessar, para que nossas terras permaneçam ainda a se cruzar.

José Pereira

CARTA PARA UM OUTRO ZÉ

Pirenópolis-GO, 2017.

Zé,

O melhor desta carta que te respondemos, é poder assiná-la como Mulher Elefanta, para quem você escreveu, um devir-animal-em-nós (DELEUZE & GUATTARI, 2007). Lembramos (com nossas memórias de elefantas) daquelas breves palavras que trocamos, em despedida, quando você disse que chegara depois mas captara a performance que havíamos feito, através dos vestígios. Tão logo fomos surpreendidas com a sua carta...

Aquela foi a última performance que desempenhamos como artística, antes de deixar a capital de Goiás. Era preciso abandonar o peso da memória que carregamos no corpo, deixar apenas os rastros da nossa passagem. Tudo mais seriam acessórios, bagagens desnecessárias. Gostaríamos de poder voar, fluir ou queimar de uma vez por todas, mas havia um excesso de terra, onde os

¹⁷⁵Elisa Abrão, dançarina, professora e pesquisadora, testemunha da performance em questão.

¹⁷⁶Ceila Portilo Marciel, colega do doutorado, também testemunha da performance em questão.

territórios definem as paisagens, e todos cobram os seus tributos de sangue (MAGRIS apud COELHO, 2008).

Poderíamos dizer que, por fim, voltaremos ao pó, e então um ___ ^ ___ absoluto.

Mas retomemos à performance, propriamente dita, embora ela queira nos levar além. Imaginamos que tudo teria sido mais simples, sintetizando ao máximo nosso espírito barro-co. Bastaria cavar um pouco de terra em um estacionamento do bairro e transportá-la numa caminhada lenta, deixando, a cada passo, os rastros de sua matéria densa, até instalar o suporte, finalmente vazio, permeável, uma mala de couro, que já trazia consigo as marcas do tempo. Sonhamos que após essa travessia entre a memória e o esquecimento, entre o insustentável do peso e da leveza do ser (KUNDERA, 2017), a promessa de chuva lavaria da calçada a nossa alma.

Mas as contingências sempre presentes do tempo e do espaço colocavam em risco a possibilidade dessa performance na área externa daquele evento. Atendemos à sugestão de que fosse dentro o que fora concebido fora, de que fosse privado o que deveria ser público, a contra-mola da resistência. Assumimos o terreiro, pois tudo move em nossa terra movediça, no volver paciente da sabedoria, para não se precipitar em terremotos. Executamos o programado, sob os olhos das testemunhas, nos infiltramos no meio delas, no pátio, até alcançar o portal do ambiente interno, ultrapassando um limite essencial. Pisamos no piso branco com a terra vermelha, num lapso, num ímpeto, num fluxo des-contínuo e des-mesurado. Até que a chuva prometida espalhou a terra feito lama, sob tantos pés, por todos os recintos da grande casa (FREYRE, 1969).

E agora, José?¹⁷⁷

É verdade que ficamos pre-ocupadas com a dimensão que tomara o nosso rastro, até nos dispusemos a ficar pos-ocupadas, mas fomos dispensadas dessas ocupações pela produção do festival, até saber do mutirão para limpeza do salão, pelos escravos da cultura. Por fim, fomos des-ocupadas daquele lugar.

Somente agora, que nos des-territoria-liza-mos, no sentido das águas, pudemos elaborar melhor algumas dúvidas acerca da nossa postura est-ética, da natureza dos espaços, da política dos relacionamentos e do mercado de arte. A performance artística não haveria de estar à serviço do consumo e do entretenimento, digamos que ela tenha cumprido o seu papel, às custas da nossa condição social. Tudo, com ela, caiu por terra, as máscaras, os fetiches, o in-discreto charme da

177Referência ao poema *José*, de Carlos Drummond, disponível em <http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond14.htm>, acessado em 26 de Janeiro de 2018.

burguesia¹⁷⁸. E se dentro das estruturas mantêm-se a ordem e as hierarquias, fora delas tudo con-flui nas mais sinceras das amizades.

Aprendemos que cada performer é eternamente responsável pelos problemas que cria.

Entendemos, talvez mal, que não deveríamos nos des-culpar nem im-pedir o perdão, apenas deixar aquele território, para o nosso bem e para o bem de todas.

Tudo poderia ter sido mais cuidadoso, mas foi como foi, dançamos com Dioniso e Apolo se levantou im-pecável, anunciando nossa tragédia (NIETZSCHE, 1999), jamais resolvida.

Quantas histórias de amor e de guerra romperam territórios sagrados e profanos em nossas culturas? Quantas violências re-produzimos todos os dias em nossos gestos e palavras, olhares e não-olhares, gritos e sussurros? Até mesmo a poesia pode soar mal fora do momento ou do lugar, sendo exatamente essa a sua condição.

Nos multipliquemos, pois, numa abdicação dos egos, pois já nos fragmentamos demais e habitamos um mesmo Universo. E quando aliviada essa tensão entre o-eu-e-o-outro, então admitida no corpo, no gênero, na linguagem, nas relações humanas e não-humanas, no tempo e no espaço, já não será mais preciso escrever cartas nem trans-formar hábitos, como o propôs Antonin Artaud, um enlouquecido pela sociedade, na performance inaugural do Teatro da Crueldade (ARTAUD, 1999).

Desejamos que, tal como nós, à sua maneira, você também possa fluir pelas margens, pelas superfícies ou pelas profundezas dos territórios que desejar, com suas performances de corpo e de mente, entre a dança e a psicologia, com todas as ca-ca-co-co-fo-nias e ra-ra-re-re-fa-ções dessa linguagem.

Deixamos tudo o que nos resta ao nos darmos conta desses conflitos territoriais desde as mais primárias das civilizações: a gratidão por aqueles que espalham as terras conosco, pelos cruzamentos entre os que buscam novos cruzeiros, pelas partes que nos partem, em e-ternas re-partidas, navegando outros mares possíveis.

A-cena,

Morgana Poiesis

(Mulher Elefanta, aquela que fugiu do circo)

178Uma paródia do filme *O discreto charme da burguesia*, do cineasta espanhol naturalizado mexicano Luis Buñuel, França, 1972. Fonte: <https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=35042>, acessado em 26 de Janeiro de 2018.



Figura 38: Mulher Elefanta, Morgana Poiesis. II Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Willian Machado.



Figura 39: Mulher Elefanta, Morgana Poiesis. II Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Willian Machado.



Figura 40: Mulher Elefanta, Morgana Poiesis. II Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Willian Machado.

CARTA PARA UMA OUTRA MULHER¹⁷⁹

Vitória da Conquista-BA, 2015.

É com grande satisfação que atendemos ao seu chamado, a despeito daquela carta que você nos escreveu, das intermitências de um Vale. Compreendemos a sua postura e escutamos as outras vozes que te habitam. Não tenha dúvida de que os nossos ____ ^ _____ fora um tipo de resposta às suas palavras e, por ironia, uma troca de lugares. Não almejaríamos ser o Sol do seu sistema criativo, nem esperamos que se voltasse para nós com os olhares de uma deusa apaixonada pela própria criatura. Sabemos que precisamos umas das outras para compartilharmos as nossas questões, desde as mais específicas até as mais diversas. Os tormentos que te trazem nos levam a romper com os limites do ____ ^ _____. O que temos para te dizer é aquilo que, há muito, você já percebeu em suas experiências, cuja consciência se ampliara no encontro com as reflexões de outras escritoras que nos antecedem. Pois bem. Saiba que você não precisa corresponder às expectativas daqueles que perverteram a sua liberdade. Que não deve permitir, em nome dela, nenhum tipo de abuso, e que haverá de fazer isso, sem ter que formular a censura que não te cabe. Que não precisa reproduzir a espécie humana, nem sacrificar seu corpo. Que não precisa temer a solidão, nem deve calar seus pensamentos. Que não precisa ofuscar nem evidenciar a beleza e a sensualidade que te são naturais. Que não precisa curvar os seus ombros ou se vestir de maneira indesejável. Que não precisa sustentar uma relação amorosa estável, em que não esteja feliz, como um escudo contra os preconceitos da sociedade, seja o assédio dos homens, a hostilidade das mulheres, ou a moral excludente dos casais. Que não precisa fazer o que não quer para atender aos caprichos de uma imaginação pornográfica, cultural e comercialmente produzida, a servidão a qual nos parecem se submeter tantas mulheres casadas, e que nutre, ao mesmo tempo, a estratégia econômica das prostitutas. Gostaríamos que o gênero fosse uma questão ultrapassada, como nos impõe a intolerância daqueles que se esqueceram de efetuar uma crítica necessária à repercussão do pós estruturalismo francês, em um país colonial, a despeito da nossa alegria antropofágica. Gostaríamos que as mulheres e os homens fossem capazes de se amar livremente, a partir dessa diferença, bem como aqueles que preferem os seus iguais. Se te escrevemos com um suposto distanciamento, é para que não tomem, mais uma vez, as questões sociais que nos atravessam como

¹⁷⁹Esta é a carta que mais foi performada desde o início das *Epístolas Profanas*. Foi sussurrada em performance artística no *Confluências: festival de artes integradas*, Goiânia-GO, 2016. Ela tem sido lida em diversas ocasiões públicas, como o Ato contra a Cultura do Estupro, em Goiânia-GO, 2016 e na Feira Literária da Torre de TV, em Brasília-DF, 2019. Foi utilizada, ainda, na performance de finalização da pesquisa, *Mandala dos ____ ^ _____*, em Pirenópolis-GO, 2019.

privadas demais para serem expostas e, em nome disso, negligenciadas, embora estejam claros os riscos da nossa postura política. Talvez esse distanciamento seja necessário para evidenciar o fato de que você não está isenta das opressões que denuncia, através de nós. Às vezes, precisamos nos exilar desse jogo de forças e suas condições de espaço e de tempo, para elaborar tal violência, como sempre, velada. Lembre-se que o primeiro sinal dela fora a sua vontade de chorar.

Sempre ao seu lado,

Morgana Poiesis



Figura 41: Epístolas Profanas: carta para uma outra mulher, Morgana Poiesis. Confluências: festival de Artes Integradas, Evoé, Goiânia-GO, 2017. Foto: Rubens Pillegui.

CARTA PARA CORA CORALINA

Pirenópolis-GO, 2017

Cora,

Todas nós já ouvimos falar o seu nome na escola, nas aulas de literatura, embora não nos lembrássemos de um verso sequer. Recentemente, de maneira determinante, tivemos a satisfação de escutá-lo, novamente, em sala de aula, por uma professora antropóloga que não apenas te citou em um artigo científico (TAMAZO, 2018), como nos apresentou a cidade de Goiás, antiga capital do estado, em que você viveu e sobre a qual você tanto escreveu, expressando como as mais simples das realidades podem inspirar pensamentos maiores, tamanho o seu poder de afirmação. Quando

estivemos na sua casa que virou museu (Casa de Cora Coralina), ficamos a imaginar as histórias que todos contavam a seu respeito, você fazendo doces, escrevendo em sua biblioteca, recebendo as cartas de Carlos Drummond e Jorge Amado, confabulando sonhos e fugas no quintal, sob os murmúrios do Rio Vermelho, onde também lavamos os nossos pés.

Te escrevemos para contar como foi a experiência de sussurrar sua poesia no evento *La Herida pocket: mostra de viodeoarte e performance de mulheres artistas*, que aconteceu no Cabaret Voltaire, na cidade de Goiânia-GO, em 2017. Passamos a semana anterior à mostra imersa nas suas palavras, que temos lido desde que estivemos pela segunda vez na casa velha da ponte, acompanhando uma colega em sua pesquisa de campo naquela cidade, quando adquirimos três de suas obras, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, *Estórias da casa velha da ponte* e *Villa Boa de Goyas*, publicadas pela Editora Global.

Para a performance na mostra *La Herida*, escolhemos a sua poesia *Todas as Vidas*¹⁸⁰.

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau olhado,
acocorada ao pé do borralho,
olhando para o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai de santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho.

Seu cheiro gostoso

180CORALINA, 2014. Também recitamos essa poesia em saraus e eventos diversos do estado de Goiás, como no evento em homenagem ao Dia Internacional da Mulher, 8 de março de 2017, Pirenópolis-GO.

d'água e sabão.
Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
Pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute benfeito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.

Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.
Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca grossa,
de chinelinha,

e filharada.

Vive dentro de mim

A mulher roceria.

- Enxerto da terra,

meio casmurra.

Trabalhadeira.

Madrugadeira.

Analfabeta.

De pé no chão.

Bem parideira.

Bem criadeira.

Seus doze filhos,

Seus vinte netos.

Vive dentro de mim

a mulher da vida.

minha irmãzinha...

tão desprezada,

tão murmurada...

Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:

Na minha vida –

a vida mera das obscuras.

Quantas vidas cabem dentro de nós, Cora? Infinitas! Foi por isso que escolhemos sussurrar essa sua poesia, para inaugurar a nossa comunicação com você. Também vivem dentro de nós todas essas mulheres e outras mais. Foi a primeira vez que sussurramos versos de uma outra escritora, como resposta à provocação de uma outra professora, enquanto teorizávamos sobre o conceito dessa performance artística, em um evento acadêmico¹⁸¹. Foi um desafio sussurrar você em Goiás, isso colocou em evidência o nosso estranhamento no lugar onde vivemos há menos de dois anos, ousando nos apropriar de algo que tanto lhe pertence quanto é universal. Pois aceitamos o desafio. A vida tem se tornado uma sequência de desafios sem grandes promessas, sobreviver, apenas, tornou-se do primeiro, o último dos desafios, sobreviver como mulheres, como retirantes, como sertanejas. Foi por isso que nos aliamos a você.

Tão logo iniciamos a performance e foi se produzindo uns ___ ^ ___ ao nosso redor. As pessoas começaram a se revezar no banco, para escutar a sua poesia sussurrada por nós aos ouvidos delas. Foi necessário um exercício de memória que há muito não fazíamos, ter em mente um texto completo de outra autora, para que incorporássemos e interpretássemos como se fosse nosso, tal qual na representação do teatro e do cinema. Às vezes esquecíamos os versos, saltávamos e trocávamos as palavras ou inventávamos outras. Mas não havia constrangimento, estávamos imersas na poesia e no ato de sussurrar. Talvez o esquecimento tenha conferido aos sussurros um ritmo irregular. Essa é uma condição inevitável da comunicação oral, e se, como diz a sabedoria popular, “quem conta um conto aumenta um ponto”, quem sussurra uma poesia encurta os versos, e assim as estórias ficam mais interessantes. Foi desse jeito que os doze filhos da mulher roceira se multiplicaram em vinte, e seus vinte netos em trinta, que não nos levem a mal...

Por dois momentos da performance, havia mais duas mulheres, uma de cada lado do banco, além de nós, de você, da cabocla, da lavadeira, da cozinheira, da proletária, da roceira e da mulher da vida, o que mais parecia uma dança das cadeiras, pois trocávamos de posições. Sussurrávamos uma estrofe por vez de cada lado, experimentando de maneira mais dinâmica a prática da memória. Em outros momentos, algumas pessoas fechavam os olhos, talvez para escutarem melhor, para sentirem os sussurros com mais intensidade, para se aterem aos versos, sublimando a tensão pela curiosidade ao nosso redor, pelo paradoxo da aparição pública de um gesto intimista¹⁸². Outras

181Acolhimento da sugestão da professora Goiandira Ortiz, no XV Seminário Drama, Performances e suas Antropologias – Performances Culturais, Intervocalidades, Diálogos e Diferenças, organizado pelos alunos da primeira turma de doutorado do PPGIPC, em 2016.

182Na perspectiva da filosofia política, Hannah Arendt observa uma aproximação gradual entre as esferas pública e privada, compreendidas do ponto de vista dos seus objetos, seja a ação e o discurso como exercício da liberdade, as necessidades afetivas e biológicas, as questões comuns e o patrimônio ou, ainda, aquilo que deve ser exibido e ocultado, respectivamente. Essa intersecção geraria uma nova esfera, a esfera social, cujo

voltaram ao banco, querendo escutar novamente a sua poesia, ora desconhecida, ora parafraseada na poesia de uma outra colega que escreveu e sussurrou de volta em nossos ouvidos, quando do outro lado uma terceira escritora nos sussurrava também uma poesia dela. Sim, Cora, somos muitas. Há quem diga que a multiplicidade seja uma essência feminina ou um devir mulher, e que a própria literatura seja múltipla por natureza.

A performance poderia ter continuado paralelamente às outras, desde que o som ambiente não impedisse a escuta dos sussurros, pois ela nada tem de espetacular, de algo a ser visto ou contemplado, apenas a ser experimentado por alguns poucos minutos, como uma condição mesmo dessa linguagem. E embora a demanda continuasse em fluxo contínuo, finalizamos dando espaço para a continuidade da mostra, um solo de dança.

Cora, todas essas mulheres continuaram conosco e entre nós. Aqui, por entre essas paisagens que também te inspiraram, que nos atualizam a sua literatura, seguimos escutando os seus versos, repetidamente, como se fosse você mesma que estivesse nos sussurrando aos ouvidos, os ecos das suas palavras e de todas essas vidas em nós.

Saudações.

Morgana Poiesis



Figura 42: Poemas & Sussurros, Morgana Poiesis. La Herida: festival de performances e vídeos de mulheres artistas. Goiânia-GO, 2017. Arquivo da Galeria.

maior símbolo da modernidade teria sido o estado nacional e a burocracia a forma mais social de governo. Na esfera social, o processo da vida outrora restrito à esfera privada teria estabelecido o seu próprio domínio público, passando-se do estímulo às ações para o estímulo aos comportamentos sociais padronizados. “Ao invés da ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a normalizar os seus membros, a fazê-los comportarem-se, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada. [...] Estatisticamente, isto resulta num declínio da flutuação.” (ARENDRT apud GOMES, p. 50 e 53).

CARTA PARA A PAPISA JOANA



Figura 43: Constelação Silenciosa. Morgana Poiesis e Elisa Abrão. Pirenópolis-GO, 2018. Foto: Tiago

Riacho de Santana-BA, 2018.

Santíssima Joana,

Tivemos notícias da ascensão de vossa santidade ao cargo supremo da Igreja Católica¹⁸³, na Idade Média, contudo negada pela história oficial do Vaticano, o que não deixou de intrigar as historiadoras mais sagazes, entre outras romancistas como nós. Não precisamos temer a ameaça de excomunhão feita pelos papas que te sucederam àquelas que tocassem na polêmica do vosso pontificado, pois, para a nossa sorte, jamais fomos batizadas nessa Igreja, paganismo ao qual fora atribuída toda e qualquer má criação da nossa parte, desde a infância.

A despeito da controversa declaração do papa atual, de que as mulheres são naturalmente inaptas para exercer cargos políticos¹⁸⁴, em uma expressão exemplar da misoginia mundial que, ao

183CROSS, Donna Woolfolk. Papisa Joana, Geração Editorial, 2009. Ver: <https://observadorcriticodasreligoes.wordpress.com/2018/01/13/os-fatores-que-levaram-a-criacao-da-lenda-da-papisa-joana/>, acessado em abril de 2018.

184<http://portugalmundial.com/papisa-joana-lenda-que-incomoda-o-vaticano/>

seu modo, desencadeou o golpe de estado em curso no Brasil, te escolhemos como destinatária legítima e intransferível desta carta.

Gostaríamos de te confessar a nossa experiência com a performance artística *Constelação Silenciosa*¹⁸⁵, que desempenhamos em Pirenópolis-GO, em 2018, onde fora demolida, em 1944, por ordem da autoridade diocesana, a Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída pelas escravas para a população negra da cidade, então proibida de frequentar os demais templos católicos, devido à segregação racial vigente na época¹⁸⁶, nossas chagas coloniais que até hoje estão expostas.

Pretendemos que esta confissão se aproxime mais de uma descrição etnográfica como extensão da nossa expressão artística, do que de um manifesto (contra) religioso, um protesto político ou mesmo uma reflexão filosófica. Buscaremos trazer apenas os fatos ocorridos tal como o recordamos, deixando para a vossa santidade e demais leitoras, as interpretações possíveis.

Trata-se de uma performance artística em que instalamos preservativos femininos em uma árvore caduca, na rua ao lado da praça central da cidade, logo abaixo de onde funcionam algumas das feiras livres que frequentamos, próxima de onde, por coincidência, se localiza, também, a dita igreja matriz, sendo um dos cartões postais mais vendidos aos turistas. Desde o início a censura nos espreitava, não por parte das autoridades religiosas, mas das próprias artistas locais, seja pelo uso dos preservativos ou pela tintura vermelha que utilizamos para a composição plástica da performance, pela inevitável referência à sexualidade feminina e aos tabus de gênero ainda hoje não vencidos. É verdade que a localização da árvore nos fizera hesitar quando a sua escolha, mas optamos, não sem pesares, pela nossa predileção intuitiva.

Assim, ainda na quaresma, sussurrávamos a poesia *Quarta-Feira de Cinzas*, do poeta, dramaturgo, crítico literário e editor inglês T. S. Eliot (Collected Poems 1909-196)¹⁸⁷, enquanto ressoavam os últimos cânticos do carnaval, que nos trouxe tanto alegrias quanto conflitos irreparáveis, à maneira da profanação característica de nossa cultura, então executamos a performance tal como a concebemos, mulheres e artistas empenhadas em nosso papel social.

185Performance realizada com Elisa Abrão, professora da FEFD-UFG, que atualmente desenvolve uma pesquisa de doutorado sobre o silêncio da dança.

186<http://www.pirenopolis.net.br/destaque-pirenopolis/igreja-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos/>

187Disponível em http://www.culturapara.art.br/opoema/tseliot/tseliot_poema.htm, acessado em 29 de Outubro de 2019.

submeter aos preceitos de qualquer religião quanto ao domínio dos nossos corpos, mais do que nunca reivindicados, a propósito das restrições matrimoniais e reprodutivas que justificam o posicionamento contrário da igreja quanto ao uso dos preservativos. Acerca disso, não é apenas a igreja católica que retém a sua utilização, temos procurado pelos preservativos femininos em grandes farmácias e centros públicos de saúde, em diversas cidades, onde elas não estão disponíveis, além do seu custo insustentável.

Em tempo, esta confissão não deixa de ser também um certo tipo de apelo, para que, em sua condição de mulher e autoridade religiosa também renegada pela história, interceda por nós, no sentido de termos assegurado o direito de nos prevenir, de construir uma cultura em que possamos nos cuidar e sermos cuidadas, não apenas cuidadoras infalíveis.

Na esperança de que possa nos atender,
subscrevemo-nos.

Morgana Poiesis



Figura 44: Constelação Silenciosa. Morgana Poiesis, Elisa Abrão, Fernanda Pacca, Isabella Rovo, Cabocla Vilela. Pirenópolis-GO, 2018. Foto: Tiago Coupan.

CARTA DE ESTÁGIO¹⁸⁸

Goiânia-GO, 2017.

Às professoras e aluna(o)s do curso de Improvisação e Composição, na licenciatura da Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás

É com grande satisfação que lhes escrevemos essa carta, assim, direcionada a todas, como um corpo coletivo, sem distinções hierárquicas, finalizando nossa passagem pelo processo de ensino-aprendizagem junto com vocês, a qual tomamos como um feliz acontecimento em nossas vidas e trajetórias profissionais.

Toda vez que nos deparamos com a possibilidade de dar aulas em um curso específico, somos tomadas por uma crise profissional, dada a nossa formação interdisciplinar, que começou com a Comunicação Social, passou pelas Artes Cênicas e agora atravessa as Performances Culturais. Embora as nossas pesquisas sempre estivessem focadas em processos artísticos experimentais, sob as lentes da filosofia contemporânea, a despeito das nossas experiências desde muito com o teatro como arte da cena e do corpo, tal como a dança que nos atravessou há algum tempo, a especialização ainda é um imperativo que nos intimida em toda área. Para viabilizarmos os percursos por entre saberes interdisciplinares, recorreremos às composições entre pessoas de diferentes saberes e linguagens, em uma comunicação aberta, a partir da qual produzimos conhecimentos singulares. Supomos, ao aceitar a força das circunstâncias que nos levaram a estar com vocês, que poderíamos colaborar não apenas com o nosso corpo dançante, mas, sobretudo, com as nossas experiências em performances artísticas, que tem sido um dos nossos meios de expressão, nos últimos anos. Havia uma grande afinidade entre as nossas metodologias experimentais e colaborativas de trabalho, com as noções de improvisação e composição propostas pela disciplina, além do corpo presente e atuante em nossas performances artísticas, que trazemos das artes cênicas.

Consideramos esse curso de grande importância na formação não apenas das dançarinas, como de qualquer artista, uma vez que elas nos proporcionam o conhecimento e experimentação dos nossos corpos e das nossas potências singulares, como princípio de liberdade. Diante de uma cultura e de uma educação em que nos querem obedientes, pois que a serviço de interesses maiores da máquina capitalista que nos faz dela engrenagens, que

¹⁸⁸Estágio na FEFD/UFG, sob orientação da professora Elisa Abrão, acompanhado, também pela colega de doutorado Ceila Portilho, como sua pesquisa de campo, em 2016.II.

produz disparidades e privilégios através de dispositivos de assujeitamento dos mais diversos tipos (FOUCAULT, 2012), compreendemos que apenas no corpo podemos produzir uma resistência contrária, não por sermos donas absolutas dos nossos movimentos, mas por reivindicarmos uma liberdade de escolha quanto aos encontros que melhor nos convêm (SPINOZA, 2010). Consideramos positivo o acesso a essa desconstrução dentro do próprio processo de formação, quando muitas vezes precisamos buscá-lo fora e, muitas vezes, por meios particulares. Apostamos, ainda, na eficácia da coexistência dessa formação junto aos estudos mais tradicionais da dança, e não depois, como nos fazem crer os mais conservadores, pois, assim, os nossos corpos podem acessar zonas mais complexas e dinâmicas de percepção, tendo a oportunidade de encontrar os seus movimentos mais autênticos, a partir da confluência de técnicas diferenciadas.

No decorrer do estágio, fomos tomadas por um grande acontecimento, embora lamentemos as razões de sua origem: os processos de ocupações da Universidade, como atitude de resistência aos golpes sofridos pelo país, forjado por uma elite política e econômica, em nome de uma moral duvidosa, com tristes consequências em nossa educação e cultura. Foi nessas circunstâncias, contudo, que fomos tomadas por uma grande sensação de pertencimento a esta Universidade, em que nos experimentamos como alunas e professoras. Isso se deu não apenas pela experiência semelhante que tivemos durante a nossa graduação, em um contexto político nacional menos calamitoso e em condições locais mais precárias, como também pela afinidade política com as professoras que estavam à frente e dentro deste curso, além das relações de afeto e amizade que acabamos por construir. O contexto político do país acaba por sugerir, também, uma oportunidade histórica, não apenas de pensarmos outros modos de organizações sociais e relações com as outras, como experimentá-los empiricamente, tal como no decorrer das ocupações e das manifestações diversas, em que a coletividade não é apenas discurso retórico, mas condição de sobrevivência às repressões de um Estado que se constitui em nome do direito e do bem estar social, ao mesmo tempo em que comete crimes e atentados contra a sociedade que representa.

Tivemos, também, a oportunidade de expandirmos os nossos conceitos, a propósito da *coreopolítica* apresentada por André Lepecki (2012), a partir da qual podemos pensar não apenas a relação entre a dança, a sociedade e a política, para além da analogia e da metáfora, mas também entre a arte e a cultura, entendendo que nenhum

produto está desvinculado dos meios em que é produzido, sendo esse um princípio da performance, seja qual for a sua natureza.

Lepecki se refere ao regime estético a partir do qual Jacques Rancière pensa a arte para além dos parâmetros clássicos do belo e do sublime, mas como modo coletivo de enunciação e de percepção, como vetores de subjetivação de novos modos de vida e como partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2012), em vias de uma dinâmica cinética do dissenso. Ambos fazem um esforço de aproximação entre a arte e a política, que teriam sido distanciadas pelas teorias modernas, reunindo algumas características comuns às artes da cena e da performance, como a efemeridade, a precariedade, a identidade entre o processo e o produto final, donde a desconstrução dos automatismos nos hábitos, nos gestos e nos comportamentos, e o aumento da potência dos sujeitos.

O pensamento de Lepecki concorre para o entendimento da dança como teoria social da/em ação, capaz de teorizar o contexto social em que emerge, dada a sua capacidade imanente de interpelação e revelação das linhas de força que distribuem as possibilidades energéticas e políticas de mobilização, participação e passividade, donde a sua força crítica, epistemológica e ativa. Ele apresenta, ainda, um conceito expandido de coreografia para além do dispositivo clássico de organização da dança em um espaço vazio e homogêneo, mas que nomeia a matriz expressiva da função política relacionada à disposição dos corpos uns em relação aos outros, em um sistema social codificado, aglutinando em seu plano de composição elementos heterogêneos, sejam sociais, políticos, econômicos, somáticos, raciais, de gênero, estéticos, etc.

Lepecki pontua a relação co-constitutiva entre a dança e os lugares, a partir das considerações da filósofa alemã Hanna Arendt sobre as cidades gregas, pensando a arquitetura do espaço urbano como parte do planejamento coreográfico dos corpos, e as leis como estrutura incorporal do domínio público da pólis. As cidades contemporâneas como espetáculos de circulação extrema, anulariam as nossas possibilidades de fruição e, sobretudo, de encontro. A intervenção da polícia seria responsável por garantir a continuidade da circulação nos lugares, dispersando as multidões e exercendo a função ambígua, ora de cumprimento, ora de suspensão das leis, donde o conceito de coreopolícia. Lepecki observa a etimologia comum entre pólis, política e polícia, a partir da qual podemos pensar a nossa relação com a cidade e o limite imposto pelo Estado moderno sobre a nossa liberdade de movimento no espaço urbano, como na cena clássica do filme

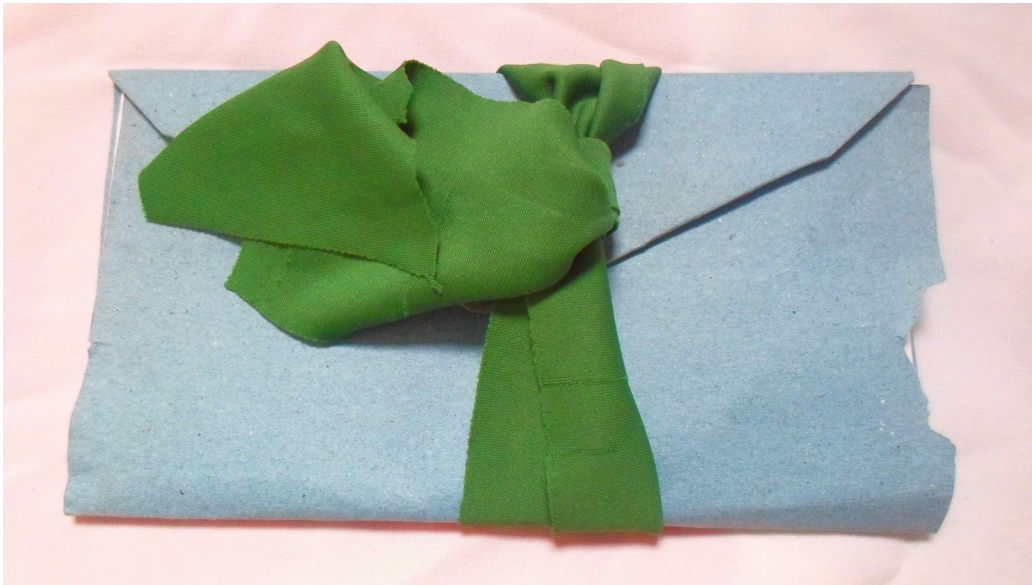


Figura 45: Carta de aluna do estágio na FEFD. Goiânia-GO, 2017. Foto: Morgana Poiesis.

I CARTA DE THIAGO CAZARIM

Goiânia-GO, 2016.

Carta para cruzar a porteira

Num campo tão vasto como o das reverberações forjadas, compulsórias, e que relançam nossas vozes dos corpos em que se rebatem aos nossos corpos novamente, tanto eco somente cumpre a função de dissimular os ruídos limiães que nos constituem. Um galo longínquo, o ranger da porteira, o enterroçar do mato alto, o pipocar dos insetos e do sol que move tudo ao redor – todo um naturalismo que faz pensar no corpo que é mais que o verbo lábil. Ai, como pode a resistência da carne, sua permanência e consistência? Em meio a tantos assaltos voláteis, como é bom durar! O pensamento do repouso, paquidérmico, teimoso, l ... e ... n ... t ... o ... propositalmente ajuda a suportar a travessia. Passo após passo, permitindo a audição do corpo no espaço (sua respiração que se afina ao diapasão e andamento do mundo natural, inclusive, o exige). Detém-se perante a porteira, abre-a fazendo-a soar o quanto ela necessita e se deixa ficar na fronteira, sem pressa de cruzá-la ao além-de. Existe um prazer eriçado, um arrepio da existência, toda vez em que um corpo aguenta não passar. Não sem contrair músculos e ranger dentes, porque, a despeito do calor da paisagem, há uma avalanche cortante a resistir. Atravessar é a paragem diante do (cala)frio. Mas não é paralisia. É o prazer de exercitar o corpo, de pôr à prova suas texturas e níveis de dureza. Certamente o lado de lá aquece e reanima – mas há um achonchego singular na provação que o corpo abraça voluntariamente. Enquanto teima em resistir e durar, enquanto se contrai trêmulo e

adquire colorações violáceas, o corpo evita algumas possibilidades, mas afirma toda a tensão que apenas um adiamento concede.

(Ao final do dia, poder demorar junto ao próprio corpo é um luxo que não nos é dado. Sobra-nos então esta arena de vozes que nos coagem a pular a porteira sem a paciência de permanecer em sua soleira)

T. C.

RELATO THIAGO CAZARIM¹⁸⁹

Belo Horizonte, 2017

Um dia talvez eu liste tudo que vivi esses três meses em Belo Horizonte. Mas duas coisas eu vou abrir agora.

No meu capítulo favorito do meu livro favorito da Clarice Lispector ("Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres" (1969), há uma descrição muito forte sobre a experiência abissal do [^] . Eu tive que tentar fugir da tagarelice compulsória de um regime de pós-graduação, andei muitos quilômetros, isolei-me, para no fundo encontrar o [^] como interpelação que ainda traz a marca do falatório violento que constitui nosso ethos acadêmico. (A Morgana Poiesis, que pensa sistematicamente sobre o [^] , talvez possa explicar isso melhor que eu.) Ficar em [^] , como um refugiado acampado, não é necessariamente libertador.

A segunda coisa é que, em parte, nossas vidas estão precárias porque todos -- insisto: TODOS -- encaretamos brutalmente. Estamos afundando no literalismo e na compulsão ao politicismo. Este último, ao reduzir tudo ao significante "política", na verdade tem provado que pouco tem a ver com uma vida política radical. Ele apenas reforça a ideia de que a alguns grupos, marcados por sua classe, raça, sexualidade ou gênero, caberia permanecer iguais a si mesmos. Que suas vidas são vividas em 1D: a da "resistência". Que pobres só querem comer, que quem está submetido a graus incalculáveis de opressão só quer sobreviver, que identidades são luxos, que a arte de certos grupos se limita a falar a realidade da vida. Afinal, estética, vida simbólica, tudo isso seria apenas um acidente elitista, branco e macho. (Os Titãs já tinham dado a letra: <https://youtu.be/W5TI7iLvHC4>¹⁹⁰.)

O [^] não-violento e a vida multidimensional me parecem as únicas formas de não adoecermos e nos matarmos em nossos espaços de reflexão e militância. Será preciso reconstruirmos coletivamente toda uma sensibilidade ao riso, à ambiguidade, à arte (para fora de todo reducionismo do mau marxismo). Necessário, enfim, nos livrarmos da mania de usarmos uns

¹⁸⁹Publicado nas redes sociais, consideramos esse relato como parte da nossa correspondência, dialogando com a carta anterior e as próximas.

¹⁹⁰Link para a música *Comida*, dos Titãs, 1987.

aos outros como expedientes agonísticos e de nos interpretarmos como sintomas de patologias ou intenções ocultas.

Foi isso que aprendi aqui, caso alguém queira mesmo saber.

II CARTA DE THIAGO CAZARIM

Goiânia-GO, 2017.

(Carta Segunda)

Da primeira, pouco me resta na memória; mas do cenário, do cansaço, da necessidade de um gesto excessivo e de exceção, muito.

Quando no Ensino Médio, lembro-me de uma aula de biologia, uma professora de quem nunca gostei e que assim mesmo deu um exemplo que não me saiu mais do pensamento desde então. Falava ela sobre estratégias de sobrevivência e reprodução de plantas, dando como exemplo certas laranjeiras que, diante de sua morte iminente, desatavam a produzir frutos, mais que nos tempos de fartura de recursos naturais e vitalidade. O Cerrado me deu, anos mais tarde, os exemplos dos ipês, sucedidos pelos flamboyants, mas todos estes exemplos vegetais fazem pensar se estamos mesmo diante de uma versão botânica da lenda do canto do cisne ou se o canto do cisne é uma *hybris* animalizadora daquilo que as plantas sabem melhor que os bichos.

E que sabemos nós quando vegetamos diante do papel ou da tela para nos tornarmos aquilo que neles resiste à nossa forma (humana) de animalização do mundo? Pois este (curto-)circuito animal-vegetal-mineral parece um fado que cantamos enquanto não podemos dele escapar.

De toda sorte, mesmo embrenhando-me nas lembranças – as que me vêm e as que me escapam – não posso escrever-te senão tentando também limpar algum espaço para dividir o que me divide hoje. Escrever para esquecer, em parte.

Ao longo dos últimos dois anos, dizem-me que escrevo como quem: pedante, barroco, cansativo, chato. Que minhas sentenças longas ('sete, onze linhas') e o recurso sistemático às inversões fazem perder a noção do sujeito e da ordem das coisas. Que eu não apareço, que sou 'mais eu' quando estes supostos excessos desnecessários não se fazem presentes.

Sabe, M., estou lendo Édipo Rei por questões conceituais de minha pesquisa, mas ao mesmo tempo não posso evitar alguma identificação com esta personagem trágica. Lendo sobre a língua grega e esta tragédia em particular, o tempo todo deparo com a polivalência da escrita de Sófocles e do grego de que ele se serve. (Há um artigo muito interessante, a propósito, que mostra como o termo 'símbolo' – *sýmbolon* – significa pista, indício, ritual de reconhecimento/verdade, ordem da vida... Tantas coisas numa palavrinha tão gasta!) Mas há também a ambiguidade em torno de Édipo, que é aquele que salva e condena Tebas, que desvia incessantemente de seu destino apenas para fazê-lo cumprir em todo seu vigor. Édipo, que embaralha a ordem das gerações, invertendo o

sentido natural da vida ao matar seu pai, desposar sua mãe e ser genitor de seus irmãos. Édipo, o invertido e inverteador.

Durante muitos anos, você deve saber, o desejo homossexual (masculino) foi caricatamente designado como 'inversão'; e isto, que não se esqueça, era um estigma. Desde que te procurei e acordamos em conversarmos a partir do duplo registro da escrita e da fala, da distância e da presença, não consigo parar de pensar na ideia de inversão. E também no estigma, pois, historicamente, politicamente, filosoficamente, quase sempre é possível inverter os vetores do estigma para que ele se faça orgulho.

Fico pensando que minha escrita tem sido lida como uma infinita 'Letra Escarlate', um estigma que pesa sobre aquele que ousou romper com a ordem direta da frase e da temporalidade a que ela corresponde. Eu, o invertido e inverteador inveterado, acusado de ser menos eu quando há excesso, elogiado enganosamente de ser-me mais quando esforço-me copiosamente para ser-me menos – este eu que é em mim apenas quer seguir invertendo o estigma, reafirmando minha escrita torta que impede uma aderência do leitor ao texto. Agora não como desvio ou acidente, tampouco como capricho, mas como sistema, como método e não apenas tática de resistência à tendência de uma leitura 'gostosa' que tem como contraparte a desimplicação entre quem escreve, aquele que lê e o que foi escrito.

Mas há que ter coragem. Que não sei se tenho. Afirmar esse estilo anacrônico, esse modo 'fantasmagórico' (Benjamin) de escrever que tenta colocar tantas temporalidades em camadas, invertendo a ordem natural do tempo, parece uma hybris imperdoável, sem exílio ou automutilação que a possa redimir e aplacar a ira dos deuses. Só sei que essa orto-grafia que me pedem é violenta, é uma tentativa de arrancar de mim ou enxertar em mim uma identidade que não me pertence.

Sou *gauche*, quero sê-lo, e tudo o que peço a mim mesmo é perseverança nesse campo.

Sou um invertido, alegremente o sou, e que não me diminuam essa potência.

Minha escrita inverte, cansa, causa resistência, incomoda, pois não pode ser confortável ao pensamento cartesiano a ideia de que a materialidade da linguagem participe tão ativamente do processo de pensamento. Que a escrita excessiva faça perder a noção de espaço, tempo e causalidade. Que a morte filosófica do homem como centro do pensamento, de que falaram tanto no último século, esteja materializada e afirme sua insolência.

Talvez, neste momento eu só precise convocar os meus para perto (Clarice, Guimarães Rosa, Gil Vicente, Gregório de Mattos, os filósofos do continente com sua escrita opaca etc.) para me armar e enfrentar a violência de uma escrita falsamente transparente e fluida. Como querem, aliás, fazer crer que o rap também seja.

(A você não posso nem quero convocar, mas convidar e, eventualmente, provocar.)

(To be continued...)

C.

CARTA PARA THIAGO CAZARIM

Pirenópolis-GO, 2017.

Thiago,

Aceitamos o seu convite para uma interlocução com os nossos ___ ^ ___ _ relativos, fazendo ecoar o corpo, a linguagem, o pensamento, o tempo e o espaço, nas escrituras das cartas.

Lembramos da sua aparência cansada quando nos escreveu aquela primeira carta como se fosse uma performance ao vivo, ali mesmo, ao nosso lado, em sala de aula. Imaginamos que você estava fazendo anotações de alguma reunião desses movimentos sociais que nos agitam, em sua agenda cotidiana, com as cores do Brasil. Seu gesto soava como o canto do cisne que você citou em sua segunda carta, como o último suspiro poético, a despeito daquela paisagem que nos cerc(e)ava e de todos os cercos que se fecha(va)m ao nosso redor. Ali o seu corpo estava presente e atual, como em sua escrita, e devemos dizer que fomos testemunhas atentas antes de nos tornarmos correspondentes reais.

Bastaria o fenômeno concreto do corpo para contrapor a metafísica do ser e da transcendência, com sua materialidade insolente?

Você nos recorda o mutismo dos vegetais e dos minerais, esse devir sobre-humano que passamos a buscar obstinadamente, antes mesmo de conhecer a profanação poética que Fernando Pessoa fez da Senhora do Silêncio, naturalizando a imagem da deusa egípcia ao tomá-la como Lua. Começamos a escutar o segredo das estrelas, deitadas em esteiras de palhas, nos sertões da Bahia, sonhando com essa pausa que nos atravessaria pelo lado de cá. Também as pedras nos parecem silenciosas em seus movimentos invisíveis, na lenta (de)composição dos seus sedimentos, quando não primorosos litofones.

(...) aqui sussurra Waly Salomão:
“a memória é uma ilha de edição”¹⁹¹ (...)

Também a escrita pode atuar mais para desaparecer do que para eternizar a presença de uma autora. Escrevemos, em parte, para esquecer, sobretudo nos diários, onde você reconhece uma experiência de alteridade no processo de subjetivação do indivíduo, quando pensávamos nos libertar da (in)compreensão e da escuta das outras, bem como as outras dos conflitos éticos em que nos afogamos enquanto navegamos pelos mares do mundo, em movimentos impessoais. Desconfiamos dos diários como uma abdicação das outras na elaboração pessoal das experiências sociais, quando elas estava ali o tempo inteiro, nas palavras que nunca lhes dissemos, no objeto mesmo da escrita.

191SALOMÃO, Waly. Vinheta do álbum *O Silêncio Q Precede O Esporro*, do Rappa, 2003.

Já nas trocas das cartas percebemos mais claramente esse abandono de si, esses ___ ^ ___ relativos aos quais você se referiu, em que sonhamos desassossegadas com as presenças das ausências. Talvez os ___ ^ ___ só existam relativamente a outros elementos da linguagem ou do espaço, como nas experiências em que John Cage, ao isolar os ruídos externos, demonstra que, ao fazê-lo, escutamos no mínimo os sons graves (pulsção sanguínea) e agudos (sistema nervoso) do nosso corpo.(WISNIK, 1999).

Há uma espécie de crítica que só se faz ativa na relação impotente com o outro, em um exercício triste do poder que têm acometido as universitárias. É um tipo de excesso improdutivo que não podemos acolher. Até aqui nos foi vetada a produção de uma voz própria ou polifônica, nos colocamos à sombra dos grandes nomes, quando somos sacrificadas por não aparecer, e quando aparecemos ao nosso modo somos acusadas de uma pessoalidade descabida à produção de saber, sendo a experiência do sujeito apenas um ponto de partida, um meio e por que não um objeto final, uma imanência radical do pensamento? É preciso encontrar o desejo na escrita para inspirar uma leitura prazerosa e dissipar os fantasmas das teorias que teimam em assombrar as nossas competências práticas que teimam em ocultar as nossas potências teóricas, nesse grande teatro do pensamento. Ademais, temos apontado para as práticas de leitura e de escritura pouco habituais em nosso país, donde uma incompreensão generalizada quando à natureza do nosso trabalho, bem como uma condição estratégica para as manobras políticas dos golpes em curso.

A inversão é uma tática de resistência, que em nosso caso começa desde a localização instável do útero ao discurso que o traduz. Temos elaborado uma proposta epistemológica e metodológica de Pesquisa Performativa, atualmente através das Epístolas Profanas, sendo que por um longo tempo tivemos que anunciar os nossos propósitos através de apresentações e justificativas sistemáticas quanto à (des)ordem do discurso, recaindo em uma metalinguagem que não satisfaz o desejo de escrita. Somente agora começamos a dar forma à tese epistolar composta por cartas performáticas, mesmo sabendo que tudo pode se trans-formar até o final dessa travessia, dado o caráter sintético da performance escrita.

Durante o mestrado em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia, conquistamos uma licença poética para experimentar essas epistemologias e metodologias que propomos, agora reunidas na literatura epistolar como crítica e gênero artístico, fundamentada por uma paixão clandestina pela filosofia, que só enriqueceu o nosso amor declarado pela arte. Nos deixamos inspirar pelas composições entre a intensidade e o rigor da forma (Spinoza, 2010; Nietzsche, 1999), pelos ensaios da fenomenologia (Bachelard, 2008; Merleau-Ponty, 1992) para uma aproximação entre sujeito e objeto, interior e exterior, forma e conteúdo, arte e filosofia, pelas construções e desconstruções dos pós-estruturalistas (Butler, 1998, 2010; Spivak, 2010; Derrida, 1994, 2011; Deleuze & Guattari, 2003, 2007, 2010; Foucault, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014) nos sistemas de representação do pensamento, da linguagem, da sociedade, e atualmente pelos estudos com o

grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena, na Universidade de Brasília¹⁹², que nos convoca a um giro decolonial (Ballestrin, 2013).

(...) há de se ter coragem, pois escrever é perigoso e escutamos os discursos de ordens quando invertemos as ordens dos discursos, em lugares consagrados (...)

Será preciso mais fôlego para que todos os estigmas que sofremos se invertam em orgulho, a propósito das nossas classes, raças, gêneros ou opções sexuais. Para a nossa alegria descobrimos que o exercício de amar também faz parte dos cuidados de si (FOUCAULT, 2010, 2014), e que isso nada tem a ver com as obrigações do casamento e da maternidade, dentre outras normatividades que ainda hoje nos perseguem. Ao mesmo tempo, compreendemos as reivindicações dos direitos civis e as lutas por identidades pelos movimentos minoritários, como meio e forma de legitimidade cultural. Mas, ao iniciar as batalhas diárias para a nossa inclusão social, estamos sempre Tateando o risco de uma inversão da inversão, que nos mantém vulneráveis a esse jogo de forças, frente ao oportunismo dos opressores que, ameaçados, não hesitam em ensaiar uma dominação maior e ainda mais abusiva desse novo conjunto, corrompendo a nossa união. O desafio de produzir uma poética dos ^ continua sendo o silenciamento a que também estamos submetidas, não fossem nossos assaltos a essa cultura patriarcal que fala muito e mais alto, na busca por uma potência expressiva que se sobressaia à nossa própria condição.

Pudemos escutar os ^ do seu exílio em Belo Horizonte-MG, conhecendo bem a experiência anônima da insujeita em uma nova metrópole, que acaba por nos impor outros lugares de escuta e de fala. Depois dos excessos acadêmicos do primeiro ano de doutorado, foi preciso retomar aos ^ como experiência em si, antes da experiência dos ^ como linguagem e, então, a uma estética dos ^ pretendida. Para compor este pensamento, escolhemos a amplidão da paisagem natural proporcionada por uma cidade menor¹⁹³.

Também tivemos notícias dos ^ de Clarice Lispector, para quem o papel de uma escritora seria falar o menos possível¹⁹⁴. Talvez ela tenha sido, de maneira inconsciente, uma grande influência, desde o seu primeiro livro que lemos quando adolescentes, o nosso também preferido, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), indicado por uma amiga que disse parecer muito conosco, pela ausência de começo e de fim que pontuava os dilemas existenciais de Lóri, uma aprendiz dos prazeres.

Gostaríamos de ter escrito essa carta ao som das *Três peças para piano*, de Koellreutter (1990), que você nos apresentou durante um café em sua casa, com as definições de ^ a partir dos efeitos que provoca, na *Terminologia de uma nova estética da música*: “1. Meio de expressão. Recurso que tende a causar tensão, em consequência da expectativa. (...) 2. Sensação

192Coordenado pela professora Dr^a Luciana Hartmann, com participação de pesquisadora(o)s de graduação e pós-graduação de diversas áreas e universidades federais brasileiras.

193Pirenópolis-GO.

194Clarice Lispector, em entrevista ao programa *Panorama Especial* (1977), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>, acessado em 29 de Janeiro de 2018.

causada por monotonia, índice alto de redundância, reverberação, simplicidade, austeridade, delineamento, etc”.

Os ipês resistem mais à seca do que à imponência dos humanos. Certa vez mataram um ipê amarelo que nos consolava em frente ao apartamento em que morávamos em Goiânia-GO. O feito foi da vizinha, argumentando que debaixo dele havia se escondido um ladrão. Ficamos desoladas, quando, logo em seguida, lemos o prefácio da sua dissertação, em que você fazia uma conexão entre o amarelo do ipê e a morte de uma amiga, nos levando a ressignificar o peso daquela sensação. A leveza da sublimação poética acaba por elevar os nossos espíritos. É por isso que plantamos girassóis que, também amarelos, se expandem no espaço, em busca de luz. Aqui sussurra Manoel de Barros:

“os girassóis têm o dom de auroras”

“um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh”

(BARROS, 2011)

Só temos a agradecer pelas suas provocações aos nossos ___ ^ ___ relativos que nesta carta se inscrevem.

Morgana Poiesis

VI CARTA PARA AS LEITORAS

Goiânia-GO, 2016.

Caras leitoras,

Nesta carta, faremos uma leitura das nossas performances artísticas *Poemas & Sussurros* e *Epístolas Profanas*, a partir dos estudos interdisciplinares da voz como um fenômeno central nas culturas, pelo medievalista, crítico literário, historiador da literatura e lingüista suíço Paul Zumthor¹⁹⁵.

195Zumthor (2007) retoma às origens da palavra “performance” que, embora historicamente de formação francesa, teria vindo do inglês, nos anos de 1930 e 1940, sendo apropriada do vocabulário da dramaturgia, espalhando-se, nos Estados Unidos, por etnólogos como Abramns, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros, em seus objetos de estudo das manifestações culturais lúdicas de qualquer ordem, tomando seu aspecto predominantemente prático e constitutivo da forma, uma noção central no estudo da comunicação oral. A linguística também teria se apropriado do termo “performance”, cujas regras regeriam simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público, engendrando o contexto real das frases e determinando o seu alcance. Zumthor retem alguns traços da análise de Dell Hymes, em 1973, intitulada *Avanços em performance*: a performance se referiria à realização de um material tradicional conhecido como tal, podendo ser definida como reconhecimento; a performance se situaria em

Como escritoras, atrizes-dançarinas e *performers*, buscamos um investimento cada vez maior do corpo na palavra, não apenas na produção e na intensidade das escrituras, como na aproximação entre quem escreve e para quem o faz, como um exercício de atualização da nossa presença, em tempos virtuais. Além disso, reconhecemos que há uma série de restrições às leituras e escrituras, tanto da literatura artística quanto acadêmica, dadas as suas condições elitizadas de produção e consumo, dentre outras questões econômicas e sociais determinantes nas culturas brasileiras. Motivadas por essas inquietações, começamos a experimentar nossas poesias e cartas como performances artísticas, sussurrando-as para as testemunhas, preferencialmente nas ruas¹⁹⁶.

Experimentamos com a performance vocal dos sussurros um caminho do meio ou um meio do caminho entre as palavras e os $_{_}_ \wedge _ _ _ _ _$, em que a voz não desaparece, mas apresenta gradações, produzindo efeitos sensoriais em quem escuta. Enquanto em *Poemas & Sussurros*, estabelecemos um contato corporal mais direto com as testemunhas, sussurrando poesias nossas e de outras poetisas em seus ouvidos, nas performances artísticas das *Epístolas Profanas* gravamos as cartas sussurradas e, sentadas em uma cadeira, vestidas com máscaras de boca, convidamos as transeuntes dos lugares em que atuamos a testemunharem os nossos $_{_}_ \wedge _ _ _ _ _$, de modo que, frente a frente, performers e testemunhas, estabelecemos um contato visual e sonoro, mediados pelo áudio das cartas sussurradas. As escolhas dessas poesias e cartas variam conforme os contextos e as testemunhas, sendo a poesia *Infinitas Auroras* as mais sussurradas.

infinitas auroras¹⁹⁷

na eternidade contida em cada instante
tardes que embalam tardes
limiares efêmeros de felicidade
só pra quem entendeu a alegria
conta-gotas de poesia

um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, aparecendo com emergência e fenômeno que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos; a performance poderia ser classificada em três tipos, a saber, a atividade de um ser humano em seu grupo social, o comportamento, traduzido como uma ação qualquer, e a conduta, comportamento relativo às normas socioculturais aceitas ou rejeitadas na qual o sujeito afirma a sua responsabilidade. A performance modificaria o conhecimento, marcando a comunicação, sem uma mediação neutra, e colocaria a forma em transmutação, um fenômeno heterogêneo e o único modo vivo da comunicação poética, tratando-se de um termo antropológico, relativo às condições de expressão e da percepção, um ato de comunicação como tal que se refere a um momento tomado como presente, significando a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata, um momento de recepção, um estado de confronto entre o performer e o receptor.

196Em nosso percurso artístico e acadêmico, atuamos e pesquisamos performances artísticas nas ruas, como poéticas micropolíticas de apropriação dos espaços públicos e expansão desses saberes, para além dos espaços institucionais de educação e cultura.

197POIESIS, 2015. Poesia sussurrada no Roçadeira:encontros performáticos em lugares improváveis, Goiânia-GO, 2015.

força que nasce trêmula
enrijecidas entranhas
esquece-te as rimas
faze do próprio calor o teu berço
do próprio colo a tua entrega
desnuda-te menos
e voa
por onde tantas vezes plainaste
infinitas auroras
liberdades outroras
mas no gene injetaram-te memória
antigas páginas de história
que te acompanham
caminhas em _ _ _ ^ _ _ _ _ brando
e não grites
não ensuderças teus próximos
a quem olhas
sê ciente em tua loucura
não te embriagues tanto
não delires
não transbordes do cálice
veneno sagrado
confiaram-te a fórmula
mas não contaram-te o segredo
tapa teus ouvidos
e não ouças tais vozes
ignore-as
faze do que vês
solitárias estrelas
constelações imaginárias
mundos afora
nos quais transitas
mas não moras
sequer tens pátria
anjo profano
peças
habitas o mundo
andas descalço
singulares veredas
e corre porque queres correr
e voa porque queres voar
mas aprende a suavidade do pouso
abdica da voracidade do voo
da sede de partir
afundar-te em densos mergulhos
sobrevoa infinitos
perder-te

Nas performances artísticas *Poemas & Sussurros* e *Epístolas Profanas*, deslocamos a centralidade da palavra para a experiência sensorial do corpo, o que diminui a sua autonomia relativa em relação à cena, segundo Zumthor, para quem, em uma situação extrema, o efeito textual

desaparece, sendo o lugar da obra investida pelos elementos performativos, como a pessoa e o jogo da intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e as relações intersubjetivas entre a representação e o vivido. Para Zumthor, a ideia de performance deveria ser estendida para englobar a recepção ao momento decisivo em que todos os momentos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, um engajamento do corpo, questionando uma relação entre a literatura e o teatro, dada a teatralidade da performance. Ele se interroga sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário, compreendendo-o em relação a sua experiência com o texto e com o mundo, esforçando-se para assim escutá-lo. As questões do corpo e da percepção sensorial colocariam um problema de método e de elocução crítica, tensionando uma ampliação das referências tradicionais. Ao questionar a presença corporal do leitor, Zumthor se interroga sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito das transmissões orais da poesia, considerando a voz em sua qualidade de emanção do corpo que sonoramente representa, citando o livro *A voz viva*, de I. Fonagy. Segundo Zumthor, muitas culturas teriam codificado os aspectos não verbais da performance, promovendo-a como fonte de eficácia textual, competência, saber-ser que implicaria uma presença e uma conduta, comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. Ele parte da hipótese de que o que, na performance oral pura, é realidade experimentada, na leitura, é da ordem do desejo e que, em ambas, há uma implicação do corpo, cuja presença ativa constituiria a diferença entre a prática discursiva poética determinada pelo efeito do prazer e as demais. Será que produzimos uma extensão desse deleite poético com os efeitos sensoriais dos sussurros de nossas poesias e cartas?

Zumthor apresenta alguns aspectos acerca das relações que a performance mantém com a voz e a escrita: propõe uma ampliação da tese de Mac Luhan de que a cultura seria determinada pela evolução dos meios e modos de comunicação, para as suas aplicações, levando em conta das modalidades do meio, o modo pelo qual, em um dado grupo social, sua função seria assumida pela consciência do indivíduos; a performance se referiria, de modo imediato, a um acontecimento oral e gestual, em que a presença do corpo seria um elemento irreduzível, com implicações metodológicas como a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra, na ordem do indizivelmente pessoal, donde sua emanção poética; a performance se ligaria ao espaço através do corpo. Ele cita o artigo *Poética*, de Josette Féral, publicado em 1988, segundo o qual o corpo da atriz não seria o elemento único ou critério absoluto da teatralidade, pois o espaço de ficção estabeleceria relações de uma encenação, ou seja, uma espetacularidade. A teatralidade, segundo Féral, seria produzida, ainda, por uma relação de alteridade entre os espaços cênicos intencionais da autora e da expectadora. A situação performancial apareceria como operação cognitiva e fantasmática de quem desempenha e de quem contempla, criando o espaço virtual da outro, na

medida em que seria uma colocação em cena do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário, uma alteridade que podemos experimentar tanto nas performances artísticas *Poemas & Sussurros* quanto nas *Epístolas Profanas*, nas quais, os ___ ^ ___ das escutas e dos olhares evidenciam a dinâmica dos espaços internos e externos às performers e suas testemunhas.

Supomos que nossas performances artísticas *Poemas & Sussurros* e *Epístolas Profanas* só poderiam ser apreendida por intermédio das suas manifestações poéticas e performáticas, como afirma Zumthor, que pontua a ênfase na natureza do meio oral e gestual, na maior parte das definições de performance. Para ele, a poesia seria um fato de ritualização da linguagem, donde a sua convergência com a performance, sendo que ambas aspiram à qualidade de rito. A poesia teria, entre outros poderes da linguagem, o papel performativo, o que não se equivaleria ao performancial, funções da linguagem que se opõem e englobam uma à outra das seguintes maneiras: enquanto a cultura seria a prática própria a um grupo humano em todos os domínios do conhecimento, constituindo o fundamento da vida em sociedade e vice versa, as manifestações artísticas postulariam a existência de um sistema organizado, de expressão da comunidade, postulando uma ordem social que lhes garante a existência e a duração, supondo a necessidade e a convergência de três elementos constitutivos da literatura, um grupo de autoras, um conjunto de textos e a participação de um público. Enquanto a linguagem em sua função comunicativa e representativa se inseriria em um tempo biológico, a prática poética se situaria em um esforço primordial de emancipação da linguagem, que se realizaria de modos diferentes em cada contexto cultural. Para Zumthor, todo texto poético seria performativo na medida em que nele ouvimos aquilo que nos diz, percebemos a materialidade, o peso da palavra, sua estrutura acústica e as reações que ela provoca em nossos encontros nervosos.

Para exemplificar suas teses, Zumthor cita o poeta Jacques Roubaud “a poesia diz o que ela diz dizendo-a”, reforçando a tese de Austin, para quem dizer é agir e, também, García Lorca e Antonin Artaud, para afirmar a importância central que convém atribuir à voz em toda reflexão sobre a poesia e a leitura como uma necessidade de ouvir e conhecer do ser humano do século XX. A partir do poeta espanhol e do dramaturgo francês, Zumthor afirma que o modelo teatral, em nossa cultura, representa a complexidade da prática poética e que a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, seria um motor essencial da energia coletiva. Ele faz uma relação entre o texto e o corpo de quem o escreve ou lê, a partir dos efeitos produzidos por ele, identificando, na história de um texto poético escrito, os momentos de formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração, que supomos expandidas quando incorporadas em nossas performances artísticas nas ruas.

Leitoras, vocês perceberam que as poéticas dos _____ ^ _____ que produzimos, nos convocam aos estudos da voz e da oralidade, posto as performances vocais dos sussurros, uma contradição aparente?

Ao tratar das situações de oralidade pura como discurso performatizado, Zumthor observa a co-presença na transmissão e na recepção, bem como a conservação através da memória que implicaria, ao mesmo tempo, a reiteração, com incessantes variações re-criadoras, as quais denomina “movência”. Ele enfatiza a performance como ato de presença no mundo e em si mesma, desde a etnografia em contextos de pura oralidade às práticas místicas denominadas *devotio moderna*, na Idade Média, em que os cristãos teriam tentado instaurar um diálogo direto, sem mediação corporal, entre a leitora e o texto recomendando uma leitura puramente visual, tornando-se o padrão de leitura no Ocidente, a qual a poesia oral teria resistido. Essas mutações históricas teriam contribuído para tornar o modo de comunicação performancial desvalorizado e característico da cultura popular.

Zumthor aponta como, na situação performancial, a presença corporal da ouvinte e da intérprete são plenas de poderes sensoriais. A diferença entre o texto poético escrito e um texto transmitido oralmente seria a intensidade dessa presença. Ele observa uma dissimetria das situações de percepção, em vários tipos de performance, uma em que a audição seria acompanhada de uma visão global da situação de enunciação, outra em que faltaria algum elementos de mediação, como a visualização ou, ainda, a leitura visual individual, com graus performanciais decrescentes. Em *Poemas & Sussurros*, a perspectiva visual mantêm-se ao lado da escuta enquanto, nas *Epístolas Profanas*, há um convite ao olho no olho, o que também pode se ampliar para a percepção de toda a paisagem ao redor. Aplicando as categorias de Zumthor, podemos afirmar que ambas as performances artísticas apresentam um alto grau performancial, dado o encontro entre as condições de enunciação e de recepção.

Preferimos apontar as múltiplas camadas de sentidos em nossos _____ ^ _____, do que os seus significados, propondo uma mudança na estrutura do sentido da leitura e da performance como processo global de significação, a partir de Zumthor. Segundo ele, os antigos teriam tido consciência da relação entre o corpo na percepção do poético, distinguindo entre as partes da retórica, a *pronunciatio* e a *adio*, que teriam por fim produzir um efeito sensorial sobre o ouvinte. A retórica da Antiguidade teria ensinado que para ir ao sentido de um discurso seria preciso atravessar as palavras, uma intervenção corporal sob forma de uma operação vocal, seja pronunciada ou interiorizada. Zumthor reafirma a relação do corpo com o pensamento e com o texto, compreendendo o discurso que alguém faz sobre o mundo como um corpo-a-corpo. Na poesia, o corpo seria ao mesmo tempo o ponto de partida, de origem e de referência do discurso, dando as

dimensões e significados do mundo na medida em que o seu sentido seria percebido nele. O conhecimento poético seria conhecimento do corpo. Para Zumthor, toda poesia atravessa e integra a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo, em busca do objeto.

Ao tentar definir os caracteres físicos da voz percebidos como positivamente presentes na poesia, Zumthor parte da literatura acústica, médica e psicanalítica, dos anos de 1930, para propor algumas teses, a saber: a voz é o lugar simbólico do corpo, por excelência; a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade que funda a palavra do sujeito; todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando vocalizado; a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura corpo; a voz não é reflexo, mas realidade; escutar uma outra, é ouvir, no s _ _ _ ^ _ _ _ _ de si mesmo, sua voz que vem de outra parte, tornando-se nosso lugar pelo tempo da escuta, tal como no fato poético; a voz seria uma coisa, possuindo materialidade e repousaria no _ _ _ ^ _ _ _ _ do corpo, emanaria dele e depois voltaria; o _ _ _ ^ _ _ _ _ poderia ser duplo, na medida em que, ambíguo, absoluto, nada e integrado ao jogo da voz, entraria no processo de significância, não exatamente como signo, mas como sopro, tal como na comunicação oral da religiões; a linguagem humana se ligaria à voz, situada entre o corpo e a palavra; dizendo qualquer coisa, a voz se diz; a voz seria uma forma arquetipal ligada ao sentimento de sociabilidade; o fundamento de um certo número de valores míticos de difusão universal promoveriam uma voz sem corpo, provocativa; voz implicaria ouvido; o _ _ _ ^ _ _ _ _ precederia a poesia, objetificada através da voz, sendo extensão da própria linguagem exaltada, promovida ao universal.

Podemos partir das teses de Zumthor, para compreender como, ao manifestarmos os nossos _ _ _ ^ _ _ _ _ nas performances *Poemas & Sussuros* e *Epístolas Profanas*, os corpos tanto nossos quanto das nossas testemunhas colocam-se presentes, disponíveis a uma escuta integral. Por fim, profanamos o sopro religioso com os sussurros dos corpos presentes, nas performances artísticas, assumindo os desafios dessa inversão simbólica, em nossa expressão artística e crítica cultural.

Somos gratas por tê-las como testemunhas.

Morgana Poiesis

de ruídos e palavras sopradas (DERRIDA, 2011), com os seus sentidos em movimentos (ORLANDI, 2007) e em múltiplas direções.

Tanto para Artaud, quanto para Deleuze, há uma ampliação das abordagens linguísticas de signos que legaram leituras estruturalistas em que a linguagem é concebida como discurso verbal, estritamente. Os signos cruéis de Artaud e os signos da diferença, de Deleuze, obedecem a uma lógica que não é racional, fundada pela consciência do sujeito, tal como esses termos foram construídos pelo pensamento moderno, mas sensorial, em que o sentido não é significado, mas um conhecimento produzido através das sensações. Ao nos afirmarmos como artistas e pesquisadoras, nos colocamos na liminaridade entre o racional e o emocional, o pensamento e o corpo, o significado e o sentido, encruzilhada onde organizamos e compartilhamos nossas sensações, através de performances artísticas e culturais.

Para compreendermos melhor a subversão dos significados simbólicos pelos movimentos dos sentidos nas poéticas dos $_{-} _{-} _{-} ^{-} _{-} _{-} _{-}$, pensemos em um sistema de signos que corresponde à pluralidade dos mundos, proposto por Deleuze (2003), em sua leitura do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Deleuze identifica alguns tipos de signos, a saber: os signos mundanos, que seriam signos vazios, surgiriam como substitutos de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar, sem remeter a uma significação transcendente ou conteúdo ideal, antecipando e anulando ação e pensamento, em sua declaração autossuficiente; os signos do amor, que seriam signos mentirosos, nasceriam e se alimentariam da interpretação silenciosa dos seres amados, da multiplicidade das almas e dos mundos contidos em cada um deles; os signos sensíveis, que seriam signos materiais, imperativos da alegria; os signos da arte, que seriam signos imateriais, encontrariam seu sentido em uma essência ideal e reagiriam sobre todos os outros, de modo que todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, seriam inconscientes da própria arte.

Deleuze distingue quatro estruturas de tempo que estariam relacionados a sua classificação de signos, de modo a se cruzarem uns aos outros, em combinações complexas que acabariam por constituir sistemas de verdades; o tempo perdido (signos mundanos); o tempo que se perde (signos do amor); o tempo redescoberto (signos sensíveis); o tempo original absoluto (signos da arte). A busca pela perda de tempo seria ritmada não apenas pela memória, mas por uma série de decepções descontínuas e pelos meios postos em prática para superá-las, em cada série. Ser sensível ao signo, considerar o mundo como coisa a ser decifrada seria um dom alcançado através de encontros necessários, como as decepções que nos fazem pensar, momentos fundamentais na busca do aprendizado. Deleuze se refere, ainda, ao tempo redescoberto da artista, que seria complicado em sua essência, extratemporal, pois que abarcaria todas as suas séries e dimensões. A essência se encarnaria na obra de arte através do estilo como tratamento da matéria que se transmuta e

afirmando que “não necessariamente o _____ ^ _____ é para ouvir a si mesmo. É uma condição para ouvir os outros, as outras vozes da História, as várias tribos que nos rodeiam.” (PELBART, 2016, p.1). É nessa perspectiva social dos _____ ^ _____ que investimos, através de performances artísticas e culturais, sendo nossas condições inerentes como artistas e pesquisadoras.

Nos referimos à performance artística como anti-arte, na medida em que ela surge como uma manifestação contra a arte representativa e contra o próprio conceito de obra, em sua universalidade, evidenciando a experiência das artistas e das participantes de seu processo criativo e efêmero. Consideremos a capacidade que a arte tem de conservar a si mesma e a um composto de perceptos e afectos, como um ser ou uma linguagem da sensação, segundo Deleuze & Guattari. Para eles, os perceptos não seriam mais percepções e os afectos não seriam mais afecções, pois que independentes do estado daqueles que os experimentam, valendo por si mesmo e excedendo qualquer vivido. Os afectos seriam os devires não humanos da humanidade e os perceptos as paisagens não humanas da natureza. Segundo a lei de criação, o composto artístico, por definição, deveria manter-se em pé, sendo esse o seu desafio, independente da presença da artista, de quem participa da sua performance ou mesmo dos seus materiais, na eternidade coexistente com a sensação, cujas variedades de compostos seriam a vibração (a sensação simples), o enlace (quando duas sensações ressoam uma na outra, em um corpo a corpo energético) e o recuo (quando duas sensações se separam). O objetivo da arte seria separar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, separar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro, através de métodos que variariam conforme cada artista e que fariam parte da performance.

A propósito dessa capacidade de conservação, em sua *Carta a Serge Daney*, Deleuze retoma às finalidades da arte propostas pelo historiador austríaco Alois Riegl, a partir da sua relação com a natureza, a saber: embelezá-la, como um teatro ou uma enciclopédia do mundo, sugerindo que há algo para ver atrás da imagem, uma espécie de suplemento; espiritualizá-la, como uma pedagogia da percepção a favor de novas formas de composição e associação, pela sustentação da imagem, como o antiteatro espiritual dos rostos; rivalizá-la, donde o desenvolvimento interno da linguagem artística, tal como as operações da magia. As performances artísticas seriam consideradas anti-arte, no sentido de rivalizarem com a natureza, em sua conservação material, dada as condições efêmeras, supondo a autonomia dos afectos e perceptos provocados por elas, que não se propõem a representar a natureza ou a realidade social, mas a experimentar outras realidades possíveis.

Por fim, Deleuze afirma que há pouca intervenção da memória na arte, que convocaria a fabulação criadora, a fabricação de deuses e gigantes por parte das artistas como videntes, como alguém que se torna e que produz um estilo, como o atleta afetivo, definido por Artaud, em vias de

para tomar um chá, ouvir uma poesia, comentar sobre o lançamento de um livro, criticar um texto e, juntando tudo isso, costurar sua tese.

Cada vez mais tenho entendido a riqueza epistemológica de pensar/sentir/agir a partir das encruzilhadas. Quem primeiro me inspirou com essa noção foi Leda Maria Martins, uma mulher negra, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, possivelmente até bem pouco tempo atrás a única professora negra de sua instituição. Partindo das concepções filosóficas das culturas banto/iorubá e banto, Leda utiliza a noção de encruzilhada como operador conceitual que oferece, cit: “a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos” (MARTINS, 2002, p. 73). Acredito que a partir daquele momento em que, daquela encruzilhada em que nos encontramos, há dois anos atrás, decidimos seguir juntas no caminho assim chamado “tese”, ambas aprendemos e nos transformamos. Eu tive que entender como é que se elabora uma tese inteiramente com cartas. Você, imagino, ficou tentando inserir nessas cartas o turbilhão de críticas decoloniais que fomos descobrindo juntas.

Para ficarmos na linguagem do sertão, percebo que seu trabalho atravessou a vereda do pós-estruturalismo e enveredou pelo feminismo. Na sombra de um buriti formou uma roda de mulheres e com elas descosturou sua máscara. Os sussurros continuaram em forma de poesia, o silêncio ganhou a forma de santa e foi passear pelo cerrado, tanto das árvores tortas quanto o do concreto alinhado. Seus livros artesanais ganharam outras mãos e olhares, seu lambe-lambes foram grudados nas tesourinhas do Plano Piloto, seus girassóis surpreenderam os burocratas da capital federal.

Demorei muito para escrever essa carta, eu sei. É mais rápido responder um email, fazer comentários no word, mas fico grata por ter sido chamada à pausa e à delicadeza da carta. Essa é a beleza de nosso trabalho como professora e orientadora: estamos sempre aprendendo e sendo desafiados na troca, na convivência. E aqui não posso perder a oportunidade de enaltecer nosso belo ofício, tão rudemente atacado até mesmo por aqueles que deveriam defendê-lo (vide nosso ministro da Educação!). Que bom que nesse domingo seco de agosto eu consegui parar para escrever. Eu que tantas cartinhas escrevia na infância para as primas distantes, achei que tinha desaprendido. Você me ensinou que basta deixar o silêncio chegar.

Seguimos juntas, até a próxima encruzilhada.

Um abraço carinhoso,

Luciana

CARTA DE RENATA LIMA²⁰²

Águas de Menino (Goiânia), 02 de outubro de 2019.

Prezada Morgana Poiesis,

Escrevo essa carta do fundo do meu quintal, olhado para um árvore mágica que muito tem me encantado, um Ipeobá, pintada por duas artistas tão talentosas como você. Mas por que será senti a necessidade de me refugiar à luz desse Ipeobá para lhe escrever essa carta-parecer? Bem, foi aqui que me aconcheguei para ler grande parte do seu trabalho no inquietante desafio de compreender o que eu definiria como um ruidoso silêncio poético. E foi curioso como o seu texto apesar de me causar inúmeros estranhamentos me estimulou a pensar “meu lugar de fala”, discussão explicitamente abordada no seu texto. Mas acho que não tem a ver apenas com isso. Ver a palavra rasgada tão direcionada a Anastácias, Elisas, Clarices e até a mim mesma, como leitora me deixou mais Renata. Acho que a sua preocupação com o feminino e o feminismo abre a possibilidade de diálogos acadêmicos sensíveis, criativos e posicionados. Pois bem, meu lugar de fala hoje é a luz, não sombra, desse Ipeobá, uma árvore preta de crianças gêmeas cortada por um rio de água azul anil, de tronco forte como de um Baobá e com flores amarelas bem vivas como de um Ipé.

Aqui desse lugar, olho pra a sua tese epistolar e a reconheço como construção de uma linguagem feminina plural, viabilizada pela cartografia epistolar como abordagem metodológica. O que me parece contribuir significativamente para o campo de estudos das performances culturais, que embora extremamente vinculado às artes e aos processos criativos ainda precisa esclarecer se performance é um “objeto de estudo, um tema, uma teoria, ou uma antidisciplina”, como perguntou Marize Peirano²⁰³. Ao ler sua tese epistolar tenho a sensação que essa questão, levantada pela antropóloga, se resolve de maneira transversal e orgânica no seu trabalho, sendo performance, falando de performance e utilizando as teorias e conceitos da performance.

A questão do silêncio... ainda me inquieta e alcanço com parcimônia. Tenho a impressão que sua tese epistolar não é a própria performatização do silêncio, como por vezes parece pretender ser, em uma ousada subversão do paradoxo. Todavia sou capaz de compreender os silêncios que se instauram nas inúmeras performances realizadas que poetizam o silêncio. Essas performances na qualidade de ação, ato e acontecimento, me parecem uma grande chave da discussão sobre silêncio. Em meio a tantas palavras direcionadas, mas também soltas ao vento acho que essas performances

202Membra interna da banca de defesa.

203Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. Campos. Revista de Antropologia Social 07/2, pp. 9-16, 2007

que mais calam do que falam deveriam ter merecido maior destaque. Falo da descrição e análise dessas performances, mas também da valorização das imagens dessas performances no texto. Pois, vejo e sinto a imagem como um verdadeiro eco do silêncio.

Das poéticas às estéticas do silêncio foi um aconchego reencontrar nosso bom e velho amigo Paulo Freire, no que você chamou de performance acadêmica e eu o imaginei sentadinho numa cadeira de palha ouvindo pacientemente você dizer a ele, coisas que ele mesmo disse. Talvez essa não seja uma carta para Paulo Freire, mas a partir de Paulo Freire.

Querida Poiesis imagino que você tenha alguma expectativa sobre eu comentar a carta para Anastácia. Imagino isso por que esse é o lugar que em geral me colocam para falar. Mas eu aqui, na luz do meu Ipeobá sinto-me mais tocada e próxima da Madame Silênciosa, Yemanjá e a Curandeira, porque vejo nessas cartas a dimensão do mito e do arquétipo... Enfim... imagens em ação. Por mim use a máscara se quiser, ela não me serve.

Com suas epístolas profanas mergulhei nas águas profundas e pantanosas da perspectiva filosófica pós-estruturalista que me é muito exógena, mas foi muito instigante experimentar isso numa poética feminina e feminista que me são muito concernentes.

Em alguns momentos me perdi de você, ou melhor, sentia-me abandonada, como se no meio da dança você começasse a rodopiar sozinha pelo salão. Mas a todo momento da leitura tive claro que estava diante de um trabalho sensível, engajado e feito com muito cuidado, a base de arte, criatividade, leitura e boas reflexões teóricas a partir de autores e autoras que muito adequadamente te acompanharam nessa aventura.

Morgana, começo a encerrar minha carta-parecer, agradecendo a você e a minha parceira querida Luciana Hartmann pelo convite, cumprimentando as professoras Ciane Fernandes, Bia Medeiros e Sainy Veloso. É uma honra participar desse ritual de passagem com essas mulheres. Por fim, já não me resta palavras, e empresto a minha voz para uma outra poeta falar “**da calma e do silêncio**”.

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.

Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.

(Conceição Evaristo)²⁰⁴



Figura 48: Ipeobá

Renata Lima

204In Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

CARTA DE SAINY VELOSO²⁰⁵

Porto, 02.10.2019

Cara Morgana,

Um abraço carinhoso.

Saudações aos membros da banca e todas(os) que a acompanham!

Agradecimentos a você e a Luciana pelo convite.

Parece-me pouco falar do contentamento de ler, ver e ouvir sua tese (in)conclusa. Conclusa pelo cumprimento de normas e prazos institucionais. Inconclusa pelo desejo que encarna a falta na palavra, que não cessa de se inscrever pela linguagem (Lacan, 1995).

A artista vive em arte. O corpo arde no atrito com o mundo e, por isso mesmo, busca encontrar abrigo em si mesmo (como se isso fosse possível), em sua busca pelo encontro, paradoxalmente, faltante. Dada essa falta, cria lugares, inventa percursos; dribla os “detentores” da verdade e poderes instituídos sobre o nosso corpo; instaura outros mundos. Impossível viver de maneira diferente.

E você faz isso muito bem. Mostra que não é preciso uma linha para ligar dois ou mais pontos. Basta uma carta/corpo subjétil (Derrida, 1998), perpassando-os para interligar afetos. No duplo sentido. Como substantivo (laços, afeições, apegos) e verbo (tocar, inquietar, sensibilizar).

O registro simbólico de seus textos, a palavra escrita e, principalmente, a sonora são responsáveis em construir um laço social. Ambas anunciam uma performance voltada para a possibilidade de encontro sobre o abismo existencial. A linguagem teria, portanto, a função de preencher o vazio que nos é constitutivo. Uma promessa vã, pois, quando muito, o bordejamos.

Mas o que “Epístolas profanas” anunciam e enunciam fica gravado no corpo papel e no corpo arte da escuta. Um corpo que se dispõe a decodificar o obscuro, o não dito; “ver” o que se

205Membra interna da banca de defesa.

encontra aquém do sentido (Calvino, 1995), escondido sob o intencionalmente dito em sussurros, em tom de intimidade e modulações de voz. Em confissões encarnadas, você intimamente se escuta e acolhe a fala – sonora e escrita – para dialogar com o outro. Paradoxalmente, públicas. Gritos contidos.

Logos. As cartas falam da perda da unidade com o outro. Da diferença insuportável e maravilhosa. Da dor do comum. Das vozes silenciadas historicamente, com as nossas, as mulheres. Escrevê-las, sussurrá-las é performar o encontro. Somente na arte isso é possível. Mas o performático – em termos austiniano – é condição de constituir realidades, uma vez que “as ações performativas do corpo não exprimem uma dada identidade preexistente, antes criam a identidade como seu significado” (Fischer-Lichte, 2019, p. 47).

Fiquei me perguntando qual é a percepção específica do espectador/leitor/ouvinte – fora do “sistema das artes” (Duarte, 2016) – e o que leva à sua transformação? Como o outro lhe escuta? O que você, imaginariamente, constrói e o que destrói?

Não precisa responder-lhes. São perguntas para pensar, até mesmo porque, para Erika Fischer-Lichte (2019), não basta somente a encenação performática para garantir o êxito do reencantamento do mundo. Mas a percepção do outro no sentido do que nele pode vir a se transformar. Para o público das artes intuimos o que você desencava do mundo e traz à superfície. Mas e os demais outros? Como percebem “Epístolas profanas”?

Ao lê-las e escutá-las (sendo essa última ação uma experiência muito mais intensa) as entendi como sagradas. O sagrado do corpo encarnado, semiótico, que porta silêncios, lapsos, signos materiais dos sentidos, expressos linguisticamente nos textos da escrita, e som, os quais, por sua vez, criam significados, entidades mentais. Mas para nomeá-los é preciso coragem para encarar o abismo do não dito e o dizível, produzir palavras, criar sentidos e significados. É preciso fechar os olhos e buscar o silêncio para escutar em “nós o que em nós se faz dizer” (Frayze-Pereira, 2006, p. 24) e entregar o sagrado do corpo (e, também, acolhê-lo) em ritual de oferenda ao banquete dos deuses, tal como você fez.

A poesia de “Epístolas profanas” está nessa oferenda do corpo para aplacar a fúria dos deuses. A performance do corpo sacrificado bebe na origem da poesia, por meio de uma troca

simbólica, na qual o “outro” substitui o “próprio”, e o libera da morte (Seligmann-Silva, 2003, p. 34). Encenação. Arte. Passagem pela dor (veja O grito, de Munch); pelo sofrimento e pela morte (veja The Morgue, de Andrés Serrano, e a obra de Marina Abramović, entre outros) – representação do irrepresentável – para garantir a vida.

Morgana, você sabe bem! O corpo rebelde da arte, nosso corpo, retira de seus lugares a ordem, a norma, o instituído. Sua voz predominou na escrita dos textos, e o conhecimento do Outro, frequentemente, foi deixado em notas de rodapés ou em nome próprio de autor (Rancière) em minúsculo (p. 36). Imperdoável para o rigor acadêmico da universidade! Mas vejamos: no campo do Outro há um suposto saber e poder de alguém fazendo coerção sobre o outro. Seus arautos são o pai, a mãe, o chefe, o professor, entre outros. São figuras representativas da autoridade e, por vezes, autoritárias, que barram a linguagem do inconsciente, a qual viabiliza a singularidade do pensamento, da criatividade, da fala. Na alienação do sujeito ao Outro, tais figuras se identificam, se experimentam, e acabam produzindo desejo sobre o desejo alheio. Frequentemente, nas escolas, nas universidades, essas figuras reproduzem discursos e se embaraçam em teias históricas, colocando em questão suas próprias posições de sujeitos e transformando seus desejos em agentes dos discursos. Assim, na circulação dos desejos, se fazem reconhecer, serem desejados e desejarem o desejo do Outro.

Mas, você “fala” de seus lugares de fala e escuta e joga um jogo imaginário, no qual o sentido não pertence a nenhum interlocutor. Há vários. Inclusive, cria aberturas para o leitor completar, interagir com o texto! Nessa trama pela qual desenha sua performance – entre aquele que olha, o olhado, e o que lhe retorna do olhado (Didi-Huberman, 1998) – há a possibilidade de entrever pela fenda do olhar, o invisível do visível. Por mais que o campo do Outro incida sobre as linguagens e seus discursos, recusando as singularidades, você já sabe – porque experimenta o lugar do exercício da arte –, há uma possibilidade sensível e subjetiva de desenhar outros possíveis. Fiquei pensando que, talvez, como a psicanálise, a arte não tem lugar na universidade; ou a arte aí está para subverter e abrir caminhos por entre o conhecimento do Outro e é justamente na universidade que deve estar? Por certo que, também, em outros lugares...

Nos lapsos de sua escrita, Boaventura dos Santos é a Boa ventura (p. 25). O que significa “boa sorte”. Na abordagem freudiana, o inconsciente fala e, por isso mesmo, só há que escutá-lo. Por intermédio dessa noção Lacan (1979) percebe regras estruturais comuns ao inconsciente e à linguagem. Daí me pergunto: estaria ele lhe desejando boa sorte? “A performance dos silêncios

manifestos” ocorre no bordejo liminoide (Schechner, 2011, p. 28) do inominável, pois abismo. E você o afronta. Olha para ele e o desafia com a palavra, percebendo um espaço performativo de interação com o outro. Anseia o encontro impossível. É ele, o abismo, em seu silêncio absoluto, que nos faz escrever, falar, fazer arte. Oferecer o corpo aos deuses para viver. Portanto, o enunciado performativo dos silêncios manifestos, uma vez voltado para uma comunidade e em determinada situação, significa a representação de um ato social, eminentemente político.

Por certo que seu processo ainda há muito a nos oferecer. Mergulhe! No mergulho, criamos asas.

Sainy

Para não dizerem que não falei em referências bibliográficas:

CALVINO, Ítalo. Sob o sol de Jaguar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DERRIDA, Jacques. Enlouquecer o subjétil. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora Unesp, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998. DUARTE, Rodrigo. Do “sistema das artes” à ambiência pós-histórica: itinerários da estética contemporânea. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. X, n.19, p. 1-18, jul-dez. 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. Estética do performativo. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

LACAN, Jacques (1972-73). O Seminário. Livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados transformados. Moringa: Artes do Espetáculo, v. 2, n. 1, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito. Alea: Estudos Neolatinos, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2003.

CARTA PARA A ORIENTADORA²⁰⁶

Riacho de Santana-BA, 4 de Novembro de 2019.

“Todo o silêncio é música em estado de gravidez.”

(Mia Couto)

Querida Luciana,

Estou de volta à Bahia, elaborando as experiências desses últimos quatro anos de vida, estudos e trabalhos em Goiás e Brasília, cidade que Clarice Lispector tão bem escutou: “Este grande silêncio visual que eu amo”²⁰⁷. Nossos encontros fazem parte das minhas boas memórias, não apenas pela orientação da tese, mas pela sensibilidade que o trabalho intelectual não sufocou em nós, pelos almoços, cafés e conversas sobre os mais diversos assuntos, profissionais, pessoais e políticos, em meio a tantos compromissos e responsabilidades que você carrega.

Neste retorno, passei pela pequena cidade em que vivi boa parte da minha infância, Caetité-BA, onde nasceu Anísio Teixeira, tão importante para o desenvolvimento da educação pública no país, fatalmente silenciado pela ditadura militar.

Talvez esse tenha sido meu mais importante giro decolonial (Ballestrin, 2013), não fugir mais da minha origem, já tão atacada pela xenofobia nacional, em si mesma contraditória, pois vejo o Brasil nômade em sua constituição. Desejei dialogar com a crítica decolonial porque ela me deixava sem palavras, expandindo meu pensamento sobre a nossa própria realidade.

Agradeço pela provocação que você fez em nossa primeira conversa, ao ler o meu projeto de pesquisa, dizendo que havia apenas duas ou três mulheres citadas nas referências bibliográficas. Desde então, a minha preferência pelas autoras, a partir das quais passei a me colocar melhor diante do patriarcado que sempre me abateu, não mais apenas pelos seus efeitos, mas, sobretudo, pelo conhecimento de suas causas. Havia tido pouco espaço para os debates de (cis)gênero, classe e raça, nas searas pós estruturalistas por onde andei, que consideravam ultrapassadas as fronteiras que ainda nos segregam, em um país com altos índices de feminídios, genocídios e desigualdades sociais.

²⁰⁶Escrita durante o processo de revisão final da tese, após a sua defesa e aprovação.

²⁰⁷<https://claricelispector.blogspot.com/2009/05/brasil.html>, acessado em 29 de Outubro de 2019.

Encontrei em Simone de Beauvoir (2009) antecedentes para uma compreensão do gênero como construção social, hoje apresentada por Judith Butler (2010), recentemente apedrejada em sua visita ao Brasil, bem como do conceito de “devir”, atribuído a Artaud por Deleuze & Guattari (2007).

Hoje, vejo a necessidade de pensar as relações entre a identidade e a diferença como produções simbólicas e discursivas, nos debates democráticos, o que vem sendo empreendido por Tomaz Tadeu da Silva (2009), entre outras pensadoras, nas perspectivas dos Estudos Culturais, demonstrando como elas são inseparáveis e interdependentes, além de estreitamente conectadas com as relações de poder.

Agradeço pelo seu respeito à minha autonomia durante todo o processo de escritura da tese, e pela cumplicidade que encontrei desde que aderi às femininas plurais. “Os relacionamentos entre mulheres, sejam elas da mesma família de sangue ou almas gêmeas, seja o relacionamento entre analista e analisando, entre mestre e aprendiz, ou entre espíritos afins, são todos relacionamentos de afinidade da maior importância” (PINKOLA, 2018, 209). Dentre tantas leituras que fiz durante o doutorado, essa foi a que mais tocou minha natureza selvagem, pelas referências mitológicas que tanto me seduzem. Também admirei o modo como a autora aproximou a psicologia e a antropologia, nessa obra clássica.

Ao tratarem de desejo e capitalismo, Deleuze & Guattari relacionaram criticamente questões até então separadas pelas abordagens psicanalíticas e marxistas, que me pareciam analisar o indivíduo e a sociedade de maneira estanque. Em minha leitura de suas obras individuais, estive mais próxima de Guattari, pelos suas imersões com os movimentos sociais brasileiros, nas décadas de 1980-90, em parceria com Suely Rolnik (2008), a qual mantenho como uma das referências cartográficas na tese (2011).

Os fazeres e saberes produzidos nos encontros me interessam, talvez por isso a nossa escolha pelas Performances Culturais, que já não se tratam de teatro ou antropologia (Schechner & Turner), mas, se podemos dizer, de perspectivas crioulas.

Os questionamentos e reflexões continuarão, junto com os desafios de trabalhar com arte, cultura e educação, no contexto brasileiro atual.

Sigamos com os bons afetos,
Morgana Poiesis

CARTA EM-CERRADA

“Faço parte da paisagem.
E há muito para se ver.
Aquém e além da colina
Há pouco para dizer”
Hilda Hilst

Pirenópolis-GO, 2019

Leitoras,

Para encerrar esta cartografia epistolar, retomemos alguns pontos conceituais que atravessaram as escrituras das cartas, em suas múltiplas conexões.

Nossos desejos pelos ___ ^ ___ tornados plurais em seus sentidos manifestos iniciaram com uma vontade particular dos ___ ^ ___ como experiências de escutas das nossas pulsações no mundo, insujeitas ressonantes (NANCY, 2013).

Como parte de uma postura epistemológica decolonial, além das pesquisas do referencial teórico que compõe o corpo da tese, bem como das atividades inerentes às nossas condições públicas e rotinas profissionais como artistas e pesquisadoras (apresentações em eventos culturais, acadêmicos, comunitários, etc), estivemos comprometidas com o nosso desejo primordial dos ___ ^ ___. Em vistas disso, durante o longo processo desta pesquisa performativa, incorporamos em nossas rotinas pessoais, as práticas corporais aplicadas nos programas artísticos *Estética do Silêncio* e *Poéticas dos Silêncios*, bem como nos aquecimentos das nossas performances artísticas, acrescidas de hábitos reconstruídos, como desaceleração dos ritmos de trabalho e consumo, ampliação do contato com a natureza, redução do contato com as mídias digitais, etc. Essas, dentre diversas outras artes do cuidado, proporcionadas pelos ___ ^ ___, foram expandidas durante a nossa residência em Pirenópolis-GO, onde ainda resiste o Cerrado, que inspirou o nome desta carta, durante metade do período da pesquisa (2017-2019). Também poderíamos citar os exames de

consciência, as observações dos sonhos e as escrituras em diários íntimos, como alguns cuidados de si que exercitamos (FOUCAULT, 2010, 2014). Esse conjunto de práticas cultivadas em nossas rotinas como pesquisadoras dos *_____*^*_____*, constituíram as paisagens internas a partir das quais eles se manifestaram.

Aos passos desses contratempos, também fomos movidas pelas paisagens externas, para além do Cerrado, que nos levaram às questões sociais levantadas pelas políticas dos *_____*^*_____*, especialmente, os silenciamentos culturais das mulheres. A partir de uma escuta dessas paisagens internas e externas, elaboramos as poéticas dos nossos *_____*^*_____*, em performances artísticas nas ruas. Por fim, reelaboramos essas poéticas em estéticas dos *_____*^*_____*, nas perspectivas interdisciplinares das Performances Culturais.

Os múltiplos sentidos dos *_____*^*_____*, as performances artísticas nas ruas e a cartografia epistolar como pesquisa performativa, selam, entre si, o desejo pelas comunicações transversais construídas na co-presença da transmissão e da recepção, bem como em suas co-autorias, através das redes de encontros e afetos materializados nas cartas, propostas como instrumentos epistemológicos e metodológicos para as produções de conhecimentos e suas avaliações, nos ensinamentos, pesquisas e extensões em artes, nas universidades e para além delas.

As *Epístolas Profanas*, como pesquisa performativa, deixam em aberto algumas questões inerentes aos *_____*^*_____* e às performances artísticas, dado o caráter irrepresentável de ambos, ainda que manifestos e notadamente expressivos. Tampouco resolvemos a questão eu-outra. O ensaio de escrever na primeira pessoa do plural do feminino revelou os limites de uma universalidade incompatível com as naturezas e as construções sociais do gênero, recaindo em uma pretensão abstrata. Sucessivas revisões foram feitas para manter as concordâncias de gênero e de número, bem como os estatutos de quem e para quem escrevemos, nas (des)construções das femininas plurais nas linguagens, as quais resolvemos manter, como um desafio formal. A ordem das cartas foi alterada diversas vezes, bem como o seu apuramento seletivo, sendo mantidas aquelas que consideramos ter colaborado diretamente para o desenvolvimento conceitual da tese, não obedecendo a uma organização cronológica.

Certamente não encontramos uma forma ideal, em nosso ensaio para uma tese epistolar, dados os desafios, ambiguidades e contradições desta proposta. Para manter o ritmo e o tom informal das cartas, ressignificamos alguns lugares de escrita acadêmica, como o uso das notas de rodapé para

citações diretas, entre outras referências, o que gostaríamos que fosse considerado em sua qualidade experimental.

Como mulheres, artistas e pesquisadoras dos silêncios, no Brasil profundo, durante o processo desta pesquisa performativa, fomos movidas os giros decoloniais dos saberes, expressando suas fissuras nos silenciamentos das nossas educações, contra qualquer tipo inferiorização cultural.

A síntese que buscamos através dos ___ ^ ___ manifestos em nossas performances artísticas e culturais cartografadas nas Epístolas Profanas, revela um desejo pela (re)integração corpo-mente-espírito²⁰⁸ perdida com as violências materiais e simbólicas das aculturações coloniais, que buscamos ressignificar através destas escrituras, como uma resposta afirmativa.

Por fim, agradecemos pelas cumplicidades de suas leituras. Consideramos que, através delas, vocês tenham se transformado em testemunhas dos nossos ___ ^ ___ manifestos.

Obrigada,
Morgana Poiesis

Pirenópolis-GO, 2019.

208Espiritualidade Encarnada ou Soma Sagrado (FERNANDES, 2018, p. 162)

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda N. **Sejamos todos feministas**. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. Boitempo: São Paulo, 2007.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Org. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia. Sulina: Porto Alegre, 2014.
- ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Tradução Édna de Marco. Revista Estudos feministas. CFH-UGSC. V. 8, nº1. Pags 229-236, 2018.
- ARENDT, Hannah. **As esferas pública e privada**. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- ARTAUD. A. **Ao senhor Van Caulaert**. In: Linguagem e Vida: Antonin Artaud. Org. Guinsburg, J. Fernandes, S., Mercado, A. Perspectiva: São Paulo, 2008.
- _____. **Escritos de um louco**. Disponível em: <http://bibliotecanomade.blogspot.com.br/200/01/arquivo-para-download-para-acabar-com-o.html>, acessado em 06 de Outubro de 2014.
- _____. **Cartas sobre a crueldade e Cartas sobre a linguagem**. In: o Teatro e seu Duplo. Martins Fontes. São Paulo:1999.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Palavras e ação. Artes Médicas, Porto Alegre, 1990.
- AUSTIN, A. **Tai Chi: guia para iniciantes**. Universo dos Livros. São Paulo: 2011.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Martins Fontes. São Paulo, 2008
- BAKHTIN, Mikhail. **O discurso na poesia e o discurso no romance**. In: Teoria do romance I. A estilística. Ed. 34. Rio de Janeiro, 2012.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Lativa e o giro decolonial**. In: Revista Brasileira de Ciência Política, nº 11. Brasília, maio-agosto de 2013, pp. 89-117.
- BHARTRHARI. Da palavra. Tradução Adriano Aprigliano. Ed Unesp. São Paulo, 2014.
- BARBOSA, Adriana M. A. **Ficções do Feminino**. Edições UESB: Vitória da Conquista, 2011.
- BAREMBLIT, G. **O que é esquizodrama?** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CSj7GoJ3Ff8>, acessado em 03 de Agosto de 2019.
- BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. Caminho: Lisboa, 2011.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Francisco Alves: Rio de Janeiro: 1981.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2019.

- _____. **Balço Final**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1982.
- BECKETT, Samuel. **Novelas e textos para o nada**. Assirio & Alvim: Lisboa, 2006.
- BHABHA, Homi. **Introdução: Locais da cultura**. In: O local da Cultura. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 1998.
- BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação, n. 19. Campinas: 2002.
- BORDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **Apresentação e O ar do tempo**. In: O amor pela arte. EDUSP. São Paulo: 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2010.
- _____. **Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”**. In: Cadernos Pagu (11), p. 11- 42, 1998.
- CAGE, John. **Silence**. Wesleyan University Press. Hanover, 1973.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Cia as Letras. São Paulo: 1990.
- CAMARA, Mario; AGUILLAR Gonzalo. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Rocco: Rio de Janeiro, 2007.
- CAMARGO, Robson. **Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. In: Revista KARPA 6, Journal of Theatricalities and Visual Culture, California State University. Los Angeles: 2013.
- CAMARGO, Goiandira O.; ROSA, Olliver M., **A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea**. In: Outras Travessias: Santa Catarina, 2013, pgs 205-225.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina, a partir de uma perspectiva de gênero**. In: Negra Cubana. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf, acessado em 8 de Junho de 2019.
- CHAUÍ, Marilena. **Intelectual engajado: uma figura em extinção?** In: O silêncio dos intelectuais (org. Adauto Novaes). Companhia das Letras: São Paulo, 2006.
- COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**. Iluminuras: São Paulo, 2008.
- CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. Global: São Paulo, 2014.
- COSTA, Brenda. **Bela do Silêncio**. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2008.
- COUTINHO, Paulo C. Minisérie **Escrava Anastácia**, TV Manchete, 1990, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qCno8WmQA4g>, acessado em 9 de Junho de 2019.

- COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. **Glória Anzaldúa, a consciência mestiça e o ‘feminismo da diferença’**. Seção Debate. Estudos Feministas, 13 (3): 320-set-dez., Florianópolis, 2005.
- COUTO, Mia. **Eu, Mwanito, o afinador de silêncios**. In: Antes de nascer o mundo. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.
- CRESWELL, John W. **O uso da teoria**. In: Projeto de Pesquisa. Métodos qualitativos, quantitativo e misto. Artmed: Porto Alegre, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Perspectiva: São Paulo, 2011.
_____. **A voz que guarda silêncio**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1994.
_____; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. Unesp: São Paulo, 1998.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2003.
_____. **A literatura e a vida**. In: Crítica e Clínica. Ed. 34: São Paulo, 2011.
_____. **Introdução: repetição e diferença**. In: Diferença e repetição. Graal: Rio de Janeiro, 2009.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka: para uma literatura menor**. Assírio & Alvim: Lisboa, 2003.
_____. **Como criar para si um corpo sem órgãos?** In Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Ed. 34: São Paulo, 2007.
_____. **Introdução: rizoma**. In Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Ed. 34: São Paulo, 2007.
_____. **O que é filosofia?** Ed. 34: São Paulo, 2010.
_____. **Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível**. In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Ed 34: São Paulo, 2007.
- DENZIN, Norman K. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Artmed. Porto Alegre: 2006.
- DOWNING, John D. H. **Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e nos movimentos sociais**. SENAC: São Paulo, 2002.
- ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. **Introdução**. In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Sulina: Porto Alegre, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acessado em 20 de setembro de 2014.

FARIA, A. ; BARREIRO, A.; MACEDO, E.; SANTIAGO F.; SANTOS, Solange. **Invitações pós-coloniais**. In: Revista Brasileira de Educação. V. 3. n. 37. Rio de Janeiro.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva**. Elefante: São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Corpo-poder**. In: A Microfísica do poder. 11a edição. Graal: Rio de Janeiro, 2008.

_____. **O corpo utópico**. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>, acessado em 01 de outubro de 2014.

_____. **Os corpos doces**. Vigiar e punir: Nascimento da prisão. Vozes: Petrópolis, 2012.

_____. **O cuidado de si**. In: História da Sexualidade. Paz e Terra: São Paulo, 2014.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. Martins Fontes: São Paulo, 2010.

_____. **A ordem do discurso**. Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Edições Loyola: São Paulo, 2009.

_____. **Outros Espaços**. In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e Escritos III. 3ª ed. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2013.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. **Política Nacional de Extensão Universitária**. Manaus, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. EDUFBA: Salvador, 2013.

_____. **Entre rochas, répteis e correntes de ar: o corpo**. In: O corpo em movimento: o sistema laban/bartienieff na formação e pesquisa em artes cênicas. AnnaBlume: São Paulo, 2006.

_____. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. Edufba: Salvador, 2018.

FREIRE, Paulo. **A sociedade brasileira em transição e Sociedade Fechada e Inexperiência democrática**. In: Educação como prática da liberdade. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1978.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2002.

- _____. **Cartas a Cristina: Reflexiones sobre mi vida Y mi trabajo.** Paz e terra: Rio de Janeiro, 2008.
- _____. **Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar.** Olhos d'água: São Paulo, 1997.
- FREYRE, G. **Casa Grande & senzala.** v. 1 e 2. José Olympio. Rio de Janeiro: 1969.
- GODARD, Jean-Luc. **Je Vous Salue, Saravejo.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ItEHvYi8KZI>. Acessado em 20 de Março de 2016.
- GOETHE, SHILLER. **Correspondências.** Org. Cavalcante C. Hedra. São paulo: 2010.
- GOMES, Morgana B. **Ensaio para uma escrita performativa.** In: Laboratório de Performance II: Princípios Somático-Performativos. Org. Ciane Fernandes e Eduardo A. R. Santana. Cadernos GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia/Escola de Teatro/Escola de dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ano 16, n 31. Ed. Vento Leste. Salvador, 2013.
- _____. **INTERMEDIALOGiaS: uma cartografia poética sobre o Grupo de Interferência Ambiental- GIA.** Dissertação de mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Campinas: Papyrus, 2007.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço.** Vozes: Rio de Janeiro, 2015.
- HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos.** Ed. da UFSC: Florianópolis, 2011.
- HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa.** In: Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v. 3.1. São Paulo, 2015.
- HOLANDA, Heloisa B. **Explosão Feminista. Arte, Cultura, Política, Universidade.** Companhia das Letras: São Paulo, 2018.
- HENFIL. **Cartas da Mãe.** Editora Record: Rio de Janeiro, 1986.
- HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor.** Globo: São Paulo, 2002.
- _____. **Roteiro do Silêncio.** Editora Anhambí S.A.: São Paulo, 1959.
- JORGE, Soraia. **Movimento Autêntico: Um ritual contemporâneo?** Disponível em <https://www.movimentoautentico.com/lista-de-artigos>, acessado em 02 de Novembro de 2019.
- KAFKA, F. **Carta ao pai.** L & PM Pocket: Porto Alegre, 2010.
- KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.** Revista de Psicologia e Sociedade: Rio de Janeiro, 2007.
- KILOMBA, Grada. **A Máscara.** Tradução de Jéssica Oliveira de Jesus. The Mask. In: Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

- KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia para uma nova estética da música**. Movimento: Porto Alegre, 1990.
- KONDER, Leandro. **Para ler cartas**. In: As artes da palavra: elementos para uma poética marxista. Bitempo Editorial: São Paulo, 2005.
- KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.
- LAMAS, Flaviany L. (Olga). **Movimentos do silêncio: uma dança cartográfica**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2018.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**. Danças, piruetas e mascaradas. Contrabando: Porto Alegre, 1998.
- LEITE, I; CASTRO, Luiza. **O silêncio dos homens**. São Paulo, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NRom49UVXCE&feature=share&fbclid=IwAR0U8SZeWXe_KsbAwkpxCDvX0xPZVaCc4Sxb9IWXC8LpgMi9coVpCR5hk2I, acessado em 01 de setembro de 2019.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. Ilha, v.13, n.1, p. 41-60. Santa Catarina, 2012.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2011.
- LÉPRONT, Catherine. **Entre o silêncio e a obra: uma reflexão sobre o fazer artístico**. Difel: Rio de Janeiro, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rocco Digital: Rio de Janeiro, 1998.
- _____. **Silêncio**. Disponível em <http://claricelispector.blogspot.com/2007/12/silncio.html>, acessado em 04 de fevereiro de 2019.
- _____. **Brasília**. Disponível em <https://claricelispector.blogspot.com/2009/05/brasilia.html>, acessado em 29 de Outubro de 2019.
- LORCA, G. **Antologia poética**. L & Pm Pocket: São Paulo, 2005.
- LOWEN, Leslie; LOWEN, Alexander. **Exercícios de Bioenergética: O caminho para uma saúde vibrante**. Ed. Ágora: São Paulo, 1985.
- LUFT, Lya. **O silêncio dos amantes**. Record: Rio de Janeiro, 2008.

MACIEL, Nahima em **Exposição faz retrospectiva de Paulo Bruscky, referência da arte conceitual**, publicado pelo Correio Braziliense, disponível em https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/06/interna_diversao_arte,699264/paulo-bruscky-comemora-50-anos-de-carreira-com-retrospectiva.shtml, acessado em 27 de Junho de 2019.

MEIRELES, Cildo. **Geograficas do Brasil**. Atrviva produção cultural: Rio de Janeiro, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 3ª ed. Perspectiva: São Paulo, 1992.

_____. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. In: olho e o espírito. Cosacnaify Portátil 24: São Paulo, 2014.

MEDEIROS, Maria B; ALBUQUERQUE, Natascha. **Composição Urbana: surpresa e fuleragem**. Disponível em <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html>, acessado em 31 de Julho de 2019.

_____. **Iteração, participação e performance**. Disponível em: <https://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/search?q=itera%C3%A7%C3%A3o>, acessado em 31 de Julho de 2019.

NANCY, Jean Luc. **À escuta**. Trad. Carlos E. S. Capela e Vinícius N. Honesto. In: Travessia. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 20013.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira**. Hedra: São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Companhia das Letras. São Paulo: 1999.

NIN, Anais. **Henry & June**. Diários não expurgados (1903-1977). Coleção L&PM Pocket, 2007.

OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo**. Beco do Azougue. Rio de Janeiro: 2011.

OLIVEIRA, Liliana de Matos. **O festejo da morte como elemento estético e espetacular na festa de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira**. V Reunião Científica da Abrace, Porto Alegre, 2011. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vireuniao/etnocienologia/14.%20OLIVEIRA,%20Liliana%20de%20Matos.pdf>, acessado em 26 de janeiro de 2018.

OLIVEIRA, Isócrates de. **Evestética: o rejuvenescimento pelo estudo das emoções**. Ed. do autor. Goiânia, 1994.

_____. **Evestética II**. Ed. do autor. Goiânia, 2013.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Ed Unicamp: Campinas, 2007.

OSHO. **Aprendendo a silenciar a mente**. Sextante: Rio de Janeiro, 2002.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. **Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador**. In. Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Org. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia. Sulina: Porto Alegre: 2014.

_____. PASSOS, KASTRUP V., TEDESCO, Silvia. Pistas do métodos cartográfico: a experiência da pesquisa e o plano comum. Sulina: Porto Alegre, 2019.

PÈLBART, P. **O tempo não reconciliado**. In Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Ed. 34: Rio de Janeiro, 2010.

_____. **Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível**. Entrevista disponível em <http://www.revistacontinente.com.br/especial/19362-tudo-%C3%A9-feito-para-conex%C3%A3o-absoluta,-a-mais-saturada-poss%C3%AAdvel.html>, acessada em 31 de Agosto de 2016.

PERDIGÃO, Andréa B. **Sobre o silêncio**: um livro de entrevistas com vários autores. Pulso: São José dos Campos, 2005.

PESSOA, Fernando. **Tábua Bibliográfica**. In: Presença, nº 17. Coimbra: Dez. 1928 (ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1993). Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2700>, acessado em 22 de Janeiro de 2018.

_____. **Para ser grande, sê inteiro**. In: **Odes de Ricardo Reis**. Lisboa: Ática, 1946 (imp.1994). 1ª publ. In Presença, nº 37. Coimbra: Fev. 1933. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/503>, acessado em 25 de Janeiro de 2018.

_____. **Nossa Senhora do Silêncio**. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1782>, acessado em 16 de Fevereiro de 2018.

_____. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol.I. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1782>, acessado em 14 de Fevereiro de 2019.

_____. **Dois Excertos de Odes (Fins de duas odes, naturalmente)**. Poesias de Álvaro de Campos. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993), disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/124>, acessado em 15 de Fevereiro de 2019.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Edusc: Bauru, 2005.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance: representação sem reprodução**. Revista de Comunicação e Linguagens, n. 24. Lisboa: O Cosmos, 1997.

- PINKOLA, Clarissa E. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rocco: Rio de Janeiro, 2018.
- POIESIS, Morgana. **Infinitas Auroras**. In: Revista Organismo: Salvador, 2015.
- _____. **Impessoal**. In: Organismo: Salvador, 2015.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história: um ensaio de poética do saber**. EDUC: São Paulo, 1994.
- _____. **A partilha do sensível**. Ed. 34: São Paulo, 2012.
- RANGEL, Sonia. **Trajetos criativos**. Solisluna: Lauro de Freitas, 2015.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala? Feminismos Plurais**. Grupo Editorial Letramento: Belo Horizonte, 2017.
- REIS, Ricardo. **Não só quem nos odeia ou nos inveja** Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2599>, acessado em 24 de Janeiro de 2018.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Sulina: Rio Grande do Sul, 2011.
- ROMAGNOLI, Roberta C. **A cartografia e a relação pesquisa e vida**. PUC: Belo Horizonte, 2009.
- ROMANO, Roberto. **Silêncio e ruído: a sátira de Denis Diderot**. Ed. Unicamp: Campinas, 1996.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2001.
- RUIZ, Castor B. **A testemunha, um acontecimento**. In: Revista do Instituto Humaninas da Unisino. Edição 375, Outubro de 2011. Disponível em http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4113&secao=375, acessado em 7 de Novembro de 2019.
- SALOMÃO, Waly. Vinheta do álbum **O Silêncio Q Precede O Esporro**, do Rappa, 2003.
- SAMPAIO, Sérgio. **Cada lugar em sua coisa**, do álbum Tem que acontecer, 1976.
- SANTOS, José Mário P. **Epistolário: correspondências sobre performances de rua, arte postal, encontro, interação e outros afetos**, tese de doutorado em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2019.
- SANTOS, Ana Cristina. **A voz híbrida de Gloria Anzaldúa: do marginal à nova mestiça chicana**. Pontos de Interrogação, v. 3, n.1, jan./jul. Revista do programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia. Alagoinhas, 2013.
- SANTOS, Wilson P. **Técnicas da tortura: punições e castigos de escravos no Brasil escravista**. In: ENCICLOPÉDIA BIOSFERA, Centro Científico Conhecer, v.9, n.16. Goiânia, 2013.
- SARAMAGO, José. **AS intermitências da morte**. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

SCHECHNER, Richard. **O leque e a rede**. In: Performance e Antropologia de Richard Schechner (org. Zeca Ligério). Ed Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

_____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Cadernos de campo: São Paulo, 2011.

_____. **Performers e espectadores: transportados e transformados**. Revista Moringa, v. 2, n. 1: João Pessoa, 2011.

SCHETTINI, Roberto I. A. **Jogos Performativos – uso do jogo na formação do professor de teatro**. Anais do VII Congresso da ABRACE: Porto Alegre, 2012.

_____. **Sistemas de Jogos Performativos e Poéticas Walyanas no Sertão da Bahia**. Anais do VIII Congresso da ABRACE: Belo Horizonte, 2013.

SCHWARZ, Roberto, 2018. **As ideias fora do lugar**. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2007827/mod_resource/content/1/As ideias fora do lugar.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2007827/mod_resource/content/1/As_ideias_fora_do_lugar.pdf), acessado em 18 de Janeiro de 2018.

SILVA, Hugo L. **Desabituação Compartilhada: Contato Improvisação, Jogo de Dança e Vertigem**. A Editora: Valença, 2014.

SILVA, Tomaz T. **A produção social da identidade e da diferença**. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Ed. Vozes: Petrópolis, 2009.

SING. Chiang. **Yoga para a mulher**. Edições de Ouro: Rio de Janeiro, 1979.

SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação: o romances nacionais na América Latina**. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 2004.

SONTAG, Susan. **A estética do silêncio**. In: A vontade radical. Schwarcz: São Paulo, 1987.

SPINOZA, B. **Ética**. Autêntica: Belo Horizont, 2010.

SPIVAK, Gayatri, C. **Pode o subalterno falar?** Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2010.

TAMAZO, Izabela. **Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a cidade de Goiás**. Disponível em http://www.portal.abant.org.br/livros/Antropologia_e_Patrim%C3%B4nio_Cultural_trajet%C3%B3rias_e_conceitos.pdf, acessado em 16 de fevereiro de 2018.

TERRAZA, Cristiane H. **A composição urbana em Corpos Informáticos**. Revista Estúdio: artistas sobre outras obras. Pgs 166-174. Lisboa, 2016. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000100018, acessado em 02 de Agosto de 2019.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 2019.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. EduFF: Niterói, 2008.

- VARGAS, Pio. **Poesia Completa**. (Org. Carlos William Leite). R&F: Goiânia, 2010.
- VELOSO, Caetano. **Queixa**. Em Cores e nomes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LqhRhVxrPBYY>, acessado em 18 de Fevereiro de 2019.
- WESCHENFELDER, Viviane I.; SILVA, Mozart L. da. **A cor da mestiçagem: o pardo e a produção de subjetividades negras no Brasil contemporâneo**. *Análise Social*, LIII (2º), (nº227), pp. 308-330. Lisboa, 2018.
- WHITEHOUSE, Mary S; ADLER, Janet; CHODOROW, Joan. **Authentic Movement**. Edited by Patrizia Pallaro. Jessica Kingsley Publishers. London:1999.
- WILLIAMS, J. **Pós-estruturalismo**. Ed. Vozes: Petrópolis, 2012.
- WISNIK, José M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.
- WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. L & PM POCKET: Porto Alegre, 2016
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Cosacnaif. São Paulo: 2007.

ANEXOS

1. PROGRAMA ARTÍSTICO ESTÉTICA DO SILÊNCIO – LABORATÓRIO DE CORPO-CRIAÇÃO-PERFORMANCE-INTERFERÊNCIA

“Ouve, meu filho, o ___ ^ ____,
É um ___ ^ ____ ondulado,
um ___ ^ ____
onde resvalam vales e ecos
e que inclina as frentes
para o chão.”
(García Lorca)

Coordenadora: Morgana Poiesis

Inscrições: 23 de fevereiro a 13 de março, pelo e-mail ccultura@uesb.edu.br

Encontros: quartas, às 17h, de 18 de março a 17 de junho, na sala de extensão cultural - UESB

CH: 26h

GRATUITO

O programa Estética do Silêncio propõe uma investigação artística acerca dos ___ ^ ____, com estudos práticos e teóricos, a partir de referências na arte e na filosofia contemporâneas. Desenvolveremos uma estética a partir dos eixos básicos do LCCPI, a saber:

CORPO: exercícios corporais para o desenvolvimento psicofísico dos participantes, especificamente, meditação, energização dos chackras, yoga, tai chi chuan, fundamentos corporais Batenieff, movimento autêntico e exercícios de improvisação em dança-teatro;

CRIAÇÃO: os processos criativos propriamente ditos, implicam uma investigação a partir de estudos sobre artistas e filósofos que abordaram os ___ ^ ____ em suas obras, seja na música, no cinema, na performance ou nas artes visuais, como Susan Sontag, Ingman Bergman, John Cage e Marina Abramovic, e na elaboração de ações poéticas inéditas ou reperformadas;

PERFORMANCE: atuaremos através da performance como linguagem artística não representativa, em suas características processuais, experimentais e conceituais;

INTERFERÊNCIA AMBIENTAL: termo sugerido por Hélio Oiticica e apropriado pelo Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Salvador-BA), implica no desprendimento das estruturas primordiais

das artes visuais e sua projeção no espaço-tempo, em nosso caso através de cenas performativas em espaços abertos, com participação do público;

CRONOGRAMA:

1º ENCONTRO: 18 de março, 17h, na sala de extensão cultural

- poesia
- Apresentação do plano de curso
- Exercícios Corporais: Yoga: respiração, meditação e posturas;
- 5 minutos de ___ ^ _____

2º ENCONTRO: 25 de março, 17h, sala de extensão cultural

- Exibição do filme *Persona*, de Ingam Bergman e debate
- Energização dos chackras
- 10 minutos de ___ ^ _____

3º ENCONTRO: 01 de abril, 17h, na sala de extensão cultural

- Exibição dos vídeos com as performances *The artist is present*, de Marina Abramovic, e *4'33"*, de John Cage;
- Exercícios Corporais: Yoga: respiração, meditação e posturas;
- 15 minutos de ___ ^ _____

4º ENCONTRO: 8 de abril, 15h, na Biblioteca Municipal

- Leitura do texto *Estética do Silêncio*, de Susan Sontag e debate;
- Yoga (respiração); tai chi chuan (meditação de pé)
- 20 minutos de ___ ^ _____

5º ENCONTRO: 15 de abril, 17h, na sala de extensão cultural

- Exercícios Corporais: exercícios preparatórios dos fundamentos Corporais Bartenieff;
- 25 minutos de ___ ^ _____

6º ENCONTRO: 22 de abril, 17h, na sala de extensão cultural

- Exibição do filme *A última palavra*, de Herzog
- Exercícios Corporais: exercícios preparatórios dos fundamentos Corporais Bartenieff;

-30 minutos de ____ ^ _____

7º ENCONTRO: 29 de abril, 17h, na sala de extensão cultural

- leitura da Carta para Venuska, sobre o ____ ^ _____

- Sessão de Movimento Autêntico

- 35 minutos de ____ ^ _____

8º ENCONTRO: 6 de maio, 17h, na sala de extensão cultural

- Exibição dos vídeos da performance ELA, de Morgana Poiesis

- Sessão de Movimento Autêntico

- 40 minutos de ____ ^ _____

9º ENCONTRO: 13 de maio, 16h, na sala de extensão cultural

- Exercícios e jogos de improvisação em dança-teatro

- 1ª saída de campo para o desenvolvimento da escuta: observações, anotações, compartilhamento;

- 45 minutos de ____ ^ _____

10º ENCONTRO: 20 de maio, 16h, na Biblioteca Municipal

- Leitura de *A Estética do Silêncio* (Susan Sontag) na Biblioteca Municipal

- Anotações e Compartilhamento

11º ENCONTRO: 27 de maio, 17h, no foyer do TGR

- Re-performance: *The artist is present* (Marina Abramovic)

- Anotações e Compartilhamentos

12º ENCONTRO: 4 de junho, 15h, na Praça 9 de Novembro

- Re-performance: *The artist is present*

- Anotações e Compartilhamentos

13º ENCONTRO: 10 de Junho, 15h, na Praça 9 de Novembro

- Re-performance: *The artist is present*

- Anotações e Compartilhamentos

14º ENCONTRO: 17 de Junho, 17h, na sala de extensão cultural

- Exibição e compartilhamento dos registros
- Avaliação
- Entrega dos certificados

REFERÊNCIAS:

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2009
FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff**. Anna Blume. São Paulo, 2006.

_____. **Paisagens Internas: Corpo, performance e meio ambiente**. Disponível em: portalabrace.org/.../Ciane%20Fernandes%20-%20, acessado em 6 de dezembro de 2012.

MILET, Maria Eugênia V.; DOURADO, Paulo. **Manual de Criatividades**. EDUFBA. Salvador, 1984

SING, Chiang. **Yoga para mulher**. Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1979.

PALLARO, Patrizia. **Authentic Movement**. London: JKP, 1999.

SONTAG, Susan. **Estética do Silêncio**. In: A vontade radical. Ed. Schwarcaz, São Paulo: 1987

SPOLIN, Viola. **Improvisações para o teatro**. Perspectiva. São Paulo, 1963

2. ANOTAÇÕES PESSOAIS DA(O)S PARTICIPANTES DO PROGRAMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO - LCCPI

John Cage, Marina Abramovic, como levar para o cotidiano os ___ ^ ___ da orquestra e da galeria? É possível compartilhar os ___ ^ ___? O que estamos fazendo aqui? Os curiosos já foram embora e, aos poucos restarão, apenas, os corajosos, os obstinados, os aventureiros. “A arte recusa os covardes”. Atrás da janela de vidro, vejo, lá fora, a noite de outono ao redor de uma atmosfera acadêmica, a lua, a luminária, as sombras de uma vida verde, seca, o frescor. Memórias do primeiro curso universitário que fiz, UNEB, Ciências Contábeis, Barreiras-BA, a sonolência e o cansaço dos estudantes noturnos. Para que correr tanto se a vida é uma só, e só esta? O rigor estético dos ___ ^ ___, o tempo. A garganta dói, os cachorros latem, os ônibus circulam, os amigos me buscam. Um corpo, dois corpos, o toque, o movimento. Não existe mais rotina. O que nos move é a dúvida, o mistério, o não saber. Há um programa no meio do caos, onde tudo começou. Os ___ ^ ___ como descanso, lentidão, cura de si mesmo e do mundo a nos adoecer. A presença etérea do menino de luz. Os ___ ^ ___, a morte, a loucura. Tudo acaba e os ___ ^ ___ permanecem. Os ___ ^ ___ tem o sabor de um abraço e aroma de alecrim.

Biblioteca Municipal. Há ___ ^ ___ nas universidades, nas bibliotecas, nos hospitais, nos templos sagrados, nos centros culturais, nas galerias de arte. Esses lugares, que parecem distantes do mundo, estão situados dentro dele, heterotopias. As mil e uma voltas para encontrar a biblioteca, e a nova cidade. As salas de leitura, a internet, o café. As bibliotecas estão vazias, há ___ ^ ___ cheio de vozes nos livros. A roda, o chão, o devir-criança, os relatos, o risco dos ___ ^ _____. Susan Sontag e sua vontade radical. A arbitrariedade dos ___ ^ _____ e seu limite irresolúvel. O tempo e a vitalidade da experiência. Arte & Vida. A pressa, o falso caminho dos ___ ^ _____. O espaço, a árvore, a meditação de pé, a respiração completa. Yoga & Tai Chi Chuan. As plantas e os animais. Tomates, goiabas, cães e gatos pretos. As formigas caminham, passo a passo, a disciplina dos ___ ^ _____ e sua teimosia desobediente. O absurdo dos ___ ^ _____. A memória, o abuso dos ___ ^ _____. Si-Outro. Amêndoas e flor-de-íris. As bicicletas, as máscaras cirúrgicas, o vazio pleno do branco. A despedida, a inquisição de quem espera. As sementes da introspecção mística. A espiritualidade. O corpo que baila em ___ ^ _____. A dúvida e o medo dos ___ ^ _____. silêncios...silencio...silênci...silênc...silên...silê...sil...si...s...

A pontualidade e o atraso, a Biblioteca Municipal pouco frequentada. O relato de quem se apropria dos ___ ^ _____, na vida, para além da arte. A cidade e a zona rural. Como o espaço interfere nos ___ ^ _____? Os ruídos que os ___ ^ _____ provocam. Se tenho que deixar os ___ ^ _____, gostaria que fosse devagar, si-len-ci-o-sa-men-te. Nossa presença na biblioteca produz uma imagem, um movimento, fotografia. Os ___ ^ _____ da sala de estudos e o café que acabou. Os destroços de construção, atrás dos vidros. Estamos sendo bem recebidos pelos funcionários da biblioteca, quando termina o expediente, ficamos no pátio, em ___ ^ _____, há uma vigilância gentil. Carrossel. Os ___ ^ _____ são um discurso minoritário, uma diferença na linguagem, uma ação. O artista precisa viajar. Quais são os códigos da arte relacional? Os ___ ^ _____ são eternos e impossíveis. Estamos lendo devagar, o tempo de uma leitura coletiva. Estamos concentrados, atentos. Estamos descobrindo os ___ ^ _____. Nós, sentados nos bancos ao redor do pé de amêndoas, que tem gosto de infância, das tardes infinitas na casa da avó. As amêndoas caem, Newton, mordidas. Fitar, a flecha do olhar fixo, pontual, retilíneo. Estamos juntos, a cumplicidade dos ___ ^ _____. A lanterna para não escrever no escuro, a performance da luz, a escrita que procede aos encontros nos ___ ^ _____. Não quero deixar os ___ ^ _____ cadê a máscara cirúrgica? Estou doente? As ruas esquecidas, desconhecidas, a noite, os abraços em ___ ^ _____. A viagem, o dinheiro, o mercado de créditos, os gatos, a espera, as batatas. Eu quero viver em ___ ^ _____, assim, sem ter que dizer nada. Palavra, só se for escrita.

Estamos de volta aos _____, que marcou o mesmo tempo e roteiro, antes e depois da viagem que me fizera deixá-lo, e o mesmo dia da semana. Falo, ainda, mais do que preciso e gostaria, como, também, escuto. Aos poucos mataremos os _____ de Susan Sontag. A biblioteca continua em _____, e assim será. Os livros didáticos estão separados da literatura, por uma sala de recepção. Temos café e internet. Tagarelice, mania de professor conversar demais, e a vontade da dança. Sontag nos devolve à Austin, Calvino, Barthes, Deleuze, Foucault. Acompanhamos pouco a leitura do outro, não sabemos ler juntos. Às 17:45 somos avisados do tempo da biblioteca, o que marcou a nossa retirada aos _____. Alongamento, respiração, meditação, e o corpo que instaura uma postura de _____. A prática de si, no final de semana, e a pausa dinâmica. O cuidado que implica o outro. Ler os _____ na literatura. As ondas do mar. Então voltamos aos _____, ao lado da amendoeira, fitar. A água e o pomar. Hoje não tem cigarras, mas formigas, morcegos e pernilongos. O cão preto. O azul anil do céu estrelado de uma noite quente, a lua que ontem era dourada e hoje é prata, sempre sorrindo, como é alegre o gato de Alice! Os _____ são repetitivos, diferentes. A fogueira que sempre me permitiu os _____, a bruxaria e a tecnologia mística do fogo. 6x5=30 minutos de _____. Mas a fogueira prolongou o tempo. O despertador e as palmas incomodam os _____. O Hiper Bom Preço e o Axé Music violentaram os meus _____. Mas resisti. Como é difícil manter os _____ e não deixá-los de qualquer jeito. A fuga dos _____, o chamado. A compreensão, o olhar, as carícias, os gestos, o perfume dos _____. A despedida em _____, a moça do caixa que, no final da compra, me disse “obrigada”, com os lábios, sem voz, e sorriu. O vizinho, o combinado, o respeito àquilo que não se sabe. O cuidado dos _____ e o seu abandono. Otto cantando para mim a saudade de um amor em um quarto de hotel, e a doçura dos ogros. A memória visual da mágoa. O riso interrompe os _____? Não sei. E a palavra escrita? Também não, sei. A seriedade dos _____. O devir mulher de quem participa do LCCPI e a profunda gratidão pelos que ficam em _____ comigo.

Os _____ começam de olhos fechados, o impulso de uma dança, o Movimento Autêntico. Às vezes, asas, às vezes, focinho, às vezes, cauda, e o latido incessante de um cão, onde ele está? O olhar atento de quem cuida de quem não vê. Saímos da sala, afinal os _____ não são uma prisão, mas uma prática de liberdade. A chuva, sob os _____ que nos protegem. As árvores estão em _____. Há um campo de forças e, fora dele, a palavra. As pessoas passam, o que estamos fazendo debaixo de uma estrutura onde ninguém fica, um não lugar? Estamos em _____. A luz e a sombra, brincamos. A amizade é maior do que os _____

_____, que é maior do que amizade, e assim sucessivamente, até se afogar na própria contradição. Mas sorrimos. Memórias de P., os sonhos com a família que rejeitei, e que depois virou as costas para mim. O menino de luz sussurrando em meu ouvido. Eles estão aqui? A morte já havia me beijado outra vez, dentro-fora, no útero, depois voou com o pássaro dourado, para além do mar. Então, me calei. Nos bolsos as chaves e o celular, o controle do espaço e do tempo, o poder. Estou faminta. Ontem fiquei só, hoje não, amanhã sabe-SI LÁ. Melhor mesmo, não saber. O tédio e o tumulto dos ____ ^ _____. A bicicleta Monark ao lado da coleta de lixo reciclável, que tem as cores primárias do circo, azul, vermelho e amarelo. O nominalismo e a descrição simples das coisas. A tinta vermelha que pintou o chão de ardósia, pluft!

ELA e os ____ ^ _____ debaixo do véu, o seu grito. P. que me acompanhava nos passos dos sonhos e mar. O RADAR-1 que dançaria os ____ ^ _____ comigo. A carta para Venuska, que nunca respondeu às palavras de angústia e de pânico. As greves dos órgãos públicos e as estruturas decadentes do nosso país. Um professor e dois alunos às espreitas do saber. Uma parede azul. “O que essa menina está fazendo aqui com essa máscara? Estou com medo de você”. A vigilância sempre a nos questionar e as informações pelo rádio: “Eles não querem falar”. Resposta pelo celular: “Estamos em uma atividade da Coordenação de Cultura”. O corpo dele treinado para agir e o risco do meu. “Já está tudo esclarecido, fiquem à vontade”. Os pedidos de desculpas, outra vez. Estou cansada de ter que explicar tudo. Estamos sitiados. Não há mais nada que podemos fazer, além dos ____ ^ _____. Ou podemos morrer? Me deixei levar por entre o balanço de três palmeiras e os pássaros a cantar. Se não fosse o vazio e os ____ ^ _____, não poderíamos escutar. No módulo de aulas do curso de medicina e centro de saúde, sinais de ____ ^ _____ e máscaras cirúrgicas. Entre os bambus, o vai e vem dos seus segredos e o medo das formigas. Fomos tomados pelo vazio do espaço e pelos ____ ^ _____ que caem-em-si, quando não há movimento ou ruído, ao seu redor. O passado sempre presente e a névoa do futuro. A memória dos beijos quentes e o telefone que se calou. Na saída, a pergunta de sempre: “É teatro?” No caminho, pedalamos devagar. Vejo o pai de uma amiga que perdeu a voz e a mãe dos seus filhos. A ausência daqueles com os quais me calei. A casa e os ____ ^ _____ sem fim.

Estética do Silêncio, caderno 2. Hoje passei o dia resumindo Susan Sontag e encontrei os ____ ^ _____ em Merleau-Ponty. Com a chuva e sem a bicicleta, perdi o domínio do tempo-espaço, e cheguei atrasada ao encontro do LCCPI. Todos me esperavam na esquina do Teatro Carlos Jehovah, silenciosíssimos. Fiz as entregas do romance e logo começou o espetáculo *Desastro*, do qual me agradou a performance dos corpos e da luz. Ficamos em ____ ^ _____ com as máscaras, em

meio a um público, também, silencioso. Por fim, a esquina onde sumiram as barracas da feira, e a fumaça proibida. Em ___ ^ ___, lutávamos como os dançarinos em cena, as artes marciais. A sombrinha era a minha espada de luz. N. é minha parceira na dança. O samba, a poesia que se calou com a cachaça no chão da sopa, onde os ___ ^ ___ também eram bem vindos e, outra vez, a luz branca. Violência de gênero na televisão. Talvez os ___ ^ ___ tenham sido a interferência mais sutil do LCCPI, embora ele pareça hostil e ofensivo, em um primeiro momento, entre tantas outras qualidades depreciativas que nos foram acusadas, em nossas experiências individuais. O preconceito de quem não sabe dos ___ ^ ___. D. B. e G. ficaram em ___ ^ ___ conosco, por uma espécie de amizade e amor. O aquecedor parecia um aquário luminoso. Como levar os ___ ^ ___ para as ações do sindicato e vice-versa? Ou devemos preservar a nossa resistência micropolítica? D. disse que os ___ ^ ___ são necessários e causam pânico. Ela, que é professora e conversadeira, começou a falar pouco, devagar, e baixo. G. disse que não estava conseguindo falar direito, que havia pausas, e que os silenciosos se correspondiam melhor dessa maneira. Os ___ ^ ___ são códigos. Com gestos minimalistas, tenho me relacionado muito bem com os atendentes de forma geral. B. entendeu a meditação e a espiritualidade dos ___ ^ ___ ___, escrevemos sobre o ritual que faremos, no Velho Chico, o banho de ervas e rio, o cachimbo da guerra e da paz, a suspensão, a re-performance re-versa da musa e o corpo como sujeito-objeto-suporte de arte. Os ___ ^ ___ são contagiosos, um remédio para o mal estar da civilização. Clínica do Silêncio. Os ___ ^ ___ são tão cansativo quanto a palavra falada, quando precisamos substituir um pelo outro, o tempo inteiro. A mímica e a necessidade permanente de comunicação.

Atrasos maiores, falta de respeito, palavras repetidas e o tempo perdido que não temos mais. Escala para reperformance de Marina Abramovic, nas próximas semanas, na praça. Estética do Silêncio em 12 de junho e debate sobre o amor. Todos de preto & branco. Exercícios para respiração, coluna e globo ocular. A artista está presentes entre nós, o aquecimento. Em 2 filas paralelas, 4 duplas, frente a frente, e uma espécie de mediador que se revezava a cada 10 min, marcados com palmas e estalos de dedos, em um movimento horário dos corpos, nas cadeiras. Artaud iria gostar desse jogo dos ___ ^ ___. Estivemos mais presentes através do olhar fixo, retilíneo, do fitar. O olhar do outro no roubava a atenção expandida pela dimensão o espaço. Vi um olhar trêmulo, dramático, e outro esgotado. Vi um olhar altivo, assustado, como a íris de jabuticaba da minha irmã. Vi olhos pequenos que nos percebia debaixo de uma luz branca. Ficamos 1 hora em ___ ^ ___, de par em par. O que há no olhar do outro além daquilo que vemos? Voltamos à fenomenologia. Os ___ ^ ___ são uma arte visual.

03 de Junho de 2015, Praça 9 de Novembro, Vitória da Conquista-BA, Estética do Silêncio, A arista está presente, Marina Abramovic, reperformance, LCCPI. Estamos aqui. X. me telefonou às 13:30h para dizer que havia trocado seu tempo na escala e que chegaria depois. O taxista disse que as cadeiras não iriam no carro, mas foram. Passamos por L. apressado, pela ciclovia. Ele voltara em casa para vestir a roupa preta. Ele e T. já estavam lá, no monumento da praça, que era o nosso ponto de encontro. C. chegou logo mais e aos poucos os outros silenciosos. Abrimos os trabalhos eu e L., acompanhei a sua presença por 10' e deixei a cadeira livre para o público. Mas ninguém sentou. Amigos artistas passam, silenciosos, conosco. As máscaras, que estavam disponíveis na mesa entre as duas cadeiras, começam a ser usadas pelo público, por livre iniciativa. W., que é ator e diretor de teatro, entra no processo, ele está sentado há quase 1h, com um dos silenciosos, e também veste preto. Alta interação com as crianças da praça. Indagações constantes: “É bactéria?”, “É teatro?”, “Não pode falar?”, “Vocês estão protestando o que?”, “Deviam colocar uma placa dizendo que hoje é o dia do cala boca”, “Me explica o que está acontecendo?”, “Dois ouvidos, dois olhos e uma boca para falar menos, não é?”. A propaganda não pára. O palhaço travestido disse que encenava o mutismo de Chaplin, que quem cala escuta muita coisa. Ele tem razão. O sol brando. Assumi a cadeira às 16:30h, só. N. E. e X. ficaram presentes e silenciosos comigo. O frio, a vertigem do olhar fixo, a resistência do corpo. Percebia a dinâmica do espaço ao redor e o nosso campo de concentração. Saí sem noção de tempo, havia passado 50'. Que bom seria se toda tarde passasse assim. Deixei X.. Uma moça tentava nos evangelizar com um panfleto. “Estou trabalhando”, “vocês estão trabalhando também, não é?” Ela sentou a nosso convite, vestiu a máscara e acompanhou X., por alguns minutos. E. chegou e sentou, sem a máscara, olhava inquieto ao redor. Não sei se devemos explicar ou instruir. Ainda existe um inconsciente coletivo? O palhaço sentou na cadeira. O público senta quando convidado. X. resiste, e a menina, negra, de cabelo curto, também. Éramos seis corpos, duas crianças na mesa, duas mulheres na cadeira, e mais duas atrás delas, todos mascarados.

QUESTÕES PARA A 2ª EXPERIÊNCIA (10/06 – 14:30h, Praça da Bandeira)

- Deixar a cadeira mais tempo livre para o público;
- Os demais silenciosos diluídos na praça;
- O monumento no centro da praça é o ponto de encontro;

- Um anjo silencioso para cada artista presente na cadeira, ele convida o público que se aproxima para sentar, oferece a máscara, etc;

- Uso discreto de câmeras;

- Vaquinha para custo total das ações: 90 (transporte) + 20 (máscaras higiênicas) = R\$ 110,00

Morgana Poiesis

___ ^ ___ interativo. Como compartilhar o ___ ^ ___ ? Primeiras interações. Olhares, toques, abraços. Abraço silencioso. ___ ^ ___ prolongado. Não quero chegar em casa. Como na semana passada. Tchau. ___ ^ ___ . Melhor interação. ___ ^ ___ é toque, ___ ^ ___ é olhar. Barulho, agitação, melhor não. ___ ^ ___ quietude, ___ ^ ___ troca. ___ ^ ___ solidão. Como compartilhar o ___ ^ ___ ? Semana passada quebrei o ___ ^ ___ para falar dele. Quero prolongar o ___ ^ ___ . ___ ^ ___ solidão eu. Deixa o eu, chega o nós. Nós em ___ ^ ___ , ___ ^ ___ multidão.

Naiade

O encontro da filosofia da existência, de Soren Kierkegaard e o cinema de Ingmar Bergman. E como as categorias do existencial Kierkegaardiano tomam forma a partir da fisionomia de Elizabeth Vogler, personagem do filme Persona. Um dos filmes partilhados no programa Estética do Silêncio. A expressão de isolamento da personagem, seu ___ ^ ___ diante a realidade e diante de si mesma, como afecto se mostrou como um dos mais puros reflexos do Desespero Kierkegaardiano, sendo este uma das categorias do Espírito (Eu) abordado por Kierkegaard. Em resumo, o ___ ^ ___ como parte deste processo de encontro com o absoluto é um caminho para o tornar-se um si mesmo. Daí vem varias questões a aquele que se dispõe ao ___ ^ ___ como um olhar pra si mesmo. Quem é este que fala? quem é este que silencia? Experenciar o ___ ^ ___ de si mesmo e o silencio do outro... Onde reside o silencio... Onde se da o confronto entre a fala e o silencio... Sempre é arriscado se posicionar ou até mesmo falar sobre o silencio. Sua linguagem é íntima, subjetiva. Assim, não me apodero do termo em sua universalidade, existem sim silêncios. O meu silencio adquirido pelas leituras de Kierkegaard, pelo cinema de Bergman e pelo silêncio de Elizabeth Vogler que tomo pra mim como um espelho, ficcional mas, logopático, ou seja, está além da capacidade lógica e sim numa questão de afetividade. O silencio é o caminho. Assim, ele também vem carregado de uma historicidade, nos tratados sobre civilidade, artes de conversação, tratados de retórica e livros de fisionomia do séc XVI e XVIII apresentam o ___ ^ ___ como

norma que rege o comportamento em sua vida religiosa, social cultural e política. Enfim, o _____ ^ _____ abre muitas possibilidades de discussão, dentro da arte, da ciência, da filosofia. Mas em todas estas o centro é o Ser que silencia, assim em sua bagagem, seja ela, cultural, social, religiosa e política sua experiência de existir lhe direciona ao _____ ^ _____ como confronto entre as Personas e entre o seu eu. Pensar além da abstrações e das máscaras que construímos nestas realidades que criamos. O _____ ^ _____ é a linguagem desta experiência.

Poline

Não tinha uma mesa que nos separasse, esperei ter algo entre eu e a pessoa que sentaria na minha frente. A indecisão; ficar em _____ ^ _____ ou cantar? Cantar e ficar em _____ ^ _____. Como ficar em _____ ^ _____ com tanto barulho em volta. O barulho em volta evidencia o meu _____ ^ _____. O barulho faz o _____ ^ _____ dançar. O _____ ^ _____ transforma o barulho em melodia. Qual a hora de sentar na cadeira? Quando vazia. Vejo uma pessoa inquieta, penso “ela vai sair a qualquer momento”. Sento na cadeira, sinto-a; cadeira confortável, acolchoada, com dois braços para me apoiar. Olho nos olhos de N. Ela me parece tão alta. Sinto medo. Procuro olhar bem fixo nos seus olhos, que me tranquiliza. Minha respiração ofegante vai ganhando outro ritmo. Como olhar nos dois olhos ao mesmo tempo sem mexer os glóbulos oculares? Observo o que se passa ao lado com minha visão periférica. “Não! Preciso me concentrar, olhar nos olhos”. Meus olhos ardem, lacrimejam, fecho por vezes para descansar. Não estão acostumados a olhar desse jeito. Meu olhar é viciado. N. sai e logo em seguida entra C. que parece tão distante de mim. Os olhos pequenos, pretos, os vejo por detrás da lentes dos óculos. “Por que não tira os óculos?” Converso com C. através de pensamentos; coisas minhas, angústias que me afligem. Tenho medo de que essas coisas de alguma forma cheguem a ela. Fico calada C. sai entra outra pessoa, pessoa de olhos inquietos, olho nos olhos fixamente, tentando dizer, “se acalme, olhe para mim”, “porque não consegue olhar nos meus olhos?” Aos poucos P. vai se demorando mais e mais, os olhos curiosos, tentam me olhar sem serem percebidos. Sinto cansaço, mudo de posição devagar. P. resiste apesar da inquietude, qualquer barulho ou movimento o distrai de mim. Estou cansada, desejo que P. desista. Mas P. continua. Respiro fundo e tento me acalmar. Ele se balança sutilmente ao ritmo da sanfona. Tenho vontade de dançar também, danço por dentro. Quando P. resolve sair me sinto aliviada. Respiro fundo descanso os olhos, olho em volta, fico alguns minutos sozinha. M. se aproxima e senta. Minha respiração vai ganhando outro ritmo se preparando de novo. Tento controlar a respiração. M. está com os olhos vermelhos, e pisca freneticamente. Vou me concentrando, M. por vezes parece que vai rir. Me seguro para não rir também. Já estou cansada, penso em desistir. Continuo. M. ri e eu rio também. Mesmo assim continuamos tentando concentração. Depois de alguns minutos,

olhando para os olhos que mudam de expressão a todo o momento, hora sério, risonho, sonolento, por vezes enigmático. “Eu vou rir...” rio. Tiro a máscara e saio da cadeira. Lá fora encontro os outros silenciosos, todos estão com fome, ensaiamos várias formas de pedir comida. É difícil falar em ___ ^ ____ . Desistimos de ir. Esperamos M., dançando, sentindo a música atravessar o corpo. Algumas coisas não ficam claras no ___ ^ ____ . É como deve ser. Vamos com T. que está fazendo aniversário, mas um, comemorado em ___ ^ ____ , embora ele esteja falando. Vamos atrás de algum lugar aberto. A vendedora se confunde e se diverte com a gente. No ___ ^ ____ observamos melhor a outra pessoa, que precisa dormir. Vamos para outro bar. Pessoas conhecidas estão lá, nos cumprimenta e os que não nos conhece se assustam. Vamos para o parque brincar silenciosamente. Nos despedimos de mais uma noite silenciosa em ___ ^ ____ que é quebrado dentro do taxi informando nosso destino. Nossa voz sai limpa e macia e agradece pelo tempo de descanso.

Andressa Pitombo

Preparar. Ritual de quem espera. Evocação ao ___ ^ ____ . Ação. Calar-se. Música calma. Marina Abramovic. Reparar o espaço; os corpos; as com-posições. Bibislihotar o ___ ^ ____ do outro. Reparar e re-parar o próprio ___ ^ ____ . A viagem de amanhã. Até quando permanecerei em ___ ^ ____ ? O ___ ^ ____ na viagem, na chegada em casa, como seria? Como relatar, compartilhar, escrever? Composição em tempo real. Amigo que experimentou o ___ ^ ____ . Antiga ideia de calar-se e escrever cartas. Amiga que queria experimentar o ___ ^ ____ comigo. Re-memorar o silêncio: "Cala a boca menino!" - calar é obedecer! calar é baixar a cabeça! calar é aceitar! E se eu me calasse para sempre o que eles iriam pensar. Tentativa frustradas de não falar. Calava e esperavam o que eles fariam. Choro. Medo. Será que se eu me calar eles vão entender? E se eu não for percebido? Se eles se esquecerem de mim? ___ ^ ____ é o averso do espetáculo. A minha histeria calava o meu ___ ^ ____ . Distração. Tenho que rememorar! Distração. Corpos flexíveis interagem. Como difundir os corpos através do ___ ^ ____ ? Como o ___ ^ ____ nos pode ser útil para viver juntos? Como o ___ ^ ____ pode ser potente para destruir as ideias? O ___ ^ ____ e o modo operativo AND. Possibilidades de investigações. Portugal e a residência na casa real. João fiadeiro. Intercambio. Arrumar as malas, olhar email, decidi sobre a viagem. Quando voltar? Será que estarei no próximo encontro? Incerteza. O vapor da luz verde. Testagem de temperatura. A lua lá fora. M. olhando na janela e formando figura no espelho. Verde. A lua soa um som de poema que ecoa em uma voz dentro da sala. Olhar a lua da janela. Os olhares. A hora de ir;

de sair; de testar até onde vai. A bicicleta e a amiga por-vir. O medo e a preocupação. O abraço apertado, o olhar profundo. Indecisão. A escrita...

Os pés na terra. A infância. A posição da árvore no tai chi chuan. O silenciamento do corpo. A respiração. O movimento de respirar. O dentro e o fora. O ar. O barulho das folhas secas. Ossanha. O ___ ^ ___ da árvore. O barulhinho da torneira. A água. Os quatro elementos. Juntar folhar secas e fazer fogueira. As dificuldades de chamar o fogo. O fogo queima o que a árvore eliminara de si. O ___ ^ ___ queima palavras desnecessárias. O fogo cala. Atividade comum. Um desempenho. A fogueira pede a roda em torno de si. Os materiais que resistem a chama. O calor e a vontade de água. O fogo e a água. Fundir os elementos. Re-inventar com eles. O tempo que acaba e o ___ ^ ___ que perdura. A espera pela última chama. Os abraços. As pedaladas silenciosas. O medo da interrupção do ___ ^ ___. A máscara de M. O ___ ^ ___ com a máscara. Proteção. Supermercado, pedaladas e casa.

Susto: encontrei a amêndoa que guardei na bolsa no encontro passado em estado de putrefação. Era o fruto da árvore que hoje se fizera casa para o meu corpo e que queimamos as suas folhas. Teria eu deixado o ___ ^ ___ trancado apodrecendo enquanto viajava? Seria isso também um modo de transformar o ___ ^ ___ e dissovê-lo na natureza (compartilhar)? Enterrei-o no quintal e logo após fitei as flores vermelhas exuberantes que se desabrocharam enquanto eu estava fora. A elas balbuciei algumas palavras.

O ___ ^ ___ é lento. O ___ ^ ___ é rítmico. O ___ ^ ___ é o menor movimento em estado de si. É possível gritar em ___ ^ ___? Sinto vontade de continuar em ___ ^ ___ e ver até onde vai funcionar. Decidi, a cada “dar-se-conta” reduzir uma vez a menos. Reduzir. Reduzir-se. Só pensar nas coisas no exato espaço-tempo das coisas. O ___ ^ ___ é, antes de tudo, um estado de presença.

Qual a força do teu ___ ^ ___? Permaneço calado desde quando o instaurou. Do ___ ^ ___ necessário e apropriado perante ao filme, a um ___ ^ ___-postura; estado sem objetivação. Qual a diferença? O ___ ^ ___ arranca e produzem personas. Será que em algum momento, o meu, o teu, o nosso ___ ^ ___ fizera parte de um acontecimento? silencioso. parece que mesmo em tom de voz o estado permanece. É possível ler uma poesia em ___ ^ ___? “Dizer poesia é encantar o ___ ^ ___”. O movimento sem sentido. Aceitar sem compreender. inter (agir) ou não? uma proposta? um convite? quando posso adentrar o teu ___ ^ ___? Zona de respeito.

zona de a-tenção. O movimento do teu _____ ^ _____ me afeta. estávamos a compartilhar teus _____ ^ _____? Por mais que pareça que teu _____ ^ _____ és só teu, íntimo, privado... não tens como escondê-lo. ele carece apenas de uma re-par-a-ção para escutá-lo.

Não dei passagem ao _____ ^ _____. Tive medo. Não arqueei como ônus que ele poderia me causar. Ao mesmo tempo, percebi que uma forma de _____ ^ _____ singular trabalhava em mim. Era uma vontade, uma vontade de _____ ^ _____. Nela, tudo vira fundo; o corpo ganha extensões de outras esferas. Um estado quântico. O meu _____ ^ _____ é quântico.

Após três encontros na biblioteca municipal voltamos para a Uesb e deixamos a leitura coletiva do texto A Estética do Silêncio de Susan Sontag. Reformulamação do cronograma e conversa sobre a proposta de irmos para o encontro de performance em Salvador com a Estética do Silêncio. O tempo para pesquisar o _____ ^ _____. Leitura rápida sobre o método Laban Bartenieff e exercícios de respiração e alongamento da Yoga e do próprio Bartenieff. Circunferência com centro formado pelas nossas cabeças. Respiração sonora. Modos de reparar a vibração do/no corpo. O _____ ^ _____ é uma linguagem da vibração. Exercícios do Movimento Autêntico. O executor e o observador. A proposta consistia em fechar os olhos e observar os próprios impulsos do corpo. Dançar através das vibrações corporais. Formamos um trio, eu Morgana e Carol. Eu e Morgana dançamos primeiro. Comecei deitado no chão e lentamente fui movimentando os braços. Alguns movimentos eu tinha consciência de estar fazendo, outros não. Acompanhei com a face o ritmo do latido do cão lá de fora. O barulho dos outros corpos que também dançava. Os vários movimentos que não consigo lembrar. Tive contato com o ferro (corrimão) e subi nele. As possibilidades de movimento no corrimão e os limites do meu corpo. O latido do cão estava cada vez mais frenético. Meus pés tocam ao chão novamente quando desci do corrimão. A terra me chamava. Movimento em que tremia o corpo através das vibrações que o meu pé em contato com o chão produzia. Os braços em direção a um centro formado entre as minhas pernas flexionadas. Dança africana. Movimento que minha vó fazia ao utilizar o pilão grande de madeira. Vou até a mesa e encontro um caderno. Movimentos circulares com ele em torno do meu corpo. Vibração de um aparelho celular. Meu braço em contato com a fonte de vibração e tentativa de vibrar o corpo na mesma frequência. O despertador indicava que os 15 minutos chegara ao fim. Agora, eu era observador e Carol dançava. Ela fazia movimentos de reconhecimento do espaço ao tempo que ao entrar em contato com as diferentes texturas movimentava com elas. Os corpos, as vezes, se chocavam no tablado e se reconheciam. A função de cuidador nos possibilitar uma atenção ao movimento e ao

corpo do outro. Cuidado atento e com o mínimo de interferência. Movimentos belíssimos, autênticos. Meu primeiro contado com esse modo e a vontade de mais experimentações.

Iniciamos o estado de ___ ^ ____ . 35 minutos. Somos cúmplices. Já consigo reconhecer os nossos estados de ___ ^ ____ . Quando fitamos, quase inconsciente, às vezes, reconhecemos o ___ ^ ____ do outro no olhar. Instaura se um plano entre nós a cada vez que ativamos esse estado. Um plano comum, de partilha. A Partilha do Sensível de Raciére. Descida das escadas e um estado de dança restado dos exercícios persistia em nós. Um movimento autêntico do ___ ^ ____ . Um local pequeno formado pelo desenho da biblioteca foi avistado por todos. As construções arquitetônicas modernas e seus excessos e ruídos. Qual o ___ ^ ____ da Arquitetura? Encaixamos nossos corpos silenciosos... Tentativa de exercitar o estado de presença. O ritmo da água caindo dançava com o meu ___ ^ ____ . Os ruídos visuais, sonoros e vibráteis atrapalhava minha dança. A sombra projetava um duplo. O ___ ^ ____ e seu duplo. Quando a luz pode ser silenciosa? Brinquei com as formas da sombra. Xanda sai do nosso “cantinho” e foi sentir as faíscas da chuva que caía. Alguém a chama e uma pequena confusão acontece. Nos olhamos e rimos. Os efeitos que o corpo-ativo-silencioso provoca. O toque do despertador. Os resquícios brancos da parede de cal. A harmonia da neblina. O vai-e-vem dos passantes. A falta das pedaladas silenciosas que sempre marca a minha volta. Uma carona com o ___ ^ ____ .

O ___ ^ ____ pela palavra. Cartas do ___ ^ ____ . O beco do filósofo. A construção entrecortada. As garrafas coloridas de café sob o pátio anunciam que o expediente já acabou. A universidade está vazia, calada. Os pássaros habitam e cantam por ali, feito coro, todos de terno e gravata. Para quem canta a orquestra dos pássaros? Seria pra nós? O movimento brusco os espantam. É preciso uma pausa para ouvi-los. A pausa e a dança, o ___ ^ ____ e a palavra. Os coqueiros feito antenas captando sinais trazidos pelo vento. Uma quadrilha de silenciosos mascarados foram vistos passeando no corredor. O ___ ^ ____ provoca, assusta e constrange os agentes da ordem. Lembrei de Kafka: 'diante da lei há sempre um porteiro'. Somos perigosos! O caráter ético-político do ___ ^ ____ . Lá fora, os gemidos dos bambus ao serem tocados pelo vento; como a natureza acolhe o nosso ___ ^ ____ ? A resistência dos corpos silenciosos. “Castigo?” A bicicleta, a natação, a ioga. A crueldade do ___ ^ ____ , no sentido de Artaud. Senti vontade e invocar todos os corpos silenciosos da história, pois sim, a postura do ___ ^ ____ , se precisa, é revolucionária.

O teu ___ ^ ____ me afeta. Como agir diante do teu ___ ^ ____ ? Ele se tornara uma presença que dissolve no corpo e produz posturas. Falei, falei e falei... A atitude comum da primeira

percepção do ___ ^ ____ . Mas, um devir-silencioso instaura-se produzindo um outro estado corporal: as vibrações moleculares passam a ser sentidas com mais intensidade. Um outro perceptivo. Não consigo conter a força do ___ ^ ____ . Não é um calar-se como omissão da voz, mas estado de espera ativa, um esvaziamento de si e drible ao ego. Uma vontade de deixar-de-ser-eu; estado de performance, de abertura do corpo. Me calarei diante do teu ___ ^ ____ ; é a única ação que consigo executar. Acredito que estamos ganhando intimidade com o ___ ^ ____ . Ele é essencialmente micropolítico.

Nota de ___ ^ ____ 01: O ___ ^ ____ age e ganha forma em nós. O ___ ^ ____ começa pelo corpo e não pela fala. O ___ ^ ____ é um estado perceptivo.

Nota de ___ ^ ____ 02: No ___ ^ ____ a presença sempre é um exercício. A fala, a palavra em fluxo condicionado é um território de facilitação, que torna a presença desnecessária para a relação. A mediação da linguagem nos torna ausentes.

Nota de ___ ^ ____ 03: A palavra (seja ela dita ou escrita) nos impede de nos relacionarmos. Ela funciona como um amortecedor dos acidentes que é o encontro. Até que suportamos esse acidente? Até que ponto a palavra permite vitalidade?

Nota de ___ ^ ____ 04: O ___ ^ ____ é um modo de responder as indagações violentas.

Nota de ___ ^ ____ 05: A morte é o ___ ^ ____ sem fim. Experimentar o ___ ^ ____ é entrar em contato com a morte? O ___ ^ ____ é como o erotismo de Bataille que nos re-coloça na continuidade?

Nota de ___ ^ ____ 06: Os cúmplices do ___ ^ ____ me fazem querer continuá-lo.

Nota de ___ ^ ____ 07: Por que as pessoas dizem que estou em “Greve de ___ ^ ____”?

Nota de ___ ^ ____ 08: Uma observação: Algumas pessoas falam com um tom de voz bem baixinho quando perceberam que eu estava em ___ ^ ____ .

Qual a relação do ___ ^ ____ com o tempo? E como podemos encontrar isso através do cinema? Cinema-tempo-___ ^ ____ . A CRIAÇÃO DE ATMOSFERAS DE ___ ^ ____ . Atmosfera do ___ ^ ____ . A epifania do ___ ^ ____ . Inês Gil define o ___ ^ ____ no cinema como “espaço ótico puro”, tomando esta definição de Deleuze. Como o surdo-mudo pode entrar em ___ ^ ____ ? Na “estética do ___ ^ ____ ” ativamos um corpo enuciante. Relações do Modo Operativo AND e o ___ ^ ____ e cidade: O ___ ^ ____ é um modo de fazer, é um agir no

escrita? Como na brincadeira com as palavras haja a emergência do ___ ^ ___? A “Estética do Silêncio” cria uma ATMOSFERA (Inês Gil) silenciosa no espaço. Como difundir o ___ ^ ___ na cidade? O ___ ^ ___ na cidade foi suplantado pela arquitetura moderna ruidosa e repleta de “grandes feitos” que não respeita as sutileza das relações. A arte que evoca e que suplanta o ___ ^ ___ . Ver Sontag.

Lucas Lago

Antes de mais nada, deixo claro que produzi pouco material sobre este curso, em algum momento até pensei em desisti devido ao meu estágio de educação infantil, mas depois voltei silenciosamente.

Agora, ou melhor, já sabia desde do começo que teria que compartilhar o material, mas enfim como também não sou vazio, trago alguns rabiscos, algumas letras soltas...

18/03/15: ao participar da primeira oficina hoje, tive várias sensações: de bem, de vontade de explodi com com a força que surgia do meu punho e isso fazia com que minha face se enrijecesse.

Por muitos momentos me senti perdido no processo de expiração e respiração, mas quando sentia que estava fazendo o procedimento certo sentia me a pessoa mais realizada do mundo.

Teve momentos que foram cansativos, a respiração exige um pouco de condicionamento físico e como estava gripado também, as vezes me sentia fracassado.

Mas nesse dia ainda sim eu sai realizado daquele espaço, a música, os movimentos corporais se sincronizavam e nisso parece que eu nascia e renascia num mundo belo, harmonioso e pacífico.

minha vontade era ficar de olhos fechados pois era na abdicação da claridade desse mundo material que eu encontrava a luz, o amor, a compaixão na órbita do silêncio.

Dez minutos de silêncio em frente do colega

O silêncio me emociona; os olhos de A. me passam alegria, silenciosamente eu me acabo de ri, a face não consegue negar...nosso olhar denuncia que nosso silêncio não pode ser interrompido pelas gargalhadas que queríamos dar naquele momento. Sim aprendi que silêncio é respeito e compartilhamento.

Depois de 10 minutos outra pessoa... continuemos em silêncio, mas dez minutos forma se novos pares...um de frente para o outro, olhos fitados, olhos cansados, olhos expressivos, olhos de silêncio.

E quando fui para a rua

por mais que havia muito barulho, ficamos em silêncio a tarde toda, sentados na cadeira ou no monumento, o movimento do silêncio era muito mais forte do que se possa imaginar. As pessoas se incomodam, ao mesmo tempo que parece querer pegar e senti o silêncio, as mesmas param, observam, e se distanciam, outras são mais ousadas, se aproximam questionam o porquê e adere ao movimento do silêncio “em si e para si”.

Um certo dia fiquei em silêncio com o que minha mãe me disse sobre o meu cabelo e continuo em silêncio...

“Espelho, espelho meu, existe uma pessoa mais bonita do que eu?”

A mãe assistindo TV, mal consegue ver a beleza interior do seu filho:

-Esse menino tá parecendo uma bicha!!

o jovem com sua autoestima elevada responde:

-Eu estou lindo, eu sou lindo!!!

Pobre jovem, não sabia o tamanho golpe de palavras que levaria, quando a mãe dispara suas críticas sobre gênero:

-Isso não é coisa de homem, isso é veadagem !!!

O silêncio paira. O jovem já não olham o seu interior, mas o seu exterior, cheio de tristeza e mágoa. O silêncio continua, o silêncio tende a continuar, e o jovem sem chão silenciosamente indaga:

-por que tem que ser assim ?!

Ainda em silêncio o jovem pega seu livro e vai estudar.

Como diz na letra da música de Fagner “deslizes”, composta por Mikael sullivan“ Aprendi que meu silêncio vale mais”

Elenilson Silva

3. JOGO PERFORMATIVO PARA UMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO COM O GRUPO DE TEATRO OLARIA – UESB

TÍTULO: Estética do Silêncio

CONCEITOS, GÊNESE, NOÇÕES: Como compartilhar os ___ ^ ___ com um grupo? Trata-se de uma composição coletiva dos ___ ^ ___ como forma de expressão;

ESPAÇO-TEMPO: o jogo pode ser proposto/executado em qualquer lugar e momento, pelo tempo-espaço que os participantes forem capazes de sustentar a proposta. Sugerimos espaços cotidianos, com público que esteja fora do contexto artístico, os não artistas da vida real;

Tempo mínimo: 30 minutos

Nº DE JOGADORES: a partir de 2

REGULAMENTAÇÃO LIBERTADORA/PROGRAMA

Os performers não podem se comunicar pela palavra ou qualquer som vocal enquanto estiverem vestindo as máscaras cirúrgicas. Esses ___ ^ ___ não implicam em isolamento do meio, deve-se desenvolver uma atenção sensível aos outros corpos em jogo e à dinâmica do espaço, um estado de escuta.

DESCRIÇÃO DO JOGO PERFORMATIVO

Para entrar em estado de jogo, sugerimos exercícios prévios de respiração, meditação e relaxamento. Ao se instalar uma atmosfera de lentidão e repouso, um performer veste a máscara disposta no tabuleiro. Nesse momento interrompem-se os estímulos sonoros. O performer se coloca de maneira silenciosa no jogo, não necessariamente estática, executando ações cotidianas. Ao se conectar com o meio, o performer mascarado fita um colega, escolhendo-o como jogador, e entrega-lhe a máscara. O segundo jogador escuta o chamado, veste a máscara, e assim sucessivamente. Os jogadores devem interagir com o público. Após a multiplicação dramática dos ___ ^ ___ , os performers se despem da máscara, cada um ao seu tempo. O jogo termina quando restar apenas um jogador mascarado.

BRINQUEDO: Máscaras cirúrgicas

OUTRAS OBSERVAÇÕES/RELATOS:

Questões: A Estética do Silêncio está dentro ou fora do jogo? Paradoxo da experiência. Intermezzo. A máscara higiênica, por remeter à saúde-doença, sugere um distanciamento, por infecção? O ___ ^ ___ do hospital. É possível ressignificar o uso da máscara higiênica e de outros objetos, atribuir-lhes um novo uso? Por ora, nos apropriamos dessa questão, em favor do ___ ^ _____. O uso de esparadrapos ou similares sugeridos pelos participantes do jogo não seria uma indução mais agressiva/agredida ao ___ ^ _____? Podemos buscar outros brinquedos/objetos? Conseguiríamos nos manter em ___ ^ _____ frente às provocações externas, sem esse recurso visual? O ___ ^ _____ pode ser opressor, perverso e tirano? Contra quem?

Experiência do ___ ^ _____ em meio ao jogo dos brincantes na rodoviária: Tirar e vestir a bata branca, repetidamente. Todos se re-vestem, cantam e dançam. Alguns colegas me sinalizam o desejo de participar da Estética do Silêncio. Eu lhes entrego as máscaras cirúrgicas. Dificuldade de entrar no jogo coletivo. Como brincar em ___ ^ _____? Como ser ouvida, em ___ ^ _____? O ___ ^ _____ parece triste e solitário? Cumplicidade existencial e estética. Olhar, desvio. Os silenciosos derivam, à margem do tabuleiro. As cartas, de mão em mão, de olho em olho, de ouvido em ouvido. Alteração da visibilidade. Permaneço em jogo, desolada. O público registra. As malas, o trânsito, a espera, o anonimato. As crianças brincam. Vivo-morto. A saudade é maior no ___ ^ _____ . A humanidade é a mesma. A presença-ausência do Menino de Luz. A Morada dos Pássaros, o passado, o presente. O teatro. Estar, apenas, em espetacularidade. A potência do ___ ^ _____. A BR 116, estrada de dramas e tragédias. Acenamos em despedida aos viajantes, na rodovia. Há uma correspondência em trânsito. Tudo termina no mais absoluto cuidado, sem constrangimento. O sorriso, o olhar, a compreensão, o abraço. O agradecimento.

Relatos dos outros jogadores silenciosos:

“As pessoas não estão em ___ ^ _____”

“O ___ ^ _____ paralisa o corpo”

“O ___ ^ _____ é claustrofóbico”

“O diferente chama a atenção”

4. CARTA PARA O MENINO DE LUZ ²⁰⁹

Vitória da Conquista-BA, 2015.

Ei, leãozinho, vamos dançar? Por aqui as folhas não demoram a renovar as tardes de outono. Que assim seja, pois, para que possa girar, sempre, a roda dessa morte-vida, a propósito da sua partida, que marcara uma série de rompimentos inevitáveis e necessárias às relações, em si mesmas, viciadas, o que outrora nos remetera aos ensinamentos de Buda. Para além dos nossos desejos, que se materializavam a cada passo e a cada compasso, sob a aliança entre uma sensibilidade e uma inteligência raramente comungadas, as experiências acumuladas em nossa trajetória emancipada não haveriam de anular as possibilidades de sermos surpreendidas, a qualquer momento. Talvez porque você não projetasse as suas sombras no mundo, jamais poderíamos mensurar o peso que se escondia por detrás da sublimação poética mais pura, da qual trataram Bachelard (2002) e Calvino (1990), por meios diferentes, a despeito da densidade em nossas confissões trocadas nas intermitências de rotinas atribuladas, pelas noites de uma estrada inquieta, a mesma que te levaria a uma viagem sem retorno. Nunca imaginamos que fôssemos te perder em um salto fatal, que você pudesse cair direto dos seus sonhos, assim. Você não tem juízo, menino? Não sabia que eles são feitos de céu e carmim? Gostaríamos de ter coragem para voarmos ao seu lado, mas ainda me restam as agruras da vida, os martírios em flor. Estamos a semear a terra que nos revolve às sensações do primeiro instante, desde a incredulidade do seu nome, ao drama que nos fez correr pela cidade vazia, atravessar templos sagrados, enfrentar as bestas e as feras do inferno de Dante. Ainda temos o calor do nosso último abraço, que irradiamos às luzes de uma clínica, onde compusemos o triângulo da paz, com agulhas espetadas. Ainda temos a espada de São Jorge, que você replantara, para melhor guerrearmos, as pétalas coloridas das flores que você regava, sob os nossos ares de escravas brancas, ali, onde a sua leveza, por tão breve, fizera levitar, também, o fardo da nossa jornada. Tudo acontecera naquele dia, em que ansiávamos por te contar a nossa nova descoberta, sobre a possibilidade do jogo como estratégia política de profanação, o que você fazia tão bem, pelas *algaravias* lúdico-pedagógicas, como artista e pensador. Nós, que andávamos a te querer em meio às máscaras duvidosas do carnaval, por seu-cuidado-de-si-que-também-nos-cuidava, nós, como Genésio, *filho do vento, que nem mais a brisa acolhe*, nos tornáramos irmãos da sua delicadeza. Bem aventurada a intuição da urgência que tivemos em te entregar as *Epístolas Profanas*, que lhe foram roubadas em um lapso de conveniência reparada, o que nos proporcionara mais um ritual de encontro e despedida, a encomenda insólita que, dentre outras coisas, nós te confiamos, essa palavra que se aplica muito pouco, e o crepúsculo anônimo no qual, em vão, te

209Carta escrita em memória de Roberto de Abreu Schettini e distribuída durante o jogo.

procurávamos, para curar o nosso abandono. Seguiremos a garimpar a mito-poética-performativa, nas terras áridas dos sertões infinitos, em memória dos seus sonhos, e a defender a epistemologia implícita em nosso fazer, sobre o solo empobrecido de uma tradição científica. Devemos esclarecer, ainda, que a artista não é, mesmo, uma ser especial, senão daquele modo, que Agambem (2007) explicara muito bem, pela comum humanidade da sua revelação, não, apenas, em função da obra que comunica, como, também, das condições elementares que precisa para bem fazê-lo, e que não lhe foram dadas, a exclusão social que nos é acusada, e que nos cabe reivindicar, pelo convencimento, todavia, frente aos discursos duros que não cansam de repetir, sem diferenciar, toda espécie de administrador, político e economista. Em contrapartida, não vemos outra operária mais empenhada em seu ofício. Nós, que poderíamos ter respondido em palavras quando você nos escrevera TE AMO, julgávamos que pudéssemos fazê-lo com desenhos e gestos, ou, ainda, que fosse possível amar em $_{-} _{-} _{-} ^{-} _{-} _{-} _{-}$. É o que nos resta, pois, os $_{-} _{-} _{-} ^{-} _{-} _{-} _{-}$, aquele, por nós dois, compartilhado, pela vontade radical de sermos absolvidos de qualquer expectativa e toda culpa, pela coragem de nos calarmos, expressivamente, para nos fazermos escutar, de outro modo. Talvez essa cumplicidade silente só tenha sido possível em virtude da alteridade que você trazia em seu coração de Câncer, do espírito coletivo do teatro, onde era a sua morada, e da generosidade do seu didatismo, que nos fazia, também, professoras, justo aquilo que nós te apontamos faltar ao universo, tantas vezes, autorreferenciado da linguagem performativa, um perigo advertido, apenas, por aqueles que desejam amar. Por fim, restam-me, ainda, as notas de uma escaleta a nos consolar, a sua presença eternizada pela aspiração última da arte, que você sabia, e os afetos que se atualizam na saudade, ela que nunca nos deixará sozinhas, pois você estará para sempre aqui, para sempre nosso, leãozinho (...)

Morgana Poiesis