



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

**COLETIVO DAS LILITHS: O DESCORTINAMENTO DE NARRATIVAS DE
PESSOAS LGBTQIAPN+ HISTÓRICAS QUE FORAM SILENCIADAS NO
BRASIL:**

Um olhar sobre os processos de criação dos espetáculos da Trilogia dos Trópicos

Por: Georgenes Isaac Silva do Carmo Santos

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Sebiane Serrano

**Salvador
2024**

S236c

Santos, Georgenes Isaac Silva do Carmo.

Coletivo das Liliths: o descortinamento de narrativas de pessoas LGBTQIAPN+ históricas que foram silenciadas no Brasil: um olhar sobre os processos de criação dos espetáculos da trilogia dos trópicos. / Georgenes Isaac Silva do Carmo Santos – Salvador: BA, 2024.

141 f.: il.

Orientador: Dr. Leonardo Sebiane Serrano.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Artes Cênicas, 2024.

1. Teatro-produção e direção. 2. Coletivo das Liliths-ensaios 3. LGBTQIAPN+- narrativas míticas. I. Serrano, Leonardo Sebiane. II. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação. III. Título.

CDD: 792.0232



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA
BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

GEORGENES ISAAC SILVA DO CARMO SANTOS

“COLETIVO DAS LILITHS: O DESCORTINAMENTO DE NARRATIVAS DE
PESSOAS LGBTQIAPN+ HISTÓRICAS QUE FORAM SILENCIADAS NO
BRASIL:

Um olhar sobre os processos de criação dos espetáculos da Trilogia dos Trópicos”

Dissertação Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Mestre
em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 19 de junho de 2024.

Documento assinado digitalmente
gov.br LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO
Data: 03/07/2024 10:29:59-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof. Dr. LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO(Orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br ELISA MENDES OLIVEIRA SANTOS
Data: 03/07/2024 09:57:56-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Profª. Drª. ELISA MENDES OLIVEIRA SANTOS (PPGAC/UFBA)

Documento assinado digitalmente
gov.br AROLDO SANTOS FERNANDES JUNIOR
Data: 19/06/2024 16:18:00-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof. Dr. AROLDO SANTOS FERNANDES JUNIOR (UESB)

Av. Araújo Pinho, 292 – Canela Salvador-BA 40110-150
ppgac@ufba.br 0055 714 3283 7858 www.ppgac.tea.ufba.br

*Dedico este trabalho a todas as pessoas e artistas LGBTQIAPN + que seguem
insistindo em ficar vivas. Dedico esse trabalho a vocês, que nos lembram diariamente
que o livre exercício da vida é um direito nosso.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha ancestralidade por ser fonte inesgotável de inspiração, tanto na vida quanto na arte. Agradeço aos meus antepassados que trilharam caminhos para que hoje fosse possível a escrita desta dissertação. Agradeço aos orixás que me acompanham desde o primeiro respiro dentro do ventre da minha mãe.

Agradeço a minha mãe, Sônia Maria Ferreira da Silva, ventre fértil e criativo que me deu a possibilidade da vida e que me ensinou e ensina a ser gente no mundo.

Agradeço a meu pai, Evandro do Carmo Santos, por ter me possibilitado a vida.

Agradeço ao meu irmão, Bruno Silva do Carmo Santo (*in memoriam*), alma gêmea dessa e de outras vidas, presença tão viva em minha jornada.

Agradeço aos meus irmãos Sheila, Junior, Taís e Priscila pela irmandade na vida.

Agradeço ao meu avô Francisco Ferreira da Silva (*in memoriam*), por ser exemplo grandioso de perseverança, determinação e fé na vida.

Agradeço as minhas tias Luciene, Regina, Marise, Neide e a minha avó Edna, mulheres aguerridas que me apresentaram o mundo a partir da perspectiva das feminilidades.

Aos meus primos, Tiago, Felipe, Gabriel (*in memoriam*) e Darlan, por serem companhia e contribuírem com o entendimento da vida compartilhada, comunitária e familiar.

A Jucinea Ferreira Costa, mulher que se fez mãe e me ensinou a não temer.

Aos meus amigos e irmãos de vida, Valdomiro Nascimento e Bárbara Bispo (*in memoriam*).

A Bruno Barboza, presença constante, generosa, acolhedora e tão importante neste caminhar.

Aos meus amigos Diego Aguiar, Yuri Silva e Gelton Sacramento, amigos e irmãos, companheiros de tantos momentos na vida.

A minha querida amigue, Joshua Reason, pesquisadore dedicada que me acompanha na vida.

À turma de mestrado 2022.2, queridas e queridos colegas que me acompanharam no processo inicial de escrita desta dissertação.

As minhas amigas-irmãs do Coletivo Das Liliths, companheiras inseparáveis de vida e de arte.

A todas as professoras e professores que participaram da minha formação desde a infância, passando pela adolescência, até a vida adulta.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, por ser espaço para produção de conhecimento e fortalecimento do pensamento crítico.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Sebiane, pela generosa companhia nessa jornada acadêmica.

À Capes e ao CNPQ pelo financiamento desta pesquisa e por fazerem possível a realização desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação em Artes Cênicas traz reflexões acerca dos processos de criação das obras que integram a Trilogia dos Trópicos, projeto desenvolvido e realizado pelo Coletivo Das Liliths no período de 2017 a 2022 e que traz como mote principal o reencontro com narrativas míticas de pessoas LGBTQIAPN+ que foram estrategicamente silenciadas no contexto nacional. Nessa realização coletiva, assumi a condução dos processos criativos e a direção das obras apresentadas, o que me possibilitou apontar, na escrita deste trabalho, considerações acerca dos procedimentos metodológicos aplicados nos processos e relacioná-los com a realidade social e política das artistas dissidentes envolvidas para, em seguida, identificar quais seriam as contribuições artísticas que a prática Das Liliths pode deixar para as novas gerações de artistas interessados em reencontrar com narrativas LGBTQIAPN+ silenciadas por intermédio das artes da cena. No transcorrer do trabalho, reencontro com memórias e lembranças relacionadas aos processos e que são fundadas em contextos coletivos com o intuito de compartilhar com a pessoa leitora as inquietações de um encenador que desenvolveu maneiras de realização na medida em que realizava os processos e as obras. Este trabalho também é uma investigação interessada nos indícios e pistas deixados pelo conhecimento produzido nas salas de ensaio, nos bastidores.

Palavras-chave: Teatro, Processos de criação, Coletivo Das Liliths, Sala de ensaio, LGBTQIAPN+, narrativas míticas.

ABSTRACT

This dissertation in Theater Arts reflects on the creative process for two works that are part of Trilogy of the Tropics, a project developed and realized by Coletivo das Liliths (Collective of Liliths) from 2017 to 2022 and that serves as a space of reencountering the narratives of LGBTQIAPN+ who were strategically silenced in the national context. In this collective effort, I led the creative process and served as director for each work, incorporating applied methodologies in order to speak of the sociopolitical reality of the dissident artists involved and identify what artistic practices Liliths can leave behind for future generations of artists interested in reencountering the silenced narratives of LGBTQIAPN+ people through theater art. Throughout the dissertation I reencounter with memories—physical and affective—related to collective artistic practices with the intention of sharing with the reader how the stage director navigated their anxieties to devise forms of theater making that appear across these works. This work is also an investigation invested in the signs and traces left by forms of knowledge produced in the rehearsal space, from backstage.

Keywords: Theatre, Creative Process, Collective of Liliths, rehearsal space, LGBTQIAPN+, mythical narratives.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cartaz de divulgação da estreia do espetáculo Lady Lilith	34
Figura 2- Ensaio fotográfico de divulgação da ocupação artística de nome “Lady Lilith” Close no Atelier da R1	37
Figura 3- A atuante Ric Andrade performando no espetáculo Lady Lilith	38
Figura 4- Inaê Leoni e Ric Andrade em ensaio Fotográfico de divulgação do espetáculo Xica.	58
Figura 5- Resultado escrita criativa em sala de ensaio.....	68
Figura 6- Atuantes Eduardo Almeida e Gelton Sacramento em sala de ensaio no processo de criação do espetáculo Tibiras	77
Figura 7- Atuante Werlis Motta em sala de ensaio	78
Figura 8- Apresentação do espetáculo Tibiras no Teatro Gamboa Nova.....	79
Figura 9- Atuante Xan Marçall em cena no espetáculo Tibiras	82
Figura 10- Atuantes Eduardo Almeida e Brenda Mattos em sala de ensaio	84
Figura 11- Atuante Eduardo Almeida em cena no espetáculo Tibiras	85
Figura 12- Atuante Gustavo Caldana em sala de ensaio no processo construtivo do espetáculo Tibiras	87
Figura 13- Atuantes Taiana Lemos e Eduardo Almeida em cena no espetáculo Tibiras	88
Figura 14- Atuante Gelton Sacramento em cena no espetáculo Tibiras	90
Figura 15- Sala de ensaio no processo de criação da obra Dossiê	95
Figura16-Caderno de uso pessoal do encenador e orientador do processo de criação.....	96
Figura 17- Atuante Gustavo Caldana em sala de ensaio no processo construtivo do espetáculo Dossiê.....	97
Figura18- Caderno de uso pessoal de encenador com escritas e impressões das criações de sala de ensaio.....	98
Figura19 - Retrato falado confeccionado em sala de ensaio pela atuante Razzga Mortalha....	103
Figura 20 - Registro de sala de ensaio no processo de construção para a obra Dossiê	104
Figura 21- Caderno de uso pessoal do encenador	106
Figura 22- Caderno de uso pessoal do encenador	107
Figura 23- Sala de ensaio do processo de criação para a obra Dossiê	108
Figura 24-Atuante Rebeca Oliveira em sala de ensaio num tribunal simulado.....	109
Figura 25- Atuante Inaê Leoni em cena no espetáculo Xica.....	120
Figura 26- Atuante Xan Marçall em cena no espetáculo Tibiras (2019)	121
Figura 27- Imagem comparativa entre os espetáculos Xica (à direita) e Tibiras (à esquerda)..	122

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E QUADROS

Ilustração 1- Escrita criativa resultante sala de ensaios	15
Ilustração 2- Escrita criativa resultante sala de ensaios	29
Quadro 1- Características recorrentes identificadas entre os processos criativos das obras Xica e Tibiras	114
Quadro 2 - Características similares presentes nos espetáculos Xica (2017) e Tibiras (2019). .	119
Quadro 3- Diferenças identificadas entre os espetáculos Xica (2017) e Tibiras (2019)	123
Quadro 4 - Procedimentos utilizados na sala de ensaio para construção do espetáculo Dossiê	126

SUMÁRIO

ABERTURA	12
INTRODUÇÃO.....	16
MITO E MITOLOGIA: A QUEM INTERESSA QUE LILITH SEJA A DEUSA DO CAOS?	
.....	19
CAPÍTULO I: DO FUNDAMENTO À FUNDAÇÃO.....	30
A FUNDAÇÃO DO COLETIVO DAS LILITS: A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE	35
UMA COMUNIDADE QUE PENSA OUTRAS MANEIRAS DE PRODUÇÃO DE ARTE E	
CULTURA PARA ALÉM DAQUELAS QUE COLOCAM A HETEROSSEXUALIDADE	
NO CENTRO.....	40
O QUILOMBO COMO POSSIBILIDADE DE VIDA EM TEMPOS DE DESTRUIÇÃO ...	42
A BOCA CONTINUA ABERTA: UMA DÉCADA LANÇANDO PROFECIAS.....	43
A TRILOGIA DOS TRÓPICOS.....	47
CAPÍTULO II: XICA, OLHAI POR NÓS – EVOCAÇÃO A XICA	49
O TEATRO A SERVIÇO DAS QUIMBANDAS	51
A SALA DE ENSAIO.....	54
A CRIAÇÃO ARTÍSTICA BASEADA NA LACUNA: A AUSÊNCIA DE INDÍCIOS.	61
NO VESTÍGIO, O PASSADO REAPARECE PARA REMEXER O PRESENTE	64
O ESPETÁCULO COMO INDÍCIO HISTÓRICO.....	65
CAPÍTULO III: ESTAVA ESCRITO NA FLECHA: TIBIRA NÃO VAI MORRER.....	69
O ESPETÁCULO <i>TIBIRAS</i> E O ENCONTRO COM UMA ANCESTRALIDADE NEGADA	
.....	73
CORPO-ÁGUA: O REENCONTRO COM A ENCANTADA LANÇADA AO MAR.....	80
CORPO-AR: O VENTO QUE TRAZ NOTÍCIAS DE NÓS	82
CORPO-FOGO: A BRASA QUE INSISTE EM QUEIMAR.....	86
CORPO-TERRA: O ENVOLTO DE RAÍZES	89
A OBRA É O PROCESSO: REVERBERAÇÕES E CONTINUIDADES.....	90
CAPÍTULO IV: DOSSIÊ – ARQUIVOS E SILÊNCIOS	93
PERSONAGENS-FREQUÊNCIAS OU ESTADOS ALTERADOS: AS ENCRUZILHADAS	
DO EU.....	99
A QUEIMA DO DOSSIÊ: O NASCIMENTO DE OUTRAS FÁBULAS	105
CAPÍTULO V: CONTRIBUIÇÕES ARTÍSTICAS PARA O DESCORTINAMENTO DE	
NARRATIVAS DE PESSOAS LGBTQIAPN+ HISTÓRICAS	112
PROCESSOS DE CRIAÇÃO: AS SIMILARIDADES OU AS SEMELHANÇAS	
PERCEBIDAS.....	113
ESPETÁCULOS APRESENTADOS: AS SIMILARIDADES OU AS SEMELHANÇAS	
PERCEBIDAS.....	118

AS DIFERENÇAS ENTRE A CONDUÇÃO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO E OS TRABALHOS APRESENTADOS.....	122
DOSSIÊ: REFLEXÕES SOBRE CAMINHOS METODOLÓGICOS QUE PRECISAM SER RESSIGNIFICADOS	125
MOVIMENTOS DE PERMANÊNCIA OU CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
- FAÇAMOS OS NOSSOS PRÓPRIOS ASSENTAMENTOS	134
- MOVIMENTOS DE PRODUÇÃO DE VIDA.....	136
- EU SOU ANCESTRAL DAQUELAS QUE ESTOU GESTANDO NO AGORA.....	138
- NOVAS ROTAS E POSSÍVEIS CAMINHOS	140
REFERÊNCIAS.....	144
APÊNDICE A - Texto escrito em sala de ensaio após exercício de escrita criativa.....	148
APÊNDICE B - Texto resultante de experiências em sala de ensaio.....	150
APÊNDICE C - Entrevista realizada no dia 3 de fevereiro de 2024 na Casa Evoé, sede de trabalho do Coletivo Das Liliths, no bairro de Brotas em Salvador, Bahia	152

ABERTURA

- *A escrita como testemunho da criação: do eu de hoje para o eu de ontem*

Oi, demorei treze anos para te escrever. Hoje, em março de 2023, te escrevo usando o mesmo caderno de anotações verde que você usou para encontrar com Lilith, nossa deusa Lua Negra. Lembro daquele dia como se fosse hoje, quando seu irmão te apresentou o mito de Lilith. Você e ele, dois jovens LGBTs, vibrando com a história daquela que desobedeceu. Você e ele ali, num quartinho em Salvador, no Nordeste brasileiro. O tempo passou e, em 2013, você se juntou com mais artistas LGBTs e fundou um covil, um antro, um espaço de segurança, uma teia sustentada por uma grande aranha: Lilith. Nascia ali o Coletivo das Liliths.

Hoje, oito anos depois, você e eu enfrentamos uma reforma que parece não ter fim, estamos pintando a nossa sede Das Liliths, que hoje fica na casa da sua família, lugar onde você cresceu. Hoje, eu, Georgenes Isaac, digo para você, Geo, que da nossa fundação até hoje muita coisa mudou, e seguimos trilhando um caminho de vitórias, porque viver sendo artista LGBTQIAPN+, no Brasil, é enlouquecedor. Contudo, e apesar disso, seguimos fazendo história.

É graças a você que hoje eu estou aqui. Eu estou cansado, Geo, mas sei que, se um dia eu desistir, existirão muitas Liliths que nascerão, todas espalhadas por aí. Por isso, te digo que você, nós e as nossas são imortais, porque somos aquelas que manipulam a magia do mistério e da invenção. É como você mesmo escreveu nesse caderno em 2013: “o que eu não sei, vou inventar”. Afinal, foi inventando que criamos esse lugar imaginário e concreto que hoje dá voz e vez a nós. Salve o que criamos juntas! Salve o Coletivo Das Liliths. O coletivo só foi possível pela batida insistente do ritmo pop e, daqui, de 2022, eu mando um beijo molhado para você, Geo; para o meu irmão, que segue em outro plano; e para vocês, comunidade LGBTQIAPN+. Que a gente não perca a ousadia de dizer: “Ops! Eu fiz de novo”.

- *Como o meu percurso justifica a minha pesquisa?*

Essa escrita é feita a partir da ótica da autoetnografia, na qual as narrativas de si, os processos subjetivos e coletivos são relacionados ao campo epistemológico das artes cênicas, refletindo sobre questões referentes aos processos de criação artística a partir das vivências de artistas LGBTQIAPN+ do Coletivo Das Liliths.

A pesquisa traz apontamentos que passeiam na esfera artística, estética e política para refletir como a fabulação crítica atrelada às artes da cena pode colaborar na difusão de narrativas míticas de importantes personalidades LGBTQIAPN+ que foram estrategicamente silenciadas. O objeto de observação são dois dos espetáculos da Trilogia dos Trópicos, incluindo os caminhos metodológicos utilizados pelo Coletivo Das Liliths para a sua realização.

O processo de reencontro com essas narrativas soterradas é também o encontro com uma ancestralidade negada às existências dissidentes, uma vez que a retirada de referências históricas é também um processo de alienação, desarticulação política e social. Por isso, decido começar essa escrita refletindo sobre as noções de ancestralidade e identidade que circunscrevem meu corpo como pesquisador homossexual negro e nordestino. Grada Kilomba nos diz:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de “tornar-se” e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade da minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Com isto, pensar sobre a minha guiança, frente aos processos de criação do Coletivo Das Liliths, é pensar também sobre ancestralidade, é entender que ela vem antes de tudo. Eu sou diretor teatral, oriento processos artísticos e criativos porque a minha ancestralidade, de alguma maneira, mesmo que no campo do sensível, me conduz para esse lugar. A minha ancestral viva, minha mãe, conta que, em novembro de 1986, um curumim avisava em sonho para ela sobre a minha chegada. Meses depois, eu nasci. Nasci em Salvador, Bahia, no mês das festividades do Orixá Omolu. Nasci no mês da pipoca, das flores, da morte e da vida. Foi em 1987 que o ventre preto da minha mãe me pariu. É daqui que eu falo, em solo tupinambá e tapuia, falo da terra das ladeiras e das encostas.

Refletir sobre identidade, em determinada instância, é também refletir sobre memória, é reconhecer que jogaram cimento e concreto em cima de nós, soterraram as nossas histórias, os nossos vales e rios, e é através do mar que chegam as nossas memórias. Estamos em 2023, e somente agora escolho deixar esse texto, essa pesquisa, para nós, para as nossas. Esse é um movimento de permanecer, um movimento de vida, uma pesquisa, uma imagem, um corpo vivo em movimento.

Como já perdemos muitas coisas, eu já não admito mais que apenas histórias de dor e violência cheguem até mim. Por isso, escrevo para que todos saibam que em

Salvador, Bahia, Brasil, no ano de 2023, existe ou existiu um agrupamento de mulheres, travestis, bixas e sapatões que têm feito arte dissidente e que, por isso, são proféticas e apontam novos caminhos. É nesse círculo, nessa roda, que eu venho encontrando com narrativas míticas que esconderam de nós. São as Xicas Manicongos e as Tibiras que assumem a guiança das nossas cabeças.

É o sangue derramado por cada uma de nós que me faz querer ficar viva e entre nós. A esse círculo demos o nome de Coletivo Das Liliths, um sonho que sonhei com tanta força que hoje é realidade, raiz. Que essa escrita contribua para criarmos os nossos próprios assentamentos, que estimule que façamos as nossas imagens de nós mesmas. Deixo aqui o movimento em letras e texto. Quero que saibam de mim por mim, acredito que esse é um direito de todas as pessoas. Esta dissertação é uma escavação, escavem o solo que vocês pisam. Quem foi a mulher, travesti, bixa, sapatão que veio antes de ti? Encontre com ela. Produzam vida. Fiquem vivas.

Ilustração 1- *Escrita criativa resultante sala de ensaios*



Fonte: Arquivo pessoal

INTRODUÇÃO

O nascimento desta pesquisa poderia ser datado no ano de 2010, quando encontrei com o mito de Lilith, mas também poderia ser datado no ano de 2013, quando idealizei e fundei o Coletivo Das Liliths; por fim, ela poderia ter começado no ano de 2022, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Sendo assim, eu inicio essa introdução trazendo a ideia de múltiplos nascimentos para reiterar a natureza transitória das coisas da vida, das pessoas e do mundo. Somos muitas pessoas em nós. Somos como uma Lilith, a mulher-serpente que troca de pele todas as vezes que o seu corpo lhe solicita.

A oportunidade de exercitar a arte junto a uma coletividade de artistas dissidentes me fez querer começar essa pesquisa de diversas maneiras, a partir de uma imagem ou um relato de ensaio, mas preferi falar na primeira pessoa. Assim, as reflexões que orientarão as próximas páginas desta dissertação partem das minhas inquietações, sendo eu um artista da cena com o desejo de continuar falando na primeira pessoa sobre os processos de criação que conduzo junto com as Liliths, como diretor teatral.

Nesses dez anos de atuação ininterrupta, muitos colegas pesquisadores de diversas áreas do conhecimento me procuraram para entender um pouco mais sobre os resultados, isto é, os espetáculos do coletivo. Eles queriam saber sobre o discurso político que as obras imprimiam, queriam saber os desejos de continuidade. Ninguém se importava em falar sobre os processos de criação.

O que acontece na sala de ensaio de uma coletividade de artistas (mulheres e LGBTQIAPN+) que se preocupa em reencontrar com narrativas míticas de pessoas dissidentes que foram estrategicamente soterradas e distanciadas de nós? Historicamente, quais existências e corpos têm tido suas narrativas assaltadas? Como eu, artista, falo dos nossos processos de criação? Como organizar reflexões, registros imagéticos e apontamentos de sala de ensaio numa espécie de pesquisa cartográfica? Segundo Perlongher (2008, p. 65-68), cartografar é traçar linhas de força, linhas de afetos grupais, linhas de fissura, com interesse na abertura de pontos de fuga para a implosão de certo paradigma normativo de personalidade social.

Então, cara pessoa leitora, alerto que essa pesquisa é um exercício de imaginação política em estado de poesia escrita, é também um esforço de registrar os trânsitos de prática cênica de uma comunidade de pessoas dissidentes que se organizam por intermédio das artes da cena. É uma pesquisa sobre corpos desobedientes, artistas que

caminham pela estrada do desvio, é uma pesquisa sobre devires, como explica Palmeiro (2011, p. 23):

O devir é sempre um processo flutuante e não estável, orientado ao menor, que de nenhuma maneira deve se confundir com a identidade [...] A partir dessa perspectiva, os devires minoritários importam para uma política emancipatória na medida em que experimentam modos alternativos e dissidentes de subjetivação [...]

Contudo, antes de embarcarmos nessa viagem do labor e do cotidiano de criação Das Liliths, é preciso retornar ao ano de 2010, primeiro ano de nascimento dessa pesquisa, ano em que eu encontrei o mito de Lilith, a Lua Negra, aquela que se faz pulsante em mim.

Como parte constituinte do processo de escrita e construção desta dissertação, retornoi a um caderno de anotações verde que utilizava para registrar escritos sobre o mito de Lilith. Ao abrir esse caderno, logo na primeira página, tive acesso à data em que iniciei minhas pesquisas acerca desse mito, que é também a data de um divisor de águas em minha vida como artista e pesquisador. Era 9 de outubro de 2010, e me lembro que era uma tarde de domingo e fazia sol. Eu escrevia no topo da página: *primeiro dia em busca da Lua Negra*.

Cronologicamente, treze anos separam a escrita desta dissertação dos escritos do caderno verde, anos de mudanças de rota, despedidas, chegadas, anos de processos contínuos, dinâmicos, que desafiam as ideias “fixas” e “estáticas”. Nesse espaço-tempo que separa o meu primeiro encontro com o mito de Lilith e essa escrita, surge o Coletivo Das Liliths, no ano de 2013.

Na ocasião, impulsionado por uma proposta curricular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, proposta de conclusão de curso de graduação, montei o espetáculo “Lady Lilith”. Naquela época, eu dizia que este trabalho se caracterizava como uma experiência cênica itinerante composta por quatro solos, trazendo como provocação central o mito de Lilith, mito de origem sumérica que iluminava a história de Lilith, a primeira esposa de Adão.

Ali, em 2013, eu era um jovem estudante de 25 anos, sedento por referências que falassem da minha condição e posição ocupada na sociedade, e cabe aqui demarcar o lugar de quem vos fala, o lugar de um homossexual negro, nordestino, uma bixa preta comprometida com o lugar de onde fala e com as pessoas ao seu redor. Naquele período, o mito de Lilith apontava para mim a possibilidade de mudança de uma rota que me arrastava para as margens das narrativas centralizadas e enraizadas pela

heterossexualidade compulsória. O encontro do meu corpo negro e gordo com o mito de Lilith acentuava em mim a consciência de que a minha existência borrava as premissas impostas por uma sociedade eurocêntrica. Segundo Bakthin (2003),

O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que nele são valores plásticos e picturais. Minhas reações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à auto-sensação de interior e a visão exterior fragmentária. Só o outro *está personificado* para mim em termos éticos-axiológicos. (BAKTHIN, 2003, p. 47)

Ao entender o corpo e sua imagem externa como resultado da tensa relação entre os sujeitos, Bakhtin abre brechas para entendermos que o corpo e sua imagem externa não são estáticos, pelo contrário, são passíveis de revisão, reorientação e mudanças. Neste sentido, ao questionar a heterossexualidade compulsória, aquela que é imposta aos nossos corpos ocidentalizados desde o nosso nascimento, Berenice Bento (2020), em seu ensaio “Quando você se tornou heterosexual?”, coloca:

O processo de produção de sujeitos heterossexuais acontece em uma fase de nossas vidas em que não nos pertencemos. Se o “eu” está, desde sempre, conforme apontou Butler, “implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (Butler, 2015, p. 18), contar a história do “tornar-se heterosexual” é colocar em funcionamento algo que está, inicialmente, fora dos sujeitos, nas vozes de pais, mães e de outros cuidadores.

Desse modo, o mito da Lua Negra me apresentava o caminho do desvio da heterossexualidade e fazia com que eu me entendesse como um corpo desobediente. Com isto, eu começava a ter a consciência do caminho do desvio, da errância e da desobediência.

Nas próximas sessões desta dissertação, compartilharei com as pessoas leitoras o trajeto traçado, o caminho criativo percorrido pelo Coletivo Das Liliths a partir da minha condução. Falarei dos processos de criação das obras cênicas “Xica” (2017) e “Tibiras” (2019), que foram espetáculos da Trilogia dos Trópicos, que se trata de um projeto cênico, do Coletivo das Liliths, executado entre os anos de 2017 e 2023. Tal projeto busca o reencontro com narrativas míticas de existências LGBTIQAPN+ na história do Brasil, fazendo um recorte para a região Nordeste.

A escrita que proponho aqui parte das encruzilhadas, dos desencontros, do fazer artístico coletivo entrelaçado com a vida; trata-se da necessidade de refletir em vida sobre

uma prática artística do agora que é também denúncia de outras práticas de exclusão e aprisionamento, pertencentes a um passado tão próximo que ainda marca os corpos daqueles que ousam desobedecer a norma.

Categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer. Ousando se expor a todas as formas de violência e rejeição social, alguns homens e mulheres contestam a sexualidade legitimada e se arriscam a viver fora dos seus limites. (LOURO, 2004, p. 29)

As palavras que se apresentarão no decorrer dessa escrita são profecias desobedientes, ancoradas em um constante diálogo entre o possível e o impossível, o real e o sonhado, porque o mito de Lilith faz parte do time daquelas narrativas que foram soterradas, porque não faziam parte do projeto de dominação, em prol da edificação de outras que foram e são utilizadas como instrumento para a manutenção das opressões estruturantes.

Dito isto, antes de aprofundar as ideias acerca da prática artística do Coletivo Das Liliths, gostaria de discorrer um pouco mais sobre as noções do que seriam mito e mitologia e como essas narrativas criam e difundem imagens. Acredito que a criação dessas imagens e narrativas será um ponto crucial para reflexões dialógicas acerca da relação entre corpos dissidentes e processos de criação.

MITO E MITOLOGIA: A QUEM INTERESSA QUE LILITH SEJA A DEUSA DO CAOS?

Para iniciarmos esta sessão do texto, gostaria de convidar você, pessoa leitora, a imaginar o rastejar de uma cobra, buscando refletir a partir da perspectiva de um animal rastejante, de corpo alongado e sem patas. Acredito que somente os animais rastejantes conseguem escutar atentamente as mensagens que vêm do mais profundo da terra; somente os rastejantes conseguem escutar as narrativas que foram soterradas.

A imagem de Lilith tem sido divulgada cada vez mais a partir de uma narrativa mítica que dá conta de transformá-la pejorativamente em um mito que atende pela sombra, pelo caos, pela destruição. Porém, neste momento do texto, cabe uma avaliação mais profunda acerca do entendimento de sombra, caos e destruição para compreendermos a importância de, contraditoriamente, continuar relacionando o mito de Lilith a essas características.

Veja bem, se a “luz”, a “organização” e a “construção” são parâmetros que edificam a heterossexualidade compulsória, e reconhecendo que o mito de Lilith é um mito discordante da hegemonia, acredito que também seja interessante, produtivo e provocador continuar mantendo-a como a deusa do caos, o caos que desorganiza e embaralha normas e estruturas excludentes. Por isso, acredito que seja necessário trazer pontuações sobre Lilith a partir da bíblia na sua versão sacerdotal (XVII d.C.), utilizada historicamente pela Igreja Católica Romana, para em seguida reivindicar um novo olhar sobre essa narrativa.

O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística. Cheia de saliva e sangue, esse ser permeia o imaginário da comunidade cristã, sendo reconhecida como a Lua Negra. Mas qual seria o meu objetivo, enquanto artista, ao voltar a uma narrativa que se apoia na ideia monoteísta da existência de um único Deus que criou o mundo? Qual a pertinência de idealizar e fundar um agrupamento de artistas LGBTQIAPN+ sob o nome de um mito que se ancora na Gênesis cristã?

O retorno para o livro do Gênesis é uma reivindicação coletiva, uma reclamação pela possibilidade de rasurar narrativas que foram edificadas por e em prol das mãos do cis-hetero-patriarcado branco a fim de solidificar historicamente os seus privilégios. A meu ver, esse livro colabora na construção de uma sociedade centrada no par homem-mulher cisgêneros e funda uma das estratégias mais bem articuladas de dominação de povos.

Dito isso, retorno a minha reflexão para um dos livros mais importantes para o judaísmo, o Talmud. Nesta escritura, estão as leis orais, a doutrina, a moral e a tradição judaica; é nele que aparece a narrativa que apresenta a primeira mulher e o primeiro homem, indicando que os dois haviam sido criados a partir do barro, ocupando o mesmo lugar de importância. A esse primeiro par de seres animados pela vida teriam sido dados os nomes de Adão e Lilith.

No ano de 2010, quando tive o primeiro contato com a narrativa mítica de Lilith, encontrei o livro *Lilith – A Lua negra*, de Roberto Sicuteri, que foi lançado em 1980 e traduzido para o português em 1985 por Norma Telles. O autor do livro se propõe a levantar uma vastidão de rabinos que o auxiliaram na tradução e compreensão dos textos bíblicos e, ao analisar versões do livro do Gênesis, observa uma série de contradições e

controvérsias, em especial no que diz respeito ao nascimento da mulher. Por isso, o autor sugere que a existência de Lilith tenha sido estrategicamente removida da bíblia durante a mudança da versão jeovista (VI a.C.) para a sacerdotal (XVII d.C.), utilizada historicamente pela Igreja Católica Romana.

Buscando entender os motivos para a exclusão da existência de Lilith nos textos bíblicos católicos, Roberto Sicuteri inicia uma série de apontamentos sobre o Gênesis I. Ele destaca o escrito do versículo 24, capítulo I, onde Deus ordenou ao homem: “Produza na terra seres viventes segundo a sua espécie: animais, répteis”. Esse trecho aponta pistas para a existência de um par já existente para Adão, o par que o ajudaria a produzir seres viventes de sua espécie. Para fortalecer seu ponto de vista, o autor destaca o aparecimento de Eva somente no final do capítulo II do Gênesis.

No seu levantamento de possibilidades, Sicuteri conduz o leitor a se questionar por qual motivo Lilith, a primeira mulher, teria sido apagada da versão sacerdotal da bíblia. Sicuteri destaca um comentário do livro *Baresit Rabba*, um dos cinco que compõem a *Tora*, que diz o seguinte: “R. Jehudah em nome de Rabi disse: No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez, como está escrito: Desta vez. Esta e aquela da primeira vez.” (SICUTERI, 1985, p. 14).

Nessa passagem, surgem duas possibilidades interpretativas predominantes ligadas ao sangue e suas representações diante dos escritos levantados sobre o tema: a primeira sugere que Adão teria se afastado de Lilith por conta do seu ciclo menstrual; a segunda infere que Adão a tenha abandonado por questões referentes ao apetite sexual da mulher, que a fazia cheia de saliva e sangue.

A imagem de Lilith é a imagem da ruptura do equilíbrio, do susto; Lilith já entra no mito do Gênesis como um demônio que espanta o primogênito Adão não só com o seu corpo, que jorrava sangue e saliva, mas também com sua capacidade de questionar a supremacia do homem. No decorrer do livro, Sicuteri levanta teses e faz apontamentos e, como num jogo de investigação, vai encontrando registros perdidos acerca da figura mítica de Lilith, que desobedeceu às normas e leis e reclamou viver em paridade com Adão.

Sabe-se que a narrativa mítica de Lilith foi ganhando outros contornos na oralidade; contam que, após questionar os privilégios de Adão, ela teria se afastado do

Éden e recebido a maldição de ser a geradora de demônios. Desde então, o seu ventre teria começado a gerar seres que já nasciam amaldiçoados.

Neste momento, eu poderia continuar as reflexões sobre Lilith com base nos escritos da bíblia; consequentemente, você, pessoa leitora, teria acesso a mais uma narrativa contada por mãos de homens cisgêneros, brancos, patriarcas e eurocentrados que, de maneira dualista, insistem em separar a sombra da luz e insistem em não reconhecer a potência da energia canalizadora e criativa do caos enquanto matéria bruta.

Percebo, então, que o arquétipo de Lilith representa a controvérsia e a dissonância em detrimento dos padrões estabelecidos por aqueles que a fizeram ser popularmente conhecida como a deusa do caos. A narrativa de Lilith, que foi estrategicamente excluída do livro chamado Bíblia cristã, nos apresenta uma deusa cheia de suor, sangue e saliva, um monstro. Foi a partir do questionamento dessa imagem difundida de Lilith que, no ano de 2010, iniciei minhas pesquisas acerca da sua narrativa, porque percebia que a sua figura poderia se tornar um ponto de partida relevante para as discussões acerca das dissidências sexuais e de gênero.

Porém, antes de partirmos para as questões transversais às temáticas de gênero e sexualidade, gostaria de lançar algumas reflexões para tentar articular um pensamento no qual eu consiga mostrar a importância social e política da construção dos mitos para as organizações e estruturas sociais e comunitárias das diversas populações espalhadas mundo afora.

A palavra mito se origina da palavra grega *mythos*, que significa “narração” ou “conto”. De fato, mito é uma informação transmitida oralmente de uma pessoa para outra, e isso acontece em diversas culturas. Tais histórias envolvem seres humanos, deuses, gigantes e outras criaturas maiores. Diversos povos possuem mitologias que se assemelham em muitos aspectos, por isso, cabe nos perguntarmos: como pessoas, em territórios e locais tão distintos e distantes, elaboram narrativas que se conectam em tantos pontos?

Para Lévi-Strauss, os mitos dialogam diretamente com pensamentos e parâmetros que formam e constituem suas sociedades; para ele, os mitos não pertencem a uma única sociedade, mas se encruzam mundo afora porque são narrativas que dão conta de pensar suas sociedades e relações a partir da perspectiva ética e moral. Os mitos, em geral, possuem duas funções básicas: a primeira é chamada de função epistemológica, ou seja, do conhecimento; isso quer dizer que os mitos explicam um fenômeno ou acontecimento. A segunda é chamada de função moral, isto é, os mitos explicam a razão de certas atitudes

serem tidas como corretas ou não, moralmente válidas ou não. Isso quer dizer que os mitos são histórias que, para além de explicar um acontecimento, explicam também as maneiras como o ser humano deve viver a realidade.

Aqui quero trazer o exemplo de uma situação para tensionarmos os papéis das visões científicas e míticas. Digamos que um forte temporal caia na cidade de Salvador, exatamente no dia quatro de dezembro, dia em que a população local celebra a existência de Iansã, a deusa dos raios e trovões, e de Santa Bárbara, a santa que atende pelas tempestades. A população soteropolitana poderia acreditar nas indicações científicas da meteorologia que apontavam a possibilidade de chuvas intensas com raios e trovões para este dia ou poderia observar o acontecimento pela perspectiva mitológica, justificando as fortes chuvas pela presença em terra da deusa Iansã e da Santa Bárbara.

Este exemplo serve para pensarmos sobre o desejo do ser humano de explicar a realidade à sua volta. A história nos conta que, antes do século VI a.C., não havia outra maneira de explicar a realidade que não fosse através das oralidades; cabe aqui destacar o importante papel da palavra falada para a difusão dessas narrativas na África Antiga através da imagem dos griots.

A palavra e a escrita contribuíram e contribuem historicamente para a difusão e pulverização dessas narrativas. Nesse sentido, o artifício da escrita tem papel fundamental para o amplo trânsito desses mitos, e é nesse momento da escrita organizada e orientada dessas narrativas que elas começam a ganhar outros contornos em relação à oralidade.

Diferentemente das palavras faladas que saem espontaneamente das bocas de quem as usa, a palavra escrita é orientada estratégicamente pelas mãos de quem as escreve. Nesta dissertação, por exemplo, escrevo orientado em relação ao que julgo coerente e importante de ser dito e organizado, levando em consideração o meu lugar no mundo, as minhas experiências comunitárias e a necessidade de contribuir com a minha comunidade. Desse modo, destaco que, na sociedade ocidental onde vivemos, existe um importante livro que vem orientando nossas relações, criando padrões e estabelecendo critérios de conduta e comportamento: a Bíblia Cristã.

Além disso, sabemos que as palavras escritas criam imagens; essas imagens são formuladas com base nas experiências práticas de cada ser humano. A cada troca e compartilhamento coletivo, a pessoa vivente cria, reitera e confirma imagens que são fundadas no imaginário coletivo daquele lugar. As imagens orientam dinâmicas sociais

porque elas são poderosas, gigantes; elas conseguem viajar. As imagens ultrapassam as fronteiras, desafiam as distâncias geográficas e se fundam como norteadoras de relações étnico-raciais, éticas e morais.

A proliferação das narrativas míticas é um processo que funda padrões e normas de conduta em sociedades do mundo inteiro. Porém, ao falarmos desse assunto, é importante reconhecermos que, historicamente, foram os homens brancos e europeus que tiveram a possibilidade de escrever, criar, fabular e oficializar narrativas míticas, porque eram esses homens que exerciam e ainda exercem o poder através de estratégias de dominação, vigilância e aplicação da violência.

Os mitos e a mitologia que são ancorados pelo saber heterocentrado e brancocentrado geram e fazem germinar imagens que perpetuam a dimensão ideológica do machismo, do racismo, do sexism e da LGBTfobia. Essas imagens são resultados sofisticados e conseguem, de forma simultânea, difundir violências a determinados grupos sociais. Se analisarmos os mitos como geradores de imagens e se ampliarmos o debate para as relações produzidas entre imagem, poder e controle, chegaremos ao pensamento da socióloga Patrícia Hill Collins sobre imagens de controle.

Essas imagens são utilizadas por grupos dominantes com o objetivo de encarcerar existências, disseminar padrões de violência e violação a corpos que historicamente são subalternizados, ou seja, essas imagens são criadas para o exercício do poder e do controle por parte de um grupo dominante. As imagens de controle são, assim, ancoradas nos estereótipos articulados em torno de determinada população. Se observarmos a imagem das mulheres em nossa sociedade ocidental, por exemplo, perceberemos facilmente a associação delas à desobediência/descontrole; isto ocorre porque o mito da Gênesis cristã vem orientando nossas dinâmicas sociais e coloca as imagens das mulheres, Lilith e Eva, no lugar da desobediência e do erro. Isto se deve às imagens de controle que são confeccionadas dentro da matriz da dominação, estabelecendo-se junto à ideia das opressões. Elas são formuladas e atualizadas com o objetivo de atribuir funcionalidade e justificativa aos poderes hegemônicos. Sutilmente, as imagens de controle vão valorizando as estruturas de vigilância e violência, modo operante da dominação.

Ao falar sobre a população negra e o período escravocrata, Patrícia Hill Collins (2019) mostra como a ideologia dominante se preocupou em gerar imagens de subalternidade em relação às mulheres negras que justificavam as violências e privações

políticas e sociais sofridas por estes corpos. A autora destaca que estas imagens encobertam as contradições das relações sociais e validam as práticas exercidas pelo grupo dominante. Nesse sentido, retorno à pergunta-título desta seção: *a quem interessa que Lilith seja a Deusa do Caos?*

Sabemos do protagonismo masculino cisgênero nas heroicas narrativas míticas, sabemos também que essas narrativas foram e ainda hoje são amplamente escritas por homens cisgêneros. Talvez, a resposta para a nossa pergunta-título esteja dada, mas, antes de afirmar isto, seguiremos debatendo um pouco mais sobre imagens de controle, pois julgo importante falar sobre tal conceito, entendendo que boa parte dos equívocos e violências proferidos aos corpos LGBTQIAPN+ está baseada nestas imagens.

As ideologias sexuais são criadas em favor da heterossexualidade, desta maneira, uma série de imagens são produzidas para reiterar práticas sexuais e sociais que valorizam esta orientação sexual. Essas imagens são configuradas levando em consideração pressupostos de uma elite branca endinheirada que controla o comportamento de populações consideradas como minorias sociais.

Esses controles se dão de maneira articulada e em consonância com a matriz da dominação. Por isso, cria-se um universo simbólico estrutural que sustenta um sistema racista, misógino e LGBTfóbico que, por sua vez, justifica imagens negativas geradas em torno de todo e qualquer ser vivente que ouse desafiar os padrões, normas e condutas impostas pelos homens brancos.

Olhar para o conceito de imagens de controle a partir da perspectiva de Patrícia Hill Collins nos faz perceber o quanto o feminismo negro pode ser uma bússola para tratar de assuntos que atravessam questões de raça, gênero e classe. É nessa encruzilhada de perigos eminentes que percebo o quanto o atual mito de Lilith tem sido difundido em ampla escala em detrimento da manutenção de uma imagem de “deusa da desordem”, a qual corrobora muito mais a negatividade em torno desse mito do que possibilita o real entendimento de Lilith como uma deusa do acolhimento de todas as existências que transbordam as noções de gênero e sexualidade impostas por uma sociedade branco-cis-centrada.

A imagem que vem sendo edificada em torno de Lilith a coloca no lugar de desobediência, neste sentido, me interessa perguntar: o que seria esse conjunto de regras de obediência que a fez “desobediente”? Quem criou o sistema e os critérios de boa conduta? A quem interessa controlar? As contribuições de Patrícia Hill Collins sobre as

imagens de controle nos fazem perceber que estas são a própria justificativa ideológica que sustenta a continuidade dos sistemas de opressão sofridos pelas mulheres negras e que, aqui, são contextualizados para a comunidade LGBTQIAPN+.

A ideologia do grupo dominante produz imagens de controle que operam a lógica autoritária do poder, por isso, é tão importante associar Lilith ao caos, enxergando o caos a partir de uma perspectiva colonial que o aproxima das noções de bagunça e confusão. Uma vez criada, essas imagens dão conta de nomear, caracterizar e manipular significados sobre Lilith, bem como todo e qualquer ser que se assemelhe às suas características e contornos.

Desta maneira, o mito difunde uma imagem, essa imagem é orientada em prol de um grupo dominante e passa a operar em seu favor, realizando um trabalho sutil, eficaz e eficiente de controle de corpos e existências que ultrapassam os limites impostos por esta elite dominante. A imagem de controle é tão bem articulada, que em certos níveis pode parecer até positiva, como julgo ser o caso de Lilith, tida como a padroeira do caos. Acontece que enquadrar Lilith neste lugar é também colaborar com a perpetuação da imagem subjugada de uma deusa que muito mais acolhe do que bagunça.

O pensamento binário é elemento basilar para o sustento das imagens de controle; é a partir da lógica deste pensamento que surgem o “eu” e o “outro”. Aquele que representa a ideologia do grupo dominante (“eu”) é o que domina o “outro”, e é exatamente nessa ideia do “outro” que surge o lugar das pessoas que discordam dos controles impostos pelo eu-dominante.

Esse pensamento sustenta e cria categorias que só existem em detrimento das outras, definindo o que é bom ou ruim, o que fica no alto ou embaixo. Com isto, destacam-se comportamentos e características alheias para serem tidas como dos “outros”. Dessa maneira, como estratégia de manutenção de costumes, se deve oprimir tudo e todas aquelas que não concordam com a norma construída pelo pensamento dominante. Conforme Collins explica,

[...] é a localização social comum nas relações hierárquicas de poder que cria grupos e não o resultado de decisões coletivas tomadas por indivíduos desses grupos. (COLLINS, 1997, p. 27)

Aqui, cabe destacar o importante papel desempenhado pelas Artes Cênicas neste processo de manutenção das imagens de controle. Se levarmos em consideração os apontamentos feitos acima, rapidamente identificaremos uma vasta coleção de dramaturgias e espetáculos teatrais que reiteram o lugar do homem, do branco e do

heterossexual em um lugar de controle, dominação e organização da nossa sociedade. O teatro e a sua capacidade de comunicar, através do movimento e da criação de imagens, corroboraram historicamente a manutenção dessas imagens “dos outros”.

O processo binário da criação do outro colabora com um segundo processo, o da objetificação do outro. Aqui, o “outro” deve ser entendido como os grupos subordinados ao poder. O pensamento dominante, por acreditar que está no centro das discussões, olha para o outro como objeto, criando assim um processo de diferenciação que colabora com a criação de hierarquizações.

Ao olhar para o outro como objeto, o pensamento dominante se coloca como superior. Por muito tempo foi assim no teatro, e ainda hoje continua sendo; a pessoa LGBTQIAPN+ continua sendo “a outra” em relação àqueles que fazem teatro. São essas imagens de controle que vêm constituindo o nosso imaginário coletivo e gerando arquivos sobre pessoas e suas práticas. São essas imagens que cristalizam Lilith e artistas LGBTQIAPN+ como desobedientes e desordeiros em função de uma ordem criada para dominar, subjugar e encarcerar, mas como resistir diante do cenário político e social de uma atualidade que retroalimenta essas imagens de controle?

Diante do discorrido nas páginas anteriores, é perceptível a importância do questionamento dos arquivos, entendendo que as imagens que os constituem são falhas, se observadas enquanto materiais produzidos e orientados por uma elite dominadora. Esta constatação faz cair por terra a ideia de validação histórica por intermédio das histórias oficiais, já que estas narrativas são tendenciosamente conduzidas pela perspectiva do “vencedor”.

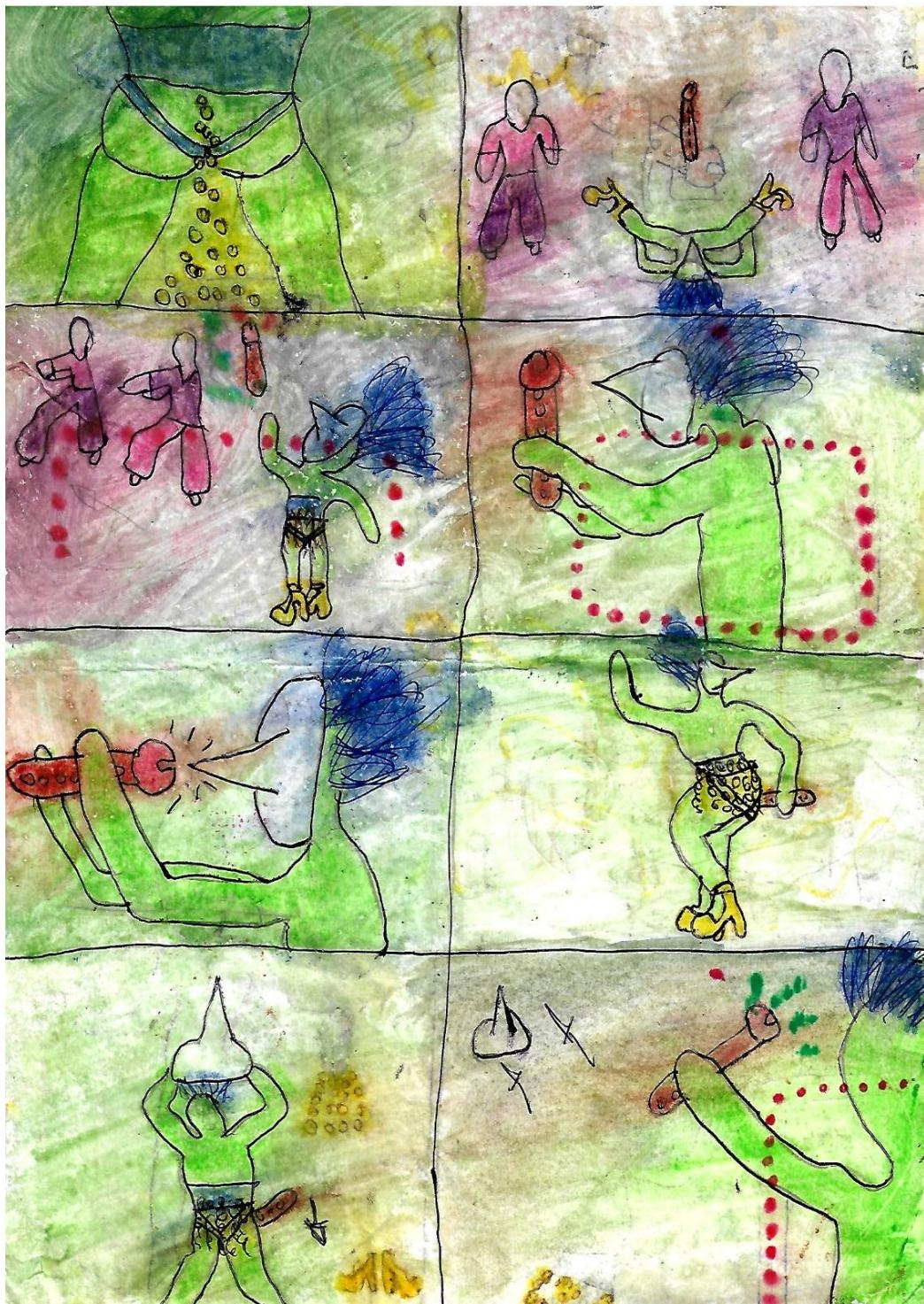
Tal constatação revela uma outra realidade, uma realidade que denuncia a ausência de pessoas LGBTQIAPN+ em lugares de importância histórica, uma realidade que afasta o mito de Lilith da criação e a associa à destruição. Se levarmos em consideração a necessidade urgente de desarticulação dessas imagens de controle, entenderemos a importância do reconhecimento de Lilith como a Deusa da Criação, aquela que constrói universos possíveis e paralelos aos universos que impõem limites, sendo a deusa das imagens fluidas, do movimento, do trânsito e do equilíbrio.

É necessário rasurar as imagens colocadas para nós ou enxergá-las a partir de uma outra perspectiva. As imagens de controle que foram impostas às pessoas LGBTQIAPN+ e mulheres são imagens uniformemente negativas. Para outros grupos, essas imagens foram criadas de maneira positiva, a exemplo dos homens brancos, que têm seus corpos e experiências associados à inteligência e ao respeito.

O desafio para as pessoas LGBTQIAPN+ é não internalizar tais imagens criadas por uma hegemonia que visa a nos exterminar. Devemos, assim, reivindicar e desenvolver nossas identidades através da criação de espaços que assegurem o nosso livre exercício da cidadania e a plenitude das nossas existências. É preciso seguir criando, recriando e atualizando as nossas experiências, aprendendo com os ensinamentos de uma deusa-mulher-serpente que nos ensina todos os dias sobre a importância, o poder e a nossa capacidade de trocar de pele; neste sentido, é preciso seguir sendo uma Lilith.

Valorizando as infinitas possibilidades que os diálogos e hibridismos podem proporcionar para o pensamento em pesquisa nas artes cênicas, e após levantar dados importantes sobre o mito de Lilith e a necessidade de sua reformulação, nas próximas páginas, falarei sobre a fundação do Coletivo Das Liliths, entendendo esse espaço como um espaço de reparação ao trauma colonial, um espaço de encontro com tecnologias ancestrais que contribuem para os processos de produção de cultura e assentamento de pessoas LGBTQIAPN+ por intermédio das artes cênicas.

Ilustração 2- Escrita criativa resultante sala de ensaios



Fonte: Arquivo pessoal

CAPÍTULO I: DO FUNDAMENTO À FUNDAÇÃO

Toda ciência e religião/espiritualidade possui os seus fundamentos, que são valores primordiais para o desenvolvimento das suas ideias e reflexões. O fundamento vem antes da fundação e é aquilo que oferece base e estrutura à ideia ou à relação pensada. O fundamento é a terra fértil e firme que dá suporte para a edificação e consolidação de uma comunidade. Ao iniciar a escrita desta dissertação, e na tentativa de focar estritamente nos processos de criação artística que eu conduzo junto com o Coletivo Das Liliths, percebi que havia sempre uma imagem de tensão que retornava. A cada reflexão e conexão feita, a imagem da boca sempre retornava. A escritora e artista interdisciplinar portuguesa, Grada Kilomba, no livro *Memórias da Plantação*, reflete sobre a boca e nos diz:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão de opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, consequentemente, o órgão que historicamente tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019, p. 33-34)

As palavras escritas que dão vida a este trabalho são reflexos das palavras faladas e sentidas nos últimos dez anos de minha vida artística e profissional e são profecias desobedientes lançadas por mim a uma estrutura machista e racista que me persegue violentamente desde a minha infância. No processo de escrita deste trabalho, evoquei o conceito de *escrevivência* trazido pela escritora Conceição Evaristo, que nos diz:

o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si. (EVARISTO, 2017)

Então, percebi que, para falar da fundação do Coletivo Das Liliths, era preciso falar do fundamento que deu origem a essa coletividade e foi aí que percebi a importância de acessar cuidadosamente as minhas memórias de infância e adolescência. Sendo idealizador e membro-fundador da coletividade, entendi que é nelas (memórias) que habitam as vivências que me fizeram idealizar e fundar um espaço coletivo de segurança para mim e para os meus pares. Ao falar de espaços coletivizados, que conferem segurança para as pessoas constituintes rapidamente, acessei os estudos da pesquisadora sergipana, Beatriz Nascimento (1984), que em suas pesquisas sobre quilombo nos fala que:

no final do século XIX, o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. Sua mística vai alimentar o sonho de liberdade de milhares de escravos das plantações em São Paulo, mais das vezes através da retórica abolicionista. (NASCIMENTO, 1984)

Enxergando a coletividade ideologicamente a partir da perspectiva do quilombo, a escrita sobre a produção artística do Coletivo Das Liliths foi me fazendo acessar as memórias do período infanto-juvenil. Como um rio, fui traçando um caminho que desembocou no mar de memórias que me fizeram entender o que Grada Kilomba (2019, p. 158) nos traz: “A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado”.

Lembro-me com nitidez das abordagens violentas que sofria no âmbito social e escolar em decorrência do tamanho e do formato da minha boca; as pessoas comentavam sobre o volume e a textura dos meus lábios. Nesse sentido, Grada Kilomba (2019, p. 151) afirma que “a percepção de si ocorre, portanto, no nível do imaginário branco e é reforçada diariamente para o sujeito negro através de imagens coloniais, terminologias e línguas”. Cresci com os constantes comentários que me fizeram, por um curto período, querer ter lábios mais finos e menores.

Em decorrência dos efeitos devastadores do racismo, fui trilhando uma jornada de embates e confrontamentos. A minha boca, que é o principal veículo de comunicação do meu corpo, era motivo de perseguição e comentários pejorativos. Com o desenvolvimento da minha experiência no mundo, fui me tornando uma criança tímida, de poucas palavras, e que evitava o convívio social.

Lembro-me de ter transformado um quarto da casa onde morava com minha família em um espaço que carinhosamente chamava de “Cantinho Mágico”; passava as tardes dentro daquele quarto, acendia incensos e velas, pintava as paredes e me imaginava como um ser encantado. Aquele espaço quadrado era o meu espaço-ritual de criação, passava horas escrevendo histórias e imaginando um mundo onde as noções binárias de homem e mulher eram afrouxadas, porque nascia em mim um desejo de ser elfo, mas também fada e bruxa.

O meu corpo infantil e meus anseios de futuro já apontavam para o caminho da curva, do desvio. A criação do Cantinho Mágico era uma mudança de rota diante da realidade que me perseguia na escola e no ambiente familiar. Ali, no íntimo das minhas fantasias, meu fenótipo negro não era motivo para comentários vexatórios, porque ali eu

criava contranarrativas, ali eu vibrava na energia do livre exercício da vida, ali era o meu espaço de fundamento.

A cada objeto e decoração colocada por mim naquele cantinho, eu ia me constituindo artista, um ser humano no mundo que estava predisposto a sentir as coisas e as pessoas de outra maneira. Lembro-me que, na frente da porta de madeira deste quarto encantado, eu havia desenhado um grande coração vermelho, que para a minha surpresa foi uma grande polêmica para meus familiares, que, com o passar o tempo, apagaram o coração.

Fui crescendo e entendendo a minha condição, importância e o meu lugar no mundo. Em seu livro *Lugar de Fala*, a pesquisadora Djamila Ribeiro faz a seguinte reflexão sobre isso:

Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contradiscursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias. (RIBEIRO, 2019, p. 75)

Os marcadores sociais que me foram atribuídos davam conta de tentar me exterminar a cada tentativa de desenvolvimento emocional e social do meu ser. Tornei-me jovem e, na juventude, no âmbito escolar, vieram as experiências com o teatro por intermédio e estímulo de um professor de Sociologia. Lembro-me do meu fascínio pelas artes da cena porque via nelas a possibilidade do trânsito, de ser o que se queria ser.

Devido aos incentivos do professor Ivandilson Miranda, que ministrava aulas de Sociologia no colégio onde eu estudava no ano de 2003, me juntei a um grupo de colegas e juntos fundamos o Unimultiplos, um grupo de teatro amador preocupado e atento em denunciar as mazelas da sociedade naquele período. Hoje, olhando para trás, percebo que foi o chão da escola, foi a arte-educação que me transformou no artista e pesquisador que sou.

As iniciativas teatrais orientadas pelo professor foram tomando outros caminhos e fui encontrando pessoas formadoras que foram me instrumentalizando e abrindo possibilidades de pensar e fazer diferente. Essas possibilidades partiam de práticas cênicas que valorizavam a autoescrita, ou seja, o teatro era o lugar onde eu podia falar sobre a minha identidade de gênero, sobre a minha orientação sexual e sobre as questões étnico-raciais que me acompanhavam desde o meu nascimento.

Fui abraçado por uma porção de gente que já fazia teatro, meus ancestrais da cena; essas pessoas me ensinaram sobre a importância do que chamamos de passado. Ao falar

de ancestralidade, destaco as palavras da professora Leda Maria Martins (1997, p. 25) que falam sobre o processo de diáspora em seu livro *Afrografias da memória*: “a história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência ética, política e social”.

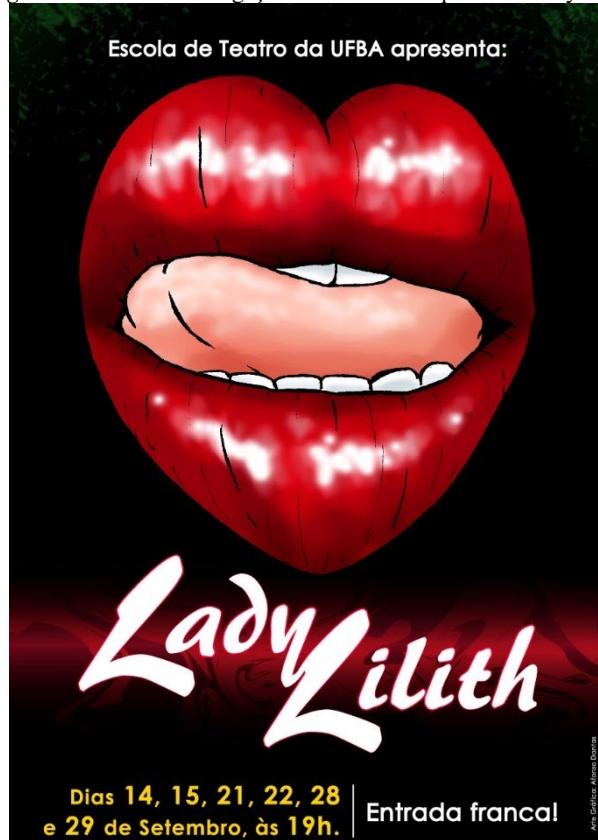
As caminhadas na jornada do fazer teatral foram me orientando e iluminando a minha cabeça em relação ao lugar do teatro em minha vida, e este ofício se transformou numa espécie de sacerdócio, pois era no teatro que eu me expandia, encontrava com meus pares e projetava meu futuro. Com a finalização do ensino médio e a oportunidade do vestibular, me candidatei ao curso de Artes Cênicas; nesse momento, eu já não era mais um ser humano tímido que evitava o contato social, eu tinha me tornado um jovem ávido, cheio de vida e desejo para contar ao mundo sobre o meu mundo, levando as minhas experiências e o lugar de onde eu falava através das artes da cena.

Com a entrada no curso de graduação em Artes Cênicas com ênfase em Direção Teatral na Universidade Federal da Bahia, no ano de 2010, fui entendendo que eu havia escolhido um curso que formava lideranças. Com o passar do tempo, fui entendendo a responsabilidade de ser diretor teatral e conduzir e possibilitar a materialização de sonhos. As experiências acadêmicas foram me apresentando a um ambiente ainda muito tradicional e conservador, que divergia das minhas experiências sociais, todas pautadas nos espaços de socialização da comunidade LGBTQIAPN+, comunidade da qual faço parte.

Compreendi ali que eu seria um diretor que falaria para, com e por essa comunidade; nascia junto com essa constatação um compromisso, um projeto de vida, o de fazer um teatro comprometido, atento e preocupado com questões transversais a corpos que divergem das lógicas e normas impostas pela heterossexualidade e cisgenerideade.

Na conclusão do curso de graduação, cumprindo os ritos acadêmicos, montei o espetáculo *Lady Lilith*, que partia do mito de Lilith para fazer um grande chamamento ao público, no qual destaquei em cena questões que atravessavam nossos corpos. A obra era um manifesto cênico-poético de corpos que historicamente haviam sido silenciados pela heteronormatividade compulsória, um grito de nascimento, a demarcação de um espaço de protagonismo que nos tinha sido retirado anos atrás.

Figura 1- Cartaz de divulgação da estreia do espetáculo Lady Lilith



Fonte: Arquivo pessoal

Foi no momento de feitura e tomada de decisões estéticas para a realização dessa obra que a imagem da boca retornou. Dessa vez, a boca surgiu salivosa, ansiosa, com desejo de falar e sussurrar no ouvido de cada pessoa, dizendo que sempre estivemos vivas. Assim, naquela época, a escolha da imagem da boca apareceu para reforçá-la como veículo para a voz, como caminho e instrumento para romper os silêncios. Toda boca é uma encruzilhada entre aquilo que culturalmente sai e entra, é porta-voz de profecias para um futuro próximo. Segundo Leda Maria Martins, o conceito de encruzilhada nos ajuda a compreender esses trânsitos estabelecidos entre as trocas materiais, imateriais, sensíveis e concretas entre seres viventes:

O termo encruzilhada, como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (MARTINS, 1997, p. 28)

Dessa vez, a boca que fora outrora criticada e violentada reapareceu como encruzilhada para falar por intermédio da cena, da performance e da imagem. Uma boca antropofágica que engole, deglute e vomita trazendo questionamentos sobre a tradição

teatral entendendo que a tradição que não se atualiza e não acompanha sua sociedade é uma tradição obsoleta.

A FUNDAÇÃO DO COLETIVO DAS LILITS: A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE

Nas próximas páginas, voltarei a atenção para tratar sobre a fundação do Coletivo Das Liliths, tentando dialogar com as noções acerca do conceito de “quilombo” trazidas pela pesquisadora sergipana Beatriz Nascimento. As ideias que serão trazidas partem de reflexões levantadas ao longo desses dez anos ininterruptos de atividades artísticas e de formação em artes cênicas.

O Coletivo Das Liliths nasceu no ambiente universitário dentro do contexto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em decorrência do atendimento de uma atividade curricular de formação, sendo formado por ex-estudantes, estudantes de graduação e pós-graduação desta respectiva escola. As artistas atuam juntas desde 2013, desenvolvendo uma pesquisa cênica e artística em torno de questões de gênero, sexualidade e dissidências por intermédio das artes cênicas.

No ano de sua fundação, 2013, o coletivo ficou em cartaz com o espetáculo *Lady Lilith* e realizou apresentações/ocupações artísticas em espaços como a Escola de Teatro da UFBA, a Escola de Belas Artes da UFBA e a Residência Universitária R1/UFBA, respectivamente nos meses de setembro, outubro e novembro. Em dezembro deste mesmo ano, o coletivo realizou uma apresentação com o apoio da Pró-Reitoria de Assistência Estudantil através do evento *UFBA em Paralaxe*.

Naquele mesmo ano, o prédio que abrigava as atividades acadêmicas e artísticas da Escola de Teatro da UFBA encontrava-se sobrecarregado diante da quantidade de atividades a serem realizadas ali, não comportando mais a quantidade de ações. Diante das estruturas burocráticas e administrativas impostas pela institucionalidade da universidade, o acesso a espaços para ensaios que fossem sensíveis e receptíveis às nossas práticas artísticas relacionadas com pessoas e artistas LGBTQIAPN+ era escasso ou, em alguns casos, nulo.

Neste sentido cabe pensar brevemente sobre o cenário da política de permanência voltada para pessoas LGBTQIAPN+ no ambiente da educação, seja ela básica ou superior. Em 2016, três anos após a fundação do Coletivo Das Liliths, a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT) divulgou um relatório no qual avaliava as experiências de adolescentes e jovens LGBT em ambientes

escolares no país. A pesquisa foi realizada em diversos estados brasileiros e revelou que 60% dos estudantes se sentiam inseguros na escola devido à sua orientação sexual e 43% por causa da sua identidade ou expressão de gênero. Além disso, o relatório apontou que 27% dos estudantes LGBT foram agredidos fisicamente por sua orientação sexual, 25% sofreram agressões físicas por causa da sua identidade ou expressão de gênero e 56% foram assediados sexualmente na escola. O relatório também destacou que os estudantes que enfrentaram níveis mais elevados de agressão devido à sua orientação sexual ou expressão de gênero tinham o dobro de probabilidade de faltar à escola.

Tais dados apontam para os diversos empecilhos e dificuldades vividas por pessoas LGBTQIAPN+ ao acessar o espaço de educação de maneira plena. No caso *Das Liliths*, os impedimentos de utilização plena do espaço, desde a proibição do uso de som até a restrição de horário, faziam com que a nossa prática fosse constantemente atropelada por uma rede de regras que mais nos afastava do que nos aproximava da universidade. Em decorrência da edificação e manutenção de regras excludentes que levam em consideração, sobretudo, as necessidades de pessoas que vivem em concordância com a heterossexualidade e a cisgeneride, entendemos naquele momento, como coletividade múltipla e diversa em sua existência, que era chegada a hora de adotarmos uma perspectiva discordante sobre o mundo e os fatos legitimados pela lógica hetero-branco-cis-centrada, era preciso traçarmos uma rota de fuga. Ao pensar esse movimento de saída em busca de melhores condições de vida, trago para o debate um trecho do pronunciamento da pesquisadora Beatriz Nascimento, na Quinzena do Negro da USP, realizada no final da década de 1970:

Então, nesse momento, a utilização do termo quilombo passa ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homem, como se reconhecendo pessoa que realmente deve lutar por melhores condições de vida, porque merece essas melhores condições de vida desde o momento em que faz parte dessa sociedade. (NASCIMENTO, 1977)

Posteriormente, decidi ir atrás de outros espaços que pudessem acolher os ensaios de criação. O meu desejo era encontrar um espaço que abrigasse de maneira plena nossas trocas, diálogos e construções fora da convencionalidade do espaço acadêmico formal. Foi nesse processo de busca, ainda dentro dos espaços institucionalizados pela universidade, que fomos encontrando lugares que viviam em situação de descaso e

abandono dentro da própria UFBA, e nas nossas andanças encontramos o Atelier Artístico da Residência Universitária R1.

Situado no Corredor da Vitória, na cidade de Salvador, na Bahia, o Atelier da Residência Universitária R1 abrigou o Coletivo Das Liliths nos seus cinco primeiros anos de atividades. Neste período, as artistas ocuparam o espaço com uma série de atividades públicas voltadas para o público em geral e, em especial, para a comunidade que residia no local. Este espaço se caracteriza ainda hoje como um galpão que se encontra em estado de abandono, no subsolo do casarão histórico que abriga a residência universitária.

Figura 2- Ensaio fotográfico de divulgação da ocupação artística de nome “Lady Lilith” Close no Atelier da R1



Fonte: Arquivo pessoal

Com uma série de questões estruturais, o atelier se assemelha a um galpão abandonado com paredes completamente ocupadas por grafites que dão conta de trazer provocações imagéticas sobre questões inerentes à ocupação de espaços urbanos. Em suas paredes, o atelier conta sua história de resistência e se revela como um ambiente que serviu como lugar de criação para diversos estudantes e artistas da universidade.

Com uma iluminação precária, o atelier é um lugar de penumbra e, naquela época, se encontrava desocupado. Foi lá, distante dos espaços convencionais, que o Coletivo Das Liliths encontrou abrigo e segurança para a sua produção artística. Aquele galpão abandonado, invisível e distante de tudo, tornava-se uma rota de fuga encontrada por

artistas dissidentes que não se sentiam contempladas pelas lógicas organizacionais estabelecidas pelos espaços convencionais.

Figura 3- A atuante Ric Andrade performando no espetáculo *Lady Lilith*



Fonte: Arquivo pessoal

Sair dos lugares ditos oficiais era o nosso objetivo naquele período, entendendo que o convencional era sinônimo de colonial. Nossa intenção era retirar a importância dos espaços estabelecidos como convencionais e reinventar outras possibilidades do fazer artístico. Em concordância com esse pensamento, o de desocupar lugares institucionalizados e ocupar lugares ditos não-convencionais, o Coletivo Das Liliths já nasce da vontade de sair do edifício teatral tradicional para se apresentar em espaços reconhecidos como “não-convencionais”, entendendo essa ação como uma posição de resistência contra hegemônica, em resposta à tradição teatral que historicamente seleciona quem pode ou não pode ter acesso àquele espaço.

Concentrar as artistas e os seus fazeres dentro de uma caixa preta é também afastá-las da população e diminuir as possibilidades dos encontros e das organizações populares. Caminhando contra a corrente das orientações burocráticas, “as Liliths” iniciam um processo de ocupação artística desobediente no atelier da residência universitária. Concomitantemente com a rotina de ensaios do seu primeiro espetáculo (*Lady Lilith*), ali se misturavam vida, posicionamento político e prática artística, que visavam à continuidade da vida. Kabengele Munanga, professor do Departamento de Antropologia

da FFLCH-USP, em sua pesquisa, evidencia as características do quilombo africano fazendo relação com o surgimento dos quilombos brasileiros. Ao destacar essas características, o autor aponta pistas para pensarmos a insurgência desses movimentos que, consciente ou inconscientemente, têm a sua prática facilmente cruzada com a ideia de quilombo:

Pelo conteúdo, o quilombo brasileiro é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os oprimidos. Escravizados, revoltados, organizaram-se para fugir das senzalas e das plantações e ocuparam partes de territórios brasileiros não-povoados, geralmente de acesso difícil. Imitando o modelo africano, eles transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar. (MUNANGA, 1995/96)

Através do entendimento simbólico e ancestral do quilombo como um espaço de produção e manutenção da vida em suas múltiplas maneiras, o coletivo, durante sua estadia no atelier, desenvolveu parcerias valiosas com outras coletividades políticas e artísticas, por exemplo, com o GDR (Grupo de dissidência sexual e de gênero das Residências Universitárias da UFBA). O encontro entre esses dois agrupamentos foi e tem sido frutífero, pois foi através da mediação do GDR junto à comunidade da residência universitária que as Liliths conseguiram ocupar por tanto tempo o espaço do atelier.

Foi a partir dessas conexões afetivas, políticas e sociais que o atelier, ambiente que outrora se encontrava abandonado, deixou de ser apenas um lugar físico para se tornar um espaço de resistência onde artistas LGBTQIAPN+ caminham em direção a uma outra maneira de existir no mundo. Ao refletir sobre o surgimento e a continuidade dos quilombos como espaços de resistência no Brasil, o pesquisador Abdias Nascimento afirma:

Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativeiro e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. (NASCIMENTO, 1980, p. 255)

Fruto de uma fuga, resultado de resistências e insistências, o Coletivo Das Liliths fez do Atelier da Residência Universitária o seu quilombo, tratando-se de um espaço de produção de “vida”. A partir da rotina de ocupação daquele espaço, nasceram práticas artísticas e cênicas que apontavam a direção para um outro horizonte, um novo lugar onde

a produção de cultura e o olhar acerca das pessoas fazedoras pudesse ser deslocado, ampliado e ressignificado. Nascia ali uma comunidade que se organizou e se organiza por intermédio das artes cênicas.

UMA COMUNIDADE QUE PENSA OUTRAS MANEIRAS DE PRODUÇÃO DE ARTE E CULTURA PARA ALÉM DAQUELAS QUE COLOCAM A HETEROSEXUALIDADE NO CENTRO

Ao longo da história, as manifestações artísticas que sintetizam a ideia de cultura estão concentradas e delimitadas a partir da perspectiva heterossexual, hegemônica, consequentemente, dominante. Conceitos como o de cultura e o de identidade cultural têm sido construídos com base em normas e padrões heterocentrados e localizados nas experiências europeias, perpetuando uma visão limitada e excludente do que é considerado “normal” ou “aceitável”.

Existe uma resistência em reconhecer que a cultura não é monolítica e que existem múltiplas formas de expressão que são igualmente válidas às ideias vindas da Europa. Com a fundação do Coletivo Das Liliths, as artistas envolvidas abrem espaço para a difusão de outras narrativas que desafiam as noções pré-compreendidas pela cisgeneridez acerca das questões de gênero e sexualidade, assim, elas colaboram para a ampliação do horizonte discursivo, artístico e estético e promovem, consequentemente, o deslocamento de populações historicamente marginalizadas para lugares de protagonismo.

O nascimento do Coletivo Das Liliths acompanha um movimento nacional de insurreição da prática artística do fazer compartilhado apontado por diversos agrupamentos de artes em todo o país. Esse fazer coletivo surge como estratégia de organização e proposição de outras epistemologias que tensionam as lógicas hegemônicas das relações sociais, do trabalho e da produção em artes.

É exatamente neste contexto que o coletivo Das Liliths se localiza, constituindo suas práticas artísticas e pedagógicas em diálogo com a escassez e a precariedade, entendendo estes demarcadores sociais como sendo indissociáveis do desenvolvimento de uma metodologia cooperativista, sustentável e economicamente criativa. Isto, certamente, contribui para o surgimento e fortalecimento de redes de agentes culturais e artistas LGBTQIAPN+, sobretudo, no estado da Bahia.

Neste sentido, o Coletivo Das Liliths aposta em uma arte engajada, alavancando protagonismos LGBTQIAPN+ em suas proposições artísticas a partir de uma perspectiva interseccional que contribui efetivamente para a mudança do status social das pessoas envolvidas. As posições sociais e os marcadores das diferenças que cingem a experiência societária das integrantes Das Liliths são ressaltados e valorizados dentro da prática artística do Coletivo com o intuito de friccionar e tensionar as questões sociais. Ao tratar sobre interseccionalidade em seu artigo “Enviadescer para produzir interseccionalidades”, Colling indica:

A teoria da interseccionalidade argumenta que todas as identidades são vivenciadas e experienciadas como interseccionais (de tal forma que as próprias categorias são entrecortadas e instáveis) e que todos os sujeitos são interseccionais, independentemente de se reconhecerem ou não como tais.

Assim, o Coletivo Das Liliths pode ser entendido como um espaço de troca de (in)formação e articulação política através da estética e da criação poética que aborda as urgências de existências LGBTQIAPN+, com um olhar e atenção especial aos demarcadores sociais e reiterando as questões territoriais da realidade nordestina na produção de arte.

O coletivo produz discursos estéticos que apresentam outras possibilidades de protagonismo com, para e por pessoas dissidentes. A coletividade é também um espaço de encontro entre artistas mulheres e pessoas da comunidade LGBTQIAPN+, que, olhando a partir das problemáticas que atravessam as questões sociais, materiais, afetivas, psicológicas, entre outras, formulam as formas de sobreviver (e as de não viver), criam discursos a partir das artes cênicas, das artes visuais, da música, do audiovisual etc. O Coletivo Das Liliths é um acontecimento de fazedoras de arte que tem na sua história e repertório a marca da insistência e da resistência. Ao tratar sobre a resistência em trabalhos artísticos promovidos por artistas dissidentes, Colling (2022), no seu livro *A arte da resistência*, traz um apontamento que diz:

[...] nem todas as artistas precisam tratar, diretamente, em suas obras, sobre como os preconceitos e normas as subalternizam. Ou seja, as suas próprias existências em cena (e fora dela) se constituem em uma resistência. Aqui vale destacar: o ato de existência como ato de resistência.

Em sua prática diária, o coletivo propõe ainda a ocupação inventiva de espaços não convencionais, reivindicando um novo olhar para a relação entre corpo dissidente, espaço e criação artística, fomentando a elaboração de perspectivas, narrativas e estéticas,

tanto no campo artístico como no social, à medida que proporciona deslocamentos, a descentralização e a articulação de novos arranjos no que tange à criação artística com foco na exaltação do corpo dissidente. O Coletivo também é um espaço-laboratório, uma incubadora, que vem servindo como pulverizador, contribuindo para o exercício da autonomia, do diálogo e das construções compartilhadas e horizontais entre mulheres e pessoas da comunidade LGBTQIAPN+.

O QUILOMBO COMO POSSIBILIDADE DE VIDA EM TEMPOS DE DESTRUIÇÃO

Ao falarmos de quilombo, rapidamente acessamos um imaginário que remonta a imagens coletivas. Nesta pesquisa, o quilombo aparece como uma inteligência ancestral de povos vindos de África que orienta e conduz os encontros inesperados, as trocas e partilhas de saberes e fazeres. As comunidades afro-indígenas tradicionais, os quilombos urbanos e as periferias nos apontam o caminho dos compartilhamentos e das partilhas como possibilidade de manutenção da vida, das identidades e das existências múltiplas. São as interações sociais baseadas na alegria que corroboram a continuidade do exercício do viver. Ao refletir sobre a obra de Muniz Sodré, Colling diz:

Segundo Sodré o pensamento Nagô estaria vivo ainda hoje nas práticas litúrgicas dos terreiros, mas também em boa parte da cultura e das artes brasileiras influenciadas pelos iorubá que no Brasil chegaram entre os fins do século XVIII e início do século XIX. (COLLING, 2022, p. 24)

As contribuições das culturas advindas de África para o nosso cotidiano são inegáveis e incontáveis. Colling (2022) discorre sobre o entendimento da alegria para o pensamento nagô. Com base nos estudos de Sodré, ele aponta como o corpo coletivo e em estado de alegria vibra pulsante na produção da cultura brasileira. Esta produção está naturalmente imbricada nas dinâmicas sociais, sendo parte essencial na formação e regulação das pessoas. Logo percebemos que as identidades se constituem em função de um grupo que permite ao sujeito a sua inserção num conjunto social. O grupo, por sua vez, depende das performances individuais para se caracterizar como grupo. São as práticas discursivas e as convenções sociais que articulam características socioculturais e biológicas.

Então, é possível dizer que o convívio com base nos laços comunitários fortalece o exercício pleno do viver. No caso do Coletivo Das Liliths e das interações entre suas integrantes na rotina diária de trabalho, podemos visualizar uma experiência prática que remonta de maneira intuitiva aos ensinamentos difundidos pela cosmovisão iorubana.

A rotina de atividades da coletividade envolve experiências laboratoriais e criativas nas quais as suas atuantes são estimuladas ao engajamento dos seus projetos pessoais e coletivos. Além disso, todas as pessoas têm a possibilidade de exercitar o aperfeiçoamento e a experimentação artística nas diversas áreas e linguagens artísticas, tais como: Artes Visuais, Dança, Teatro, Música e Produção Cultural. A partir dessas linguagens, as atuantes são orientadas por meio de vivências teórico-práticas que priorizam a ancestralidade e as escritas sobre si como (ins)urgências de narrativas da contemporaneidade, dialogando assim com a interdisciplinaridade.

A experiência da prática artística Das Liliths consegue contemplar as diferentes etapas do processo de criação, produção e execução de projetos, estimulando em suas atuantes a autonomia, a profissionalização, a inserção e o empreendedorismo criativo, compreendendo a fruição e a valorização das experiências artísticas como práticas metodológicas importantes no processo formativo. O estímulo a uma prática artística engajada, imbricada diretamente às experiências pessoais de cada atuante, faz do Coletivo Das Liliths também um espaço de produção de inteligências e tecnologias que se dão por intermédio do sensível e da intuição. Assim, a coletividade transforma-se também em uma organização artística e social pautada na exaltação da vida e não na morte.

A fundação Das Liliths é também um fundamento, a criação de um espaço de segurança, fortalecimento e elaboração de contranarrativas. Aqui, as contranarrativas devem ser entendidas como narrativas que driblam a lógica do projeto de violência que encaminha os corpos e as existências LGBTQIAPN+ para a morte. Ao fomentar a produção artística dessas pessoas, o coletivo colabora com levantes nos quais a centralidade da pauta é a vida, bem como a sua manutenção e a valorização da plenitude do viver.

A BOCA CONTINUA ABERTA: UMA DÉCADA LANÇANDO PROFECIAS

Nesta seção, me dedicarei a fazer uma breve cronologia de atividades do Coletivo Das Liliths, a título de preparar terreno para as reflexões que sucederão nos próximos capítulos, quando me debruçarei sobre os processos de criação dos espetáculos *Xica* e *Tibiras* com mais atenção. Desde a sua fundação, o coletivo tem se empenhado em desenvolver ações que participem do debate acerca da diversidade de gênero e sexualidade. Dito isto, é importante ressaltar que a principal maneira como a coletividade contribui neste sentido é através da sua produção artística.

Em 2014, após a estreia do primeiro espetáculo, chamado *Lady Lilith*, já mencionado neste trabalho, o coletivo foi contemplado no edital público promovido pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia para realizar uma proposta de circulação deste mesmo espetáculo pela região metropolitana de Salvador, isto é, nas cidades de Camaçari, São Sebastião do Passé, Simões Filho e Lauro de Freitas, tendo em vista desenvolver uma série de debates acerca dos direitos LGBTQIAPN+, além de realizar as apresentações do espetáculo e oficinas artísticas voltadas para este público. As cidades contempladas com as ações lideravam, naquele momento, o ranking de violência estadual contra esta comunidade.

Ainda em 2014, o coletivo estreou seu segundo espetáculo de repertório: *Adão*. Essa obra realizou temporada no mês de outubro no Palacete das Artes, instituição que estava localizada no bairro da Graça, na cidade de Salvador. Neste mesmo período, As Liliths realizaram a abertura do VI e do VII Caruru da Diversidade, segundo maior evento calendarizado voltado para a comunidade LGBTQIAPN+ do Estado da Bahia e promovido pela UFBA. Concomitantemente, a coletividade participou do 2º Chá da Diversidade, através da participação do ator Ricardo Andrade e de apresentações em eventos temáticos na Escola de Direito e Medicina da UFBA.

Já no mês de maio de 2015, o coletivo estreou o espetáculo *Eva* no Teatro Martim Gonçalves. No mesmo ano, houve outras apresentações em eventos temáticos, no Espaço Cultural Casa Preta, com o espetáculo *Diários de Eva*. Ambos os espaços culturais estão localizados na capital baiana. Por conseguinte, no mês de janeiro de 2016, o coletivo participou do evento Vitrine Viva, idealizado pelo Centro de Economia Solidária do Estado da Bahia (CESOL), promovendo o contato do público em geral com a estética das drag queens através de uma modelo viva que realizava intervenções artísticas em ambientes de consumo, como os shopping centers. Em março do mesmo ano, o coletivo participou como grupo convidado do projeto promovido pela Outra Companhia de Teatro, intitulado Música de Quinta, nas ruas do bairro Politeama, também em Salvador.

Além disso, em abril de 2016, o Coletivo das Liliths integrou a programação da ocupação artística do espaço histórico de socialização LGBTQIAPN+ da cidade soteropolitana: o Beco dos Artistas. Assim, o coletivo participou do projeto Beco Ocupado com apoio financeiro da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. No mês seguinte, integrou a programação do Enxurrada na Aldeia, evento promovido pelo Coletivo Cênico Aldeia no Espaço Cultural Casa Preta com outro apoio financeiro da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Ainda em maio de 2016, o coletivo participou do intercâmbio com a Cia Estupor de Teatro, através do Seminário de Identidade e Gênero. Em junho, participou como grupo convidado de evento institucional do Instituto Federal da Bahia (no campus Vitória da Conquista), que marcava a regulamentação da utilização do nome social no âmbito do IFBA, apresentando o espetáculo *Circo dos Horrores*. Um mês depois, o coletivo estava como colaborador junto ao Grupo de Teatro Finos Trapos, em função da realização da Rota da Independência, projeto de circulação do espetáculo *Histórias Estoriosas da Independência da Bahia*, que circulou por sete cidades do interior do estado: Santo Amaro da Purificação, Cachoeira, São Felix, Maragojipe, São Francisco do Condé, Caetité e Itaparica.

No ano de 2016, para além das atividades desenvolvidas na cidade de Salvador, o coletivo estendeu a sua prática para fora do território baiano, através da ida de uma das integrantes para a cidade de Belém, no estado do Pará. Lá, ela difundiu as técnicas e metodologias do Coletivo Das Liliths em ocupações artísticas em espaços culturais no Norte do país.

Contudo, foi em 2017 que o Coletivo estreou o espetáculo *Xica*, no Teatro Gamboa Nova. Esse espetáculo conta a história da primeira travesti negra registrada em documentos oficiais da igreja católica. Em março do mesmo ano, o coletivo passa a integrar oficialmente o Conselho Estadual de Política para a comunidade LGBT do Estado da Bahia, pensando em estratégias e políticas para as artistas desta comunidade. Em maio de 2017, participou da Mostra CUS, que celebrava os dez anos de atividade do grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS/UFBA), junto com as artistas LGBTs reconhecidas em todo o país, a exemplo da cantora e atriz, Linn da Quebrada.

Alguns meses depois, em setembro, as Liliths passaram a ocupar artisticamente a Casa de Artes Sustentáveis, no bairro do Dois de Julho, onde fundaram um espaço de reinvenção poética e artística: o Bar Das Liliths. Esse espaço foi um reduto noturno de artistas LGBTQIAPN+, um lugar de experimentações e resistências. Em 2018, as Liliths participam do intercâmbio artístico com o grupo GAP-Motus da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, recebendo o grupo em sua sede e desenvolvendo uma série de atividades de formação e manutenção no mês de março.

Outro marco para o coletivo também ocorreu em julho de 2018, quando as Liliths fundam a Evoé – Casa de Criação, sede de trabalho compartilhada com o Grupo de Teatro Finos Trapos. Em dezembro deste mesmo ano, o Coletivo é aprovado na convocatória do evento A_PONTE: Cena Universitária, promovido pelo Itaú Cultural de São Paulo e, logo

em seguida, o coletivo se apresenta na capital paulista. No ano seguinte, em janeiro, as Liliths estrearam o espetáculo *Tibiras*, que cumpriu temporadas em espaços culturais e teatros da cidade de Salvador e Camaçari, na Bahia, realizando uma temporada de vinte e cinco apresentações para públicos diversos e em territórios diversos. Continuando suas atividades, no decorrer de 2019, o coletivo estreou o espetáculo *O Covil*, resultado de um laboratório permanente de performance no qual a coletividade se preocupa em se encontrar com novas artistas interessadas em discutir questões de gênero e sexualidade por intermédio das artes cênicas, e que nesta primeira edição contou com a condução da integrante Xan Marçall.

Em 2020, diante da realidade instaurada pela pandemia da Covid-19, o Coletivo Das Liliths transforma sua sede de trabalho em sede de moradia para aquelas atuantes que viviam em situação de insegurança social. Desde então, a sede de trabalho e moradia também serve de espaço de intercâmbio artístico e político. Naquele período, e até hoje, a coletividade acolhe artistas e estudantes LGBTQIAPN+ de diversas partes do país, como João Pessoa (PB), Recife (PE), Belém (PA), Senhor do Bonfim (BA), entre outras.

Em 2021, a coletividade é contemplada pelas ações de incentivo da Lei Aldir Blanc e desenvolve uma série de atividades remotas, a exemplo da ocupação on-line intitulada *Tibiras On-line*, uma versão virtual do espetáculo *Tibiras*. Além disso, a coletividade colaborou com diversas atividades remotas em parceria com importantes instituições de cultura e educação, a exemplo da Rede Sesc, através da criação do Podcast sobre o espetáculo *Xica* e da realização de *lives* com universidades públicas federais.

Ainda em 2021, a coletividade estreia a performance pública intitulada *Arritmia*, que se tratava de uma sequência de shows de dublagem nos quais debatiam e questionavam o ideal do amor romântico para corpos dissidentes. Com isto, o coletivo convidou e recebeu um público geral na varanda da sua casa. Já em 2022, ocorreu a execução do projeto “Elas ainda estão vivas!” em comemoração aos oito anos do Coletivo Das Liliths, contando com o apoio financeiro da Fundação Gregório de Mattos, pelo qual foi possível desenvolver uma série de atividades formativas e de criação artística.

Em 2023, outra celebração ocorreu referente aos dez anos de trajetória do coletivo, contando com a realização de apresentações em importantes espaços de cultura da cidade de Salvador, como a Caixa Cultural e o Teatro Sesc Pelourinho, além das atividades de ocupação em espaços não-convencionais na cidade, a exemplo do Cereja – Teatro Cabaré. Tendo em vista essa década de trabalhos ininterruptos, o Coletivo aponta, para o cenário de produção das artes cênicas em âmbito nacional, o caminho da realização como

estratégia de vida ancorada no ideal do fazer compartilhado, para seguir rasurando o tempo e a história com uma prática baseada na fluidez e no alargamento dos limites conceituais, criando obras multilinguagens que tocam em temas que atravessam o cotidiano da contemporaneidade.

Na próxima sessão, tecerei informações importantes acerca do argumento ideológico da *Trilogia Dos Trópicos*, projeto guarda-chuva composto pelos processos criativos que são os objetos desta pesquisa acadêmica: o espetáculo *Xica* e o espetáculo *Tibiras*. Nesse sentido, falarei inicialmente da *Trilogia dos Trópicos* para, em seguida, aprofundar sobre os processos construídos.

A TRILOGIA DOS TRÓPICOS

A Trilogia dos Trópicos é um projeto cênico em curso que surge da necessidade de questionamento interseccional acerca da tríade indivíduo, ancestralidade e gênero dentro das narrativas oficializadas no período colonial do Brasil, revisitando histórias de vida dos corpos dissidentes que tiveram suas existências historicamente silenciadas. Através de encenações que exploram os elementos imateriais da cena, como a musicalidade e a plasticidade, associados aos corpos cênicos das atrizes, o projeto se distancia da ideia de mimese histórica do período colonial brasileiro para lançar um novo olhar sobre uma velha história.

O projeto toma como referência o tempo presente para visibilizar histórias de vidas de pessoas dissidentes que contribuíram efetivamente para a construção da identidade nacional do país e, estrategicamente, foram invisibilizadas. Desse modo, nas encenações, foi possível tratar de questões relacionadas à construção do gênero como convenção social que exclui, inclui, regulamenta e valida práticas sociais.

A primeira montagem desta trilogia, o espetáculo *Xica*, é inspirado nas pesquisas do professor Luiz Mott, que conta a história de várias pessoas LGBTQIAPN+ perseguidas pela Inquisição. No entanto, a montagem faz uma análise mais atual da vida de Xica e avança no sentido de dar um nome que não seja masculino, tratando-a segundo o gênero pelo qual ela se autodeclarava, e não pelo qual foi mencionada na denúncia presente no livro de Mott. Com isto, a coletividade se posiciona de maneira contrária ao pesquisador.

Neste espetáculo, que cumpriu temporadas na Bahia, em Pernambuco e em São Paulo, a protagonista surge nos palcos de maneira furiosa reclamando seu lugar na história do Brasil. Na encenação, os corpos das artistas dissidentes que compõem a obra são

evidenciados com uma visualidade que faz referência às culturas de matrizes africanas. Sendo assim, o título de grande mãe das LGBTIQAPN+ negras desse país é dado à Xica.

Prossegui para o segundo ato da *Trilogia dos Trópicos* acreditando nas artes cênicas como mecanismo de registro histórico. Dessa maneira, no ano de 2019, estreamos o segundo espetáculo desse projeto, que foi intitulado como *Tibiras*. A montagem também parte dos estudos do professor Dr. Luiz Mott, que traz à tona a história do primeiro assassinato LGBTfóbico contra Tibira, pois assim eram denominadas as existências Tupinambás que transgrediam a lógica binária de gênero, sexualidade e identidade no Brasil Colônia. Partindo como pré-texto criativo deste fato ocorrido na cidade de São Luís, no estado do Maranhão, o Coletivo Das Liliths montou um trabalho com apelo visual, pelo qual a cena e ritual se encontraram para reencontrar com esta narrativa histórica e esquecida.

A experiência vivida junto ao Coletivo Das Liliths na construção desses dois primeiros espetáculos da *Trilogia dos Trópicos* me faz pensar na necessidade de registrar uma análise crítico-reflexiva dos processos de encenação das montagens, bem como refletir sobre o processo de construção parcial da terceira obra que compõe esse projeto, discutindo sobre a ideia dos fluxos criativos e apontando caminhos sensíveis para o desenvolvimento de obras nas quais as questões que envolvem vidas LGBTQIAPN+ sejam protagonizadas.

Então, a você, cara pessoa leitora, faço o convite para embarcar junto comigo nos caminhos processuais, nas dúvidas, nos apontamentos, nas certezas e incertezas que constituem o fazer artístico.

CAPÍTULO II: XICA, OLHAI POR NÓS – EVOCAÇÃO A XICA

Para iniciar este capítulo, no qual me dedicarei a falar sobre o processo de criação do espetáculo *Xica* e os seus caminhos metodológicos, gostaria de solicitar a você, cara pessoa leitora, que entendesse as próximas palavras como palavras proféticas que lançam para o tempo-espacó a intenção de abrir portais imaginários. Dessa forma, na riqueza da imaginação, que possamos abrir e fundar espaços concretos de assentamento das nossas memórias.

Xica Manicongo é história, é geografia, é linguagem, é um bem material e imaterial. É um ser ontológico. É negra, mulher, trans-travesti neste agora. Naquele “agora”, era a dúvida entre o que diziam “macho e fêmea”. Já naquela época, sua existência em si apontava para a expansão do entendimento sobre gênero, embora as violências que hoje denominamos como transfobia tentassem, como tentam até hoje, apagá-la da história. Xica é a nossa vanguarda e já apontava e dizia: existimos!

Na cena colonial oficial do século XVI, Xica era vista pela teocracia como obra do demônio. Na cena colonial extraoficial do século XXI, permanece assim. Séculos nos separam, mas os passos que nos movem a ser quem somos, nos unem. Xica é uma rachadura no tempo. Ao falar sobre cronologia e tempo em sua obra *Performances do Tempo Espiralar*, a pesquisadora Leda Maria Martins diz:

Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grava no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. (MARTINS, 2021, p. 22)

Somos o tempo, e ele se inscreve em nós. Somos o tempo porque Xica era o que era e nós somos o que somos. Não há querência nesta condição, há ciência, consciência, humanidade e a generosidade de educar com a própria existência, a despeito de todas as violências, as mentes limitadas que ainda acreditam que nos resumimos a pares opostos, isto é, binários.

Quantas Xicas Manicongos não vimos nascer e morrer ao renascer? Quantas foram colocadas nos territórios da extrema vulnerabilidade? Quantas amargam uma vida inteira de dissabores, de armas físicas e simbólicas apontadas contra seus-nossos corpos? A vigília é diuturna. Ao mesmo tempo que lamentamos nossas baixas, catalisamos energia com as que resistiram a essa triste realidade escrevendo códigos que só com o

tempo poderemos decifrar, além de outros códigos que sabemos bem onde estão. Ainda falando sobre a característica espiralar do tempo, Leda Maria Martins diz:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (MARTINS, 2021, p. 22-23)

Seguimos nos insurgindo e criando novas epistemes, vide a nossa linguagem, a nossa maneira de falar e escrever, o pajubá e o avanço contínuo, mesmo que difícil, da comunidade LGBTQIAPN+; vide vós, vide eu, vide as reflexões do espetáculo que se darão nas próximas páginas. Afinal, do pouco que pudemos saber, devido ao sistêmico apagamento que a cultura ocidental europeia (leia-se aqui: branquitude) legou, sabemos o óbvio: sempre existimos. O continente africano é a terra mãe, a grande mátria da humanidade que, aliançada às Américas ancestrais, prova o efeito contínuo das tecnologias socioculturais que sustentam tudo o que conectamos hoje.

São necessários longos estudos para evidenciar o que precisamos em torno de construção de gênero na história da humanidade. Xica revela uma África, a sua África, o Congo, e isto desata um nó importante daquele continente, da nossa terra matriz, que foi legada à sorte de toda invasão possível e, com isso, teve constantemente sua filosofia modificada à revelia de sua formulação natural. Com isso, não intento buscar uma África idílica, mas uma terra múltipla, própria para gerar Xica, entre tantas outras.

O espetáculo *Xica* traz um fecundo terreno das histórias apagadas da oficialidade. Christina Sharpe (2023, p. 15) fala sobre a natureza do vestígio e de como as narrativas de vidas negras são colocadas na condição de vestígios, alegando que as “nossas vidas, de maneira individual, são sempre arrastadas no vestígio produzido e determinado, embora não de forma absoluta, pelas vidas após a morte da escravização”. Nesse sentido, o espetáculo nasce do desejo de dizer, reivindicar, denunciar a presença da regra da vida que é a diversidade de pessoas na formação da identidade do Brasil. O teatro, como grande refazedor da vida em movimento, nos traz futuro, retratando, inventando, significando histórias que devem ser lidas, personagens que devem ser encenados, tocados pelos sentidos da coletividade; materialidade e extensão da matéria.

A reintegração de posse está em curso, por todos os caminhos, formas e meios possíveis. Não há dúvidas de que esta dissertação, por exemplo, é um dos mecanismos de retomada das nossas narrativas. E quando as linguagens estiverem se esgotado... criaremos outras! Xica somos nós!

O TEATRO A SERVIÇO DAS QUIMBANDAS

Em outubro de 2016, entramos em sala de ensaio com o desafio de montar um espetáculo acerca da narrativa de Xica Manicongo, primeira travesti não-indígena a deixar registro na história oficial do país. Aqui, cabe destacar a expressão “não-indígena”, pois achados históricos da pesquisa do Prof. Dr. Luiz Mott apontam para a existência de pessoas pertencentes a comunidades originárias desse lugar chamado Brasil que já boravam as noções binárias estabelecidas pela heterossexualidade e cisgêneridade trazidas pelo movimento da colonização.

Como fonte histórica, tínhamos apenas uma breve biografia de Xica encontrada no livro *Homossexuais da Bahia: Dicionário Biográfico (séculos XVI – XIX)*”, de autoria de Luiz Mott. Naquele momento, após o encontro com os vestígios de Xica, senti a necessidade de construir uma obra cênica que ultrapassasse o momento da denúncia e me interessava saber como era a vida social de Xica: onde ela caminhou na cidade de Salvador? Como foi o trânsito do continente africano para as terras brasileiras?

Eu olhava para a narrativa de Xica e enxergava uma cortina de fumaça, porque Xica e sua existência me apontavam caminhos para um processo criativo atravessado pelo movimento da diáspora de quem tem o silenciamento e o apagamento como principais características. Eu começava a entender, nesse momento, que falar de Xica era falar de memória e tempo a partir da ótica dos corpos negros, como o meu, que vivem em estado de diáspora.

Séculos separam a narrativa de Xica do tempo presente. Contudo, o tempo é espiralar, como nos aponta Leda Maria Martins; não existe linearidade. Ao pensar o tempo e as temporalidades a partir da ótica de povos africanos, a autora diz:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como

experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. (MARTINS, 2021, p. 23)

Então, constato que a minha existência, me reconhecendo como pessoa LGBTQIAPN+, atuante nas artes e no campo social, é uma profecia lançada pela boca de Xica Manicongo, que, em 1591, foi perseguida e exterminada pelos colonizadores que exploraram esta terra. Foi em 1591 que Xica profetizou o meu nascimento, porque sua existência era também sinônimo de continuidade.

Com o início do processo de construção do espetáculo *Xica* em sala de ensaio, no ano de 2016, questionei a própria pesquisa de Luiz Mott e concluí que não iríamos levar Xica para o palco como um homossexual negro, mas, sim, como uma existência que lutou para ser reconhecida como uma travesti preta, uma sacerdotisa quimbanda, religião difundida em larga escala no território brasileiro de origem africana.

Em sua pesquisa acerca da atuação da inquisição no território brasileiro, Luiz Mott chama a atenção para a condição de sacerdotisa quimbanda atribuída a Xica. A quimbanda, expressão religiosa popularmente conhecida por ocupar uma posição antagonista em relação à umbanda, se popularizou no Brasil em decorrência do processo de diáspora decorrente da escravização de pessoas negras e africanas. Stefania Capone (2009), em seu livro *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*, aponta características socioculturais sobre tal religião que nos trazem indícios importantes que justificam a imagem criada ao redor de Xica, alegando que:

A quimbanda, na verdade, é mais uma categoria de acusação que um culto completamente oposto à umbanda. Ser da quimbanda significa ser “mais africano”, “atrasado”, “não civilizado”. (CAPONE, 2009, p. 100)

Por isso, nesta primeira dramaturgia e encenação brasileira sobre Xica, a qual tive a oportunidade de encenar/dirigir, não poderia deixar de atribuir a devida importância a esta quimbanda ancestral de muitas de nós. A existência de Xica na cena colonial remexe as estruturas que estavam sendo impostas de maneira violenta neste território brasileiro. Sobre isto, ainda refletindo sobre a quimbanda, Stefania continua:

Lutar contra a quimbanda é lutar contra a marca de um passado “bárbaro”, “ignorante”, “diabólico”, em uma palavra, “africano”. Para eliminar o mal, é preciso, então, domesticar o símbolo da herança afro-brasileira, o espírito que encarna as forças da escuridão: Exu. (CAPONE, 2009, p. 101)

Acreditando que é um direito nosso, das LGBTQIAPN+ negras, interferir, rasurar, fazer apontamentos e sugerir novos futuros para narrativas que foram escritas por outras mãos sobre nós, transformei o único parágrafo da denúncia enviada para a inquisição sobre a existência de Xica em uma encenação que nos mostra uma sacerdotisa quimbanda furiosa, que luta pelo direito à vida plena e dribla as estruturas coloniais que a todo custo tentam exterminá-la. Idealizei e realizei um espetáculo que vai contra a ideia de dor e violência, retirando Xica do arquivo apenas da denúncia. A professora e pesquisadora Saidiya Hartman (2020), em seu ensaio intitulado “Vênus em Dois Atos”, reflete sobre o apagamento e silenciamento estratégicos de narrativas negras e diz:

Não se pode perguntar “Quem é Vênus?”, porque seria impossível responder a essa pergunta. Há centenas de milhares de outras garotas que compartilham as suas circunstâncias, e essas circunstâncias geraram poucas histórias. (HARTMAN, 2020, p. 3)

Foi a partir do movimento das improvisações em sala de ensaio que estimulei as atuantes envolvidas a trazerem para o chão da criação as suas referências pessoais, identificando as memórias e movimentos diaspóricos dos seus corpos para criar um espetáculo que, como uma festa de largo soteropolitana, cruza memórias das ruas, becos e vielas do centro histórico da cidade de São Salvador com a narrativa histórica de Xica. Leda Maria Martins, ao refletir sobre o teatro negro brasileiro e sua produção de cena e imagens, diz:

As cenas negras vestem-se, assim, de uma destacada função ética, expressando um conjunto de valores emanados das epistemologias, filosofias e percepções ancestrais, de nossas africanias, das mais antigas às mais contemporâneas. Em suas afrografias, nos voltejos vocais, nas partituras e espirais do corpo tecem uma gesta possante, instigante e libertária, que solicita a memória afetiva de todos os espectadores e, assim, ressemantizam as rotinas do cotidiano, afetam histórias individuais e coletivas, visando expandir os focos de nossas retinas e os vãos de nossa escuta, revitalizando os palcos e, quiçá, ampliando os fulcros de nossa vivência, inclusive, estética. (MARTINS, 2021, p. 187)

A cada improvisação de cena e contracena, uma frase era escrita; a cada cena montada, convocávamos a pesquisadora Conceição Evaristo e, por meio das nossas escrevivências, tornávamos as nossas vivências como pessoas negras assuntos urgentes e coletivos. Era a existência de Xica que servia como um grande esteio para esse cruzamento.

O espetáculo *Xica* e seu processo de construção e criação são como os batuques de um tambor afro diaspórico que invocam e invocaram o reencontro e a reconfiguração

das nossas histórias afro-brasileiras. Essa obra cênica é também um caminho proposto nessa encruzilhada da vida, é uma estratégia de eternizar uma iniciativa preta sobre uma figura arquetípica preta, a nossa grande mãe, Xica Manicongo.

Nas próximas páginas, me dedicarei a falar sobre os segredos da sala de ensaio para a confecção do espetáculo *Xica*; falarei da dramaturgia do “erro dos dados históricos”, do espetáculo que deixa a “história oficial” de lado e perfura a carne daquelas que outrora foram marcadas a ferro e fogo. Falarei do espetáculo a partir da perspectiva da obra de arte, entendendo seus valores, caminhos e metodologias. Em seu livro *Estética: teoria da formatividade*, o filósofo Luigi Pareyson diz:

Para captar o valor artístico da obra é preciso então considerá-la como forma formada e formante ao mesmo tempo, como lei do processo de que é resultado: fazê-la objeto de uma consideração não tanto genética como sobretudo dinâmica, porque a arte é um *facere* (fazer) que é *perficere* (aperfeiçoar) e a obra revela a própria insubstituível perfeição somente a quem souber captá-la no processo com que se adequaciona consigo mesma. (PAREYSON, 1993, p. 13)

Olhar para o espetáculo *Xica* do Coletivo Das Liliths com o olhar de escavadeira é reconhecer que esta obra se funda no Brasil do século XXI, no ano de 2017, um movimento de arqueologia teatral pelo qual as mãos dissidentes decidem assinar em cima, no meio e abaixo de suas próprias narrativas. E, em nome de todas aquelas que tiveram suas histórias escritas de maneira equivocada por mãos patriarciais e heterocentradas, em nome de todas aquelas existências que tiveram seus nomes esquecidos e apagados, eu desejo um bom mergulho nas palavras que seguirão.

A SALA DE ENSAIO

O período de ensaio para a montagem do espetáculo *Xica* aconteceu entre os meses de outubro e dezembro de 2016, com uma rotina intensa de encontros diários. Como mecanismos para ativação corporal, acessamos fontes de técnicas como a capoeira, o samba e a dança afro. Para a composição das canções, apliquei exercícios de escrita criativa a partir do que surgia como proposta de cena nas improvisações. Inicialmente, o processo se apresentava para mim de maneira nebulosa; era como se a grande imagem da Xica ainda não tivesse sido formada. Eu estava no escuro e caminhava tateando possibilidades e experimentando caminhos. Pareyson, ao falar sobre o processo de confecção das obras de arte, diz:

além disso, se as obras sempre são singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las. Seja qual for a atividade que se pense em exercer, sempre se trata de colocar problemas, constituindo-os originalmente dos dados informes da experiência, e de encontrar, descobrir, ou melhor, inventar as soluções desses problemas. Sempre se trata de concluir e levar a cabo operações, ou seja, produzir, realizando, efetivando, executando e de concluir o movimento de invenção em uma obra que se esboça e se constrói com base numa lei interna de organização. Sempre se trata de fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra “saia bem feita” enquanto, no fazê-la, se encontrou o modo como se deve fazer. (PAREYSON, 1993, p. 21)

No primeiro mês de ensaios, conduzi encontros de leituras e debates, a título de nos alinharmos discursivamente sobre a imagem de Xica que gostaríamos de encenar. Antes mesmo de conceber uma ideia de Xica Manicongo apenas pelo seu gênero, para a sua composição, foi importante entender o seu papel como quimbanda guerreira, guia, condutora do seu povo e mestre na arte da cura, dos conhecimentos das ervas, juntamente com o seu poder de magia e ritual. Ainda sobre a quimbanda, Stefania Capone diz:

Os exus na quimbanda se insurgem, portanto, contra a ordem umbandista que reflete a ordem da sociedade brasileira, oferecendo, como seus correspondentes femininos, as Pombagiras, a possibilidade de seus médiuns criticarem as relações de classe: o poder pertence aos marginais, aos espíritos ignorantes, porém incomensuravelmente mais poderosos. (CAPONE, 2009, p. 101)

Inicialmente, pensar Xica a partir de outra perspectiva que não fosse a ótica do gênero fez com que imaginássemos uma reconstrução da sua imagem antes da truculenta violação até chegar ao Brasil Colônia, estando em uma situação completamente oposta à condição que possuía em seu território de origem. Ainda nesse período, estimulei a criação de elos entre as narrativas de Xica e das atuantes, e a dramaturgia foi nascendo como fruto de um diálogo indissociável entre as atuantes envolvidas e a pesquisa histórica.

Estimulei perguntas como: de onde vim? Quem fui? Como cheguei? O que me tornei? O que nunca deixei de ser? Tais perguntas foram guiando a pesquisa e contribuindo também para a elaboração desta narrativa imaginada através de muitas mãos que se faziam presentes em sala de ensaio. Ric Andrade, atuante que dá vida à Xica Manicongo, em entrevista sobre a construção dessa personagem, diz:

Encontrar Xica não foi difícil pois desde o primeiro momento em que li sua denúncia percebi um corpo preso a moldes os quais não são os dele, assim é o meu corpo e o das diversas Xicas que encontrei ao longo do processo, em sua grande maioria nas margens dessa floresta de

pedra, chamada Salvador. Um corpo transviado, não enquadrado, estranho, híbrido e distante de ser referência de molde normativo.

Nesses encontros discursivos, questões estéticas, políticas e sociais eram trazidas, e a intenção era tensioná-las a ponto de chegarmos a um denominador múltiplo. A intuição, através do campo das sensibilidades, era a bússola desse momento. A multiplicidade, o diálogo interartes e o alargamento dos limites conceituais foram pontos cruciais para questionar as sistematizações caducas, às vezes perfeitas demais, que nos conduzem ainda hoje para o processo de cristalização do modo de fazer teatral. Para pensar sobre o momento do processo artístico no qual os *insights* e a intuição operam como chaves condutoras, Pareyson (1993, p. 83) nos aponta:

O exercício é essencialmente um processo de interpretação produtiva da matéria artística: é fase de preparação, em que se trabalha sem a pretensão ou o intuito de produzir a obra, mas só para realizar um “estudo” que lhe favoreça o surgimento. É uma fase de pesquisa e teste, em que se examinam as próprias possibilidades e as da matéria. É o momento em que se tenta uma técnica codificada para tentar incorporá-la inventivamente em uma direção formativa; em que procura fazer emergir de um estilo adotado novos problemas e novas possibilidades explorando regiões inexploradas ou reinventando regras já aplicadas com sucesso; em que se vislumbra a atividade intrínseca de uma matéria virgem ou herdada para dela extrair desenvolvimentos possíveis ou inéditos; em que se põe à prova a capacidade sugestiva ínsita na mais imprevisível aplicação ou na mais clara violação de certo cânones tradicionais.

Foi nesse momento do processo, de intenso diálogo com a intuição, que decidi sacralizar a imagem de Xica, tornando-a nossa ancestral e fazendo do espetáculo um assentamento cênico de uma imagem que foi esquecida e soterrada. No entanto, é preciso enxergar a aplicação da palavra “sagrado” aqui de fora da perspectiva cristã, e mesmo me relacionando de forma tão íntima com o asé, também não falo desde essa perspectiva.

Aqui, o sagrado deve ser entendido como o cotidiano, o sagrado da noite, das esquinas, o sagrado de quem apenas sabe ser a verdade que se é. O sagrado como sua própria existência. O sagrado sem distinção antagônica com o profano, porque não se desassociam. Ao mergulhar na cosmovisão africana, entendi que um corpo em movimento é um corpo em estado de transmissão de saberes ancestrais e fundamentos. É o movimento que nos permite contar nossa história, é a festa que nos conecta com nossa obrigação ancestral de ser feliz. Dito isso, começo naquele momento a construir, de maneira coletiva e compartilhada com as atuantes, uma Xica que, em cena, canta e faz a terra dançar. Uma Xica que dança e faz a terra vibrar. Em cena, o canto e a dança são estados profundos de reconexão ancestral.

Após o término dessa primeira etapa, que durou um mês, iniciamos com as atividades práticas e sensoriais que envolviam a realização de caminhadas para recolhimento de materiais artísticos. A região do centro histórico da cidade de Salvador, mais especificamente o Pelourinho, foi palco para a realização dessas andanças.

Cada atuante foi estimulada a caminhar contemplando e testemunhando as ações das pessoas viventes da região. Ao início desse período, lancei uma proposta que envolvia a descrição de uma cena cotidiana na qual as atuantes observassem, identificassem, fabulassem e relatassem, através de um registro escrito, o encontro com uma figura transeunte que pudesse ser uma Xica contemporânea. Na realização do seu exercício de caminhada, Ric Andrade descreve de maneira sensível o seu encontro com sua possível Xica; ele diz:

Outro dia encontrei Madame Xica no Pelourinho, ela vinha caminhando, subindo a Ladeira, que ficava em frente à Praça da Sé. Eu aguardava o ônibus, após uma vivência. Havia caminhado por ladeiras, passado por Largos e Igrejas, observando corpos e comportamentos. Antes da minha condução chegar, avistei o seu corpo negro subindo o topo da ladeira vestindo uma mini-saia e um top, segurando uma velha e surrada bolsa de alça nos ombros.

Ao encontrar com um corpo que se associava às imagens discursivas que estávamos fabulando em sala de ensaio, Ric Andrade descreve em seu relato a cena cotidiana que foi se construindo com a chegada e a passagem dessa Xica do hoje, do agora. Construir imagens a partir da vivência de observação da cidade contribuiu para o pensamento artístico e criador, na perspectiva de que se constrói e confecciona discurso por intermédio das imagens. Nesse sentido, das imagens, a pesquisadora Cecilia Salles, em seu livro *Gesto Inacabado*, diz:

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, consequentemente, pelo crescimento da obra. (SALLES, 1998, p. 57)

Ainda sobre as indicações das caminhadas, para recolhimento de materiais artísticos, orientei as atuantes a caminharem pelas feiras livres de Salvador, a título de entender os grandes fluxos e trânsitos desses ambientes que são regidos pela energia do movimento de Exu, entendendo Xica como uma entidade da passagem, sacerdotisa quimbanda, portadora de uma mensagem sobre a sua existência e seu próprio corpo.

Foi no ambiente do comércio das feiras que fomos encontrando as imagens que serviram de referência para a definição da visualidade do espetáculo. Caminhar pela feira

é uma ação cotidiana, porém, a partir da imersão proposta pelo processo criativo, as atuantes passam a observar e sentir aquele local de uma maneira particular e orientada. Ao falar sobre o trajeto de vida dos artistas e da sua conexão com a obra no seu momento de feitura, Cecilia Salles afirma ainda:

O artista envolvido no clima da produção de uma obra passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. (SALLES, 1998, p. 35)

Neste exercício de observação, foram as pimentas e suas texturas que costuraram as imagens que dariam origem à visualidade do espetáculo. Foi no exercício de degustação de pimentas que entendemos uma das suas funções, que é ser o próprio ardor, em um fluxo. A pimenta estimula um estado de passagem do corpo, isto é, um corpo que está em um estado e se direciona para outro, ardente. Portanto, foi o vermelho que predominou o corpo das atuantes e a visualidade da cenografia do espetáculo.

Figura 4- Inaê Leoni e Ric Andrade em ensaio Fotográfico de divulgação do espetáculo Xica



Foto: Diney Araújo -

Além das caminhadas para o recolhimento de materiais artísticos, conduzi, junto com as atuantes, jogos de improviso nos quais as relações hierárquicas e étnico-raciais eram destacadas. Na medida em que esses estímulos de improvisações iam surgindo, a dramaturgia ia se construindo com base nos indícios deixados pelos movimentos e pelos corpos. Apliquei exercícios que sensibilizavam as relações entre corpo, voz e movimento e investi na valorização de um corpo extra-cotidiano.

Na terceira e última etapa, após a construção da dramaturgia, voltei as atenções para a criação e a finalização da trilha sonora, que buscava proporcionar o encontro entre a tradição e o contemporâneo. A sonoridade dos tambores se encontrava com os sintetizadores, os ijexás eram mesclados com *beats* eletrônicos, o maracatu se entrelaçava com o *trap*.

A estética afro futurista reverenciando a ancestralidade ajudou muito no desenho sonoro do espetáculo. A trilha interveio diretamente na estética visual do trabalho. Em cena, do lado inferior esquerdo, um computador, um DJ e uma performer/atuante que executa ao vivo todas as sonoridades do espetáculo.

A provocação principal foi a de utilizar a tecnologia a favor da cena em diálogo com os corpos das atuantes. A voz de Inaê Leoni, atriz-performer que dá vida à porção encantada de Xica, é um elemento muito importante para a trilha sonora. Durante todo o espetáculo, Inaê utiliza o microfone, que, programado com efeitos, permite que sua voz crie texturas que dialogam diretamente com a cena. Em entrevista sobre a sua atuação no espetáculo e sobre o encontro com a narrativa histórica de Xica Manicongo, Inaê Leoni nos conta:

Xica chega no meu corpo como um quasar. Uma esperança energética da ancestralidade que me foi tomada. A ancestralidade que me é de direito. A mãe Xica me dá a certeza que as existências de corpos semelhantes ao meu é atemporal, perene. Eu não sou uma invenção da contemporaneidade. O meu tempero, o meu ardor, marina e mostra a tropicalidade deste país. Xica nos dá a certeza de ser mais uma possibilidade de mãe negra. E, indubitavelmente, reafirma que eu sou uma mãe do futuro. Meus passos de resistência serão trilhados por tantes outras que virão, até que o estado de atenção seja convertido na mais completa plenitude da verdade de ser o que é, sem receio do que está para vir. (LEONI, 2018)

Inaê destaca a importância do processo criativo para a construção do espetáculo *Xica* durante a sua transição de gênero. Foi durante o processo de criação deste trabalho que a atuante iniciou o seu processo de retomada de posse do seu próprio corpo, se entendendo uma mulher trans. Sobre as relações intrínsecas estabelecidas entre vida e arte, Pareyson diz:

Por isso, quando se diz que a personalidade do artista não é senão a sua personalidade artística, esquece-se que entre ambas se instaura um intercâmbio contínuo e profundo que, num artista, serve para iluminar tanto a vida como a arte, pois o seu próprio modo de formar contém e denuncia as complexas e ininterruptas reações de onde emergiu e em que se vai passo a passo definindo. (PAREYSON, 1993, p. 33)

Tal fato comprova que as fronteiras entre vida e arte são cada vez mais tênues e reitera a importância do reencontro com as narrativas históricas que foram separadas de nós para o desenvolvimento das nossas autonomias e articulações políticas, sensíveis e sociais.

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA BASEADA NA LACUNA: A AUSÊNCIA DE INDÍCIOS

O exercício da escrita desta dissertação acionou em mim o desejo de retorno às memórias e lembranças de um processo de criação investigativo/criativo que descortinou uma narrativa esquecida, que foi dobrada ao meio e jogada na lata do lixo: a narrativa de Xica Manicongo.

No escuro do soterramento estratégico, vi nascer uma versão do eu, num sentido real e perturbador assim como elucidado pelo filósofo Paul B. Preciado (2020): “nós vivemos no momento do tempo”, e o tempo nos traz uma imprevisibilidade sem palavras. Esse mesmo tempo fez com que eu questionasse as nossas ausências nos escritos históricos oficializados que são sustentados pelo tempo e pela história. Tais questionamentos se confundem, pois o meu “eu” se encontra em muitos pontos com a narrativa de Xica Manincono, na perspectiva desse espetáculo que faz parte do repertório do coletivo do qual sou idealizador e membro fundador.

Sendo assim, comecei a me perguntar: quantas histórias não me contaram em casa? Quantas foram retiradas da minha formação escolar? Quais ainda estão por serem usurpadas, apagadas, silenciadas e negadas? Será que eu terei a minha história contada para gerações futuras? Será que haverá algum indício histórico sobre a minha presença e prática no campo das Artes Cênicas no estado da Bahia e no Brasil?

Há uma diferença entre apagar, silenciar e negar. Por outro lado, para alguns corpos, a combinação desses verbos de ação forma um conjunto completo de extermínio que corrobora para a morte física e simbólica do ser, por isso, digo que tentam e tentaram nos fazer ruínas. Saidiya Hartman, no seu artigo “Vênus em dois atos”, diz:

Como uma escritora comprometida em contar histórias, eu tenho me esforçado em representar as vidas dos sem nomes e dos esquecidos, em considerar a perda e respeitar os limites do que não pode ser conhecido. Para mim, narrar contra Histórias da escravidão tem sido sempre inseparável da escrita de uma História do presente, ou seja, o projeto incompleto de liberdade e a vida precária do(a) ex-escravo(a), uma condição definida pela vulnerabilidade à morte prematura e a atos gratuitos de violência.

Há quem não acredite no soterramento estrutural e estratégico, mas também há aqueles/aquelas que sabem que existem histórias não contadas e que apenas algumas narrativas foram formalmente registradas. Essas mesmas pessoas, aquelas que acreditam em histórias não-contadas, lutam hoje para que as suas histórias sejam contadas e de toda

forma possível. De todo jeito e em todo lugar, essas pessoas lutam para se manterem vivas, cravando no tempo as suas imagens, entendendo imagem como mecanismo de poder.

Ao falarmos de registro de vida e existência por intermédio das imagens, falamos consequentemente do corpo e das suas diversas definições, porque imagem e corpo se encontram nesta jornada de resistência. Sabemos que o corpo é formado por tecidos vivos que perpetuam a espécie e a mantêm viva. Assim como as partes que compõem o organismo, os corpos vão além do sentido social e político, pois os significados que lhes são atribuídos são historicamente e socialmente organizados. Logo, o corpo é um conjunto de definições das ideias e das imagens que são derivadas de ideologias de uma época que lhes determina e confere sentido.

Assim, ao encontrar com a história de Xica, os sentidos sociais, políticos e sensíveis acerca do corpo foram afetados com palavras que significaram um movimento de excitação e felicidade por uma ancestralidade que havia sido distanciada de nós. Nesse entretanto, o silêncio se instaurava, convidando cada um/uma da coletividade a fazer as pazes com as suas histórias, porque seria nesse tempo/presente que as escutas reconstruiriam os restos das ruínas deixadas sobre a existência de Xica.

Diante desta constatação, o pensamento inicial foi: reabilitar a possibilidade do viver e romper com as normas impostas. Então, a narrativa de Manicongo corroborou para que um levante, com suas fronteiras borradas, pudesse gerar o reencontro com Xica, convocando todas as pessoas envolvidas no processo de criação do espetáculo a reinventarem e recusarem os lugares impostos e colocados pela hegemonia. Nossa grande mãe nos lembrou que as palavras são materialidades que iluminam caminhos, lugares de percepção e de outras conexões; nos fez lembrar também que as palavras são portais entre o tempo de agora e a memória, por isso, precisávamos nos esforçar para fazer do nosso trabalho cênico o próprio indício histórico acerca da sua existência.

Narrativas esquecidas, apagadas, silenciadas, precisam de mediações, de circuitos, para que cheguem ao maior número de pessoas possível e o teatro, como mecanismo fazedor de imagens, deve assumir esse lugar, espalhando em materialidade e cena histórias que precisam ser contadas. Trazer o corpo de Xica Manicongo para ser teatralizado foi como abrir espaços de ativação de narrativas instauradas ainda no silêncio. Então, nesse processo crítico, reflexivo e de reencontro com Xica, alguns questionamentos rodearam o lugar do teatro e da dramaturgia como circuitos possíveis de

registro dessa narrativa: qual seria o oposto do silêncio do soterramento em meio aos sons da cena?

Tentando encontrar respostas para este questionamento, percebi o sentido do silêncio, que, na compreensão desse processo, não significa a falta de som, pois o silêncio não é o contrário do som. Silêncio é também a interrupção do barulho, e o barulho é sinônimo de vida, ou seja, retirar o barulho está proporcionalmente associado à retirada do direito à vida.

Assim, a atitude de fazer silenciar está geralmente atrelada à violência e ao medo. Os nossos corpos, em meio a esse processo de construção do espetáculo, se ativaram na tentativa de encarar e descortinar o silêncio, e foi nesse processo que caminhamos por entre vazios e ruínas. Então, sobre o contexto no qual o artista está inserido no momento da criação da obra, Cecília Salles aponta:

O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado. (SALLES, 1998, p. 35)

Nessa caminhada, os dispositivos acionados na esteira da criação não se convenceram de que era necessário contemplar vazios, porque os entreatos estavam repletos de barulho, angústias, dores, tristezas, incertezas, e confluíam para a utilização das opressões estabelecidas por colonizadores. Assim, constatei que o vazio e o silêncio também exigiam uma escuta no que diz respeito às forças e os desejos que moviam os pés de quem se envolvia com a narrativa como criadores, fossem atrizes/atores, músicos, dramaturgo e a coletividade em seu labor diário. Esses corpos criadores também precisavam se ouvir, se escutar, porque o processo de escavação que estava sendo feito ali possuía as cabeças de todas as pessoas envolvidas, que se permitiram ser tomadas pelo silêncio e pelo ruído que excedia na perspectiva do saber, daquilo que impedia conhecer a narrativa de Xica.

Em *Xica*, espetáculo de repertório do Coletivo das Liliths, as narrativas não são compreendidas de maneira binária e hierarquizada. Não existe o som sem o corpo nem sem a dimensão do silêncio, porque os silêncios descortinaram para nós a compreensão de que vivemos nas lacunas esvaziadas entre as ruínas de uma história que insistiu em não nos contar para o mundo. Esse espetáculo, talvez, seja sobre o que está entre uma coisa e outra, talvez seja sobre o DNA das pessoas que criam a partir de uma pesquisa que não teme o silêncio quieto e selvagem.

Desse modo, o que dizer e o que não dizer em cena? O encontro com o silêncio no processo de construção do espetáculo *Xica* foi também uma forma de construir uma evidência para o futuro. Retirar a narrativa de Xica do campo do simbólico e materializá-la no palco também fez parte de um processo de reencontro e ressignificação dos lugares silenciados que cada uma das pessoas envolvidas na criação habitou. Identificar o silêncio foi também uma maneira de não se permitir mais o silenciamento; a partir dessa constatação, as pessoas envolvidas no processo criaram um espetáculo que também é um manifesto poético de som, ritmo, barulho e vida.

NO VESTÍGIO, O PASSADO REAPARECE PARA REMEXER O PRESENTE

Ao me debruçar nesse processo criativo acerca da narrativa de uma existência negra que foi sequestrada de seu território de origem e resistiu em outro continente, me esbarro diretamente com a minha experiência no mundo enquanto pessoa negra vivendo neste território brasileiro. A partir do entendimento de Xica, como uma ancestral daquelas que ultrapassam os limites impostos pela heterossexualidade e a cisgenerideade, começo a pensar em um DNA ancestral que corre dentro dos corpos de todas as pessoas LGBTQIAPN+, negras e em estado de diáspora.

Penso sobre o que possuímos de mais sagrado, o nosso sangue, entendendo sangue para além das questões pura e simplesmente biológicas. Na conversa que é esta dissertação, convoco você, cara pessoa leitora, a entender a partir de agora, junto comigo, o sangue de uma perspectiva metafórica. Sangue é víscera, uma amálgama em tecido carmim que pulsa a vida. E, em decorrência do processo de rombo, assalto e estupro histórico promovido, principalmente por pessoas europeias no processo de colonização dessa terra, concluo que este chão onde pisamos, essa terra transatlântica, esse lugar onde essa diáspora em forma de infortúnio, escravidão e silenciamento sistêmico de existências múltiplas se deu, está cheio do sangue de Xica, de suas filhas, filhos e filhas.

É nessa terra que pisamos. É nessa terra que crescemos. É dessa terra que tiramos o nosso alimento, nosso sustento. Todos os dias comemos nossa própria truculência. Nossa comida é irrigada com esse sangue, encadeado em movimento. A cada dia esse sangue se intensifica e se mistura em forma de unguento violento que se expande e enraíza, penetra no solo, chegando até as raízes, até o passado que se mescla ao presente, questionando as noções de linearidade do tempo. Por outro lado, esse mesmo sangue é

aguerrido e nos dá força vital para que continuemos existindo e persistindo em dizer que jamais desapareceremos.

A imortalidade da narrativa de Xica e sua pertinência histórica, política e poética diante das nossas experiências, como pessoas negras e nordestinas, fez com que um portal se abrisse diante de nós enquanto estávamos no processo, na sala de ensaio. O teatro e sua capacidade de diálogos múltiplos e sensíveis nos apresentou uma Xica enfurecida que nos convocava a cada cena a assumir a guiança das nossas vidas.

Foi o passado, que não é tão passado assim, que fez com que esse espetáculo, montado em 2017, fosse tão transformador no tempo presente. Talvez, seja essa a maior contribuição que o espetáculo me traz: a certeza de que jamais deixarei de existir.

O ESPETÁCULO COMO INDÍCIO HISTÓRICO

Desde a sua fundação, no ano de 2013, até o ano de 2016, o Coletivo Das Liliths havia ocupado apenas espaços entendidos como espaços não-convencionais. Contudo, diante da conjuntura política nacional que vivíamos no ano de estreia do espetáculo (2017), período em que o governo federal não era receptivo às iniciativas artísticas, percebi a importância de ocupar o palco italiano e, através da formalidade desse espaço, tornar o espetáculo oficialmente reconhecido e registrado como um indício das nossas existências e produções para o futuro, além de promover a ocupação desses espaços oficializados com as nossas presenças e a presença de nossos pares sociais, reivindicando assim respeito através da presença.

O palco escolhido foi o do Teatro Gamboa Nova, em Salvador, um espaço inaugurado em 1974 que ocupa um lugar de importância e pertinência no circuito cultural da cidade. Com capacidade para sessenta pessoas, o teatro está localizado numa região estratégica da cidade, às margens da Av. Contorno, que separa as regiões denominadas como cidade alta e cidade baixa. Ao seu redor, uma série de logradouros dão pistas do quanto aquele território foi explorado e, por isso, ocupa um lugar de importância cultural. Nas suas margens, também existe o Largo dos Aflitos, local que abriga um quartel da Polícia Militar do Estado da Bahia e a comunidade da Gamboa, uma das periferias mais conhecidas da cidade.

Entre a cidade alta e a cidade baixa, entre a instituição e a população, encontra-se o Teatro Gamboa Nova, e foi nesse lugar de fenda e de trânsito que o espetáculo foi apresentado pela primeira vez. No cenário, vinte caixotes de feira serviam de cercado para a delimitação da área de atuação; do lado direito inferior, uma pequena mesa com equipamentos sonoros e um pedestal à frente. Ao fundo, uma parede de elásticos brancos dispostos de maneira aleatória indicava direções diagonais, dando conta de, metaforicamente, representar as ladeiras de Salvador. Além disso, o palco era dividido em dois ambientes com atmosferas diferentes. Em cena, duas Xicas presentes, vividas por Ric Andrade e Inaê Leoni; uma Xica presentificada no tempo da ação e outra Xica metaforizada numa espécie de plano paralelo, pelo qual cantava e criava texturas sonoras com a sua própria voz. Além delas, o único ator branco da encenação, Thiago Carvalho, dava conta de materializar e encarnar a branquitude.

A precariedade era a principal característica da encenação, que destacava os corpos e as presenças das atuantes. Contudo, toda a estrutura visual e a estratégia de divulgação do espetáculo apontavam para o holofote da visibilidade. Diferentemente das encenações anteriores do Coletivo Das Liliths, nas quais os ambientes de penumbra eram predominantes, no espetáculo *Xica* eu decidi lançar luz e iluminar a cena por completo para que todas as pessoas pudessem enxergar com nitidez a narrativa daquela que veio antes de nós.

Já a divulgação do espetáculo trazia em seu título a frase “*o espetáculo traz para a cena a história da primeira travesti não-índia a deixar registros na história oficial do Brasil*”. O espetáculo *Xica* foi um empreendimento perigoso, no sentido do campo da linguagem e das múltiplas armadilhas no que diz respeito às pautas sociais. Classifico o trabalho como perigoso, pois, se levarmos em consideração as fontes históricas oficiais – a denúncia feita à Inquisição contra Xica e a pesquisa do Prof. Dr. Luiz Mott –, perceberemos que a identidade de gênero associada a ela é a de uma existência homossexual, contudo, em decorrência das discussões alargadas acerca das identidades e da presença de artistas trans e travestis no *Das Liliths*, concluímos que artisticamente a trataríamos como uma travesti, percebendo que a saia cingida e os “trejeitos femininos” eram indícios da identidade travesti de Xica. Cuidadosamente, utilizamos de estratégias e decisões políticas e estéticas, e conseguimos tornar o espetáculo um indício histórico sobre a imagem de Xica Manicongo, travesti.

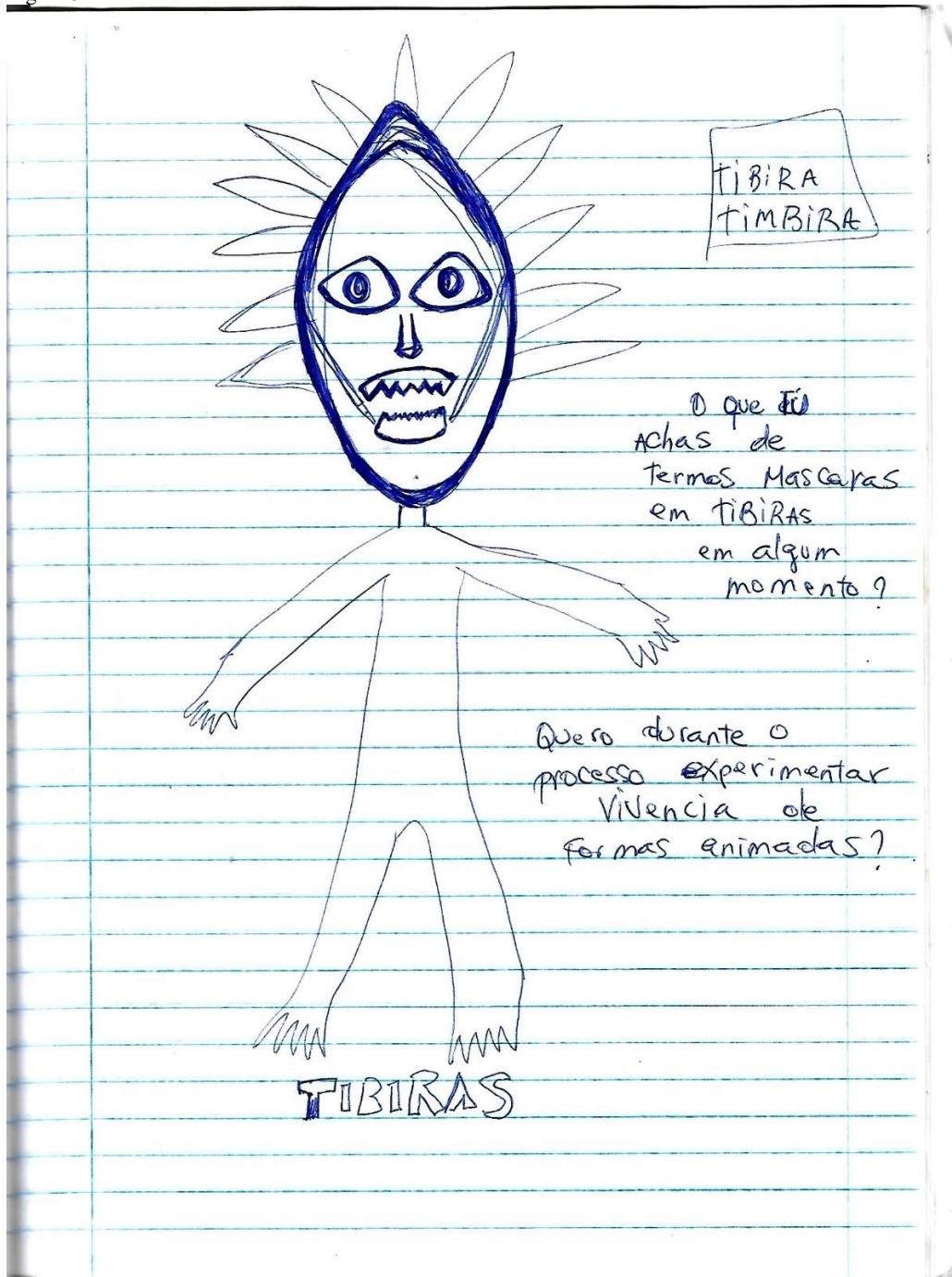
Somente depois de 2017, devido à estreia do nosso espetáculo, Xica Manicongo passou a ter resguardado o direito à imagem. Atualmente, ao realizar buscas em navegadores de internet, são as imagens de Ric Andrade e Inaê Leoni (pessoas trans e integrantes do Coletivo Das Liliths) que dão forma, cor e corpo à Xica Manicongo.

Incidindo diretamente na história, salvaguardamos uma narrativa mítica através de um espetáculo teatral. O espetáculo *Xica* tornou-se uma arma contra o projeto de dominação nas esferas do ser, saber e poder contra pessoas negras e LGBTQIAPN+. Na peça, não focamos em representar as vivências de escárnio e humilhação vividas por Xica, porque entendi, naquele momento, que tal trabalho cênico não era feito apenas para apreciação estética, mas também para rasurar politicamente, socialmente e economicamente o local que foi reservado para pessoas LGBTQIAPN+.

Dito isso, a história de Xica será, para sempre, uma lacuna na história do país. Não há como substituir o que foi arrancado de nós. Nunca saberemos a sua história completa. Nunca saberemos os seus gostos, a cor de suas roupas cingidas. Nunca saberemos quem foram os ancestrais dela ou quem foram os seus amores. Nunca saberemos quantas existências contemporâneas dela, e que também transcendiam o conceito de gênero cristão da época, Xica conheceu. No entanto, a possibilidade de saber da existência dela é o que deixa a terra firme para caminharmos para a frente. É como se estivéssemos em uma encruzilhada.

Xica Manicongo é uma das existências que dão força a essa encruzilhada, uma entidade da passagem, sacerdotisa quimbanda que se mescla à própria Padilha como portadora de uma mensagem sobre a sua própria existência e seu corpo. Xica é uma representação extremamente poderosa sobre histórias que não podem ser silenciadas. História de um corpo negro, sagrado e que transborda os limites de gênero impostos por uma sociedade à qual ela não pertence. Xica simboliza um dos alicerces da sociedade brasileira. Seu corpo não está somente presente no imaginário, pois também faz parte da história desse país. Corpo negro, corpo borrado, corpo que se rebela.

Figura 5- Resultado escrita criativa em sala de ensaio



Fonte: Elaborado pelo autor

CAPÍTULO III: ESTAVA ESCRITO NA FLECHA: TIBIRA NÃO VAI MORRER

Acredita-se que observar, analisar e compreender os mecanismos de construção de uma obra de arte seja tarefa para os críticos. Não existe aqui a intenção de apresentar uma pesquisa completa, no sentido de conclusão, mas existe, sim, o desejo de apresentar uma pesquisa que amplie horizontes e que provoque estímulos para pensarmos processos de criação artística a partir da perspectiva do artista-fazedor que utiliza a obra de arte como seu principal veículo de comunicação com o mundo.

A observação com um olhar atento para os documentos do processo não busca desvelar a fórmula perfeita para a realização e conclusão de uma obra de arte, mas serve de indício para entendermos a característica do movimento dentro do processo de criação, como é o caso do processo construtivo do espetáculo *Tibiras* do Coletivo Das Liliths, obra que dirigi e orientei no período entre 2018 e 2019.

Naquele momento, ainda tomado por um desejo artístico de caminhar em direção às narrativas míticas de pessoas LGBTQIAPN+ que foram estrategicamente soterradas, encontrei na pesquisa do Prof. Dr. Luis Mott os achados históricos das Tibiras tupinambás que remontam a um brasil do século XVII. Enxerguei, na narrativa das Tibiras, a possibilidade de investigarmos em nossos corpos indícios e possibilidades de uma ancestralidade LGBTQIAPN+ ameríndia que também foi retirada de nós. Em seu livreto intitulado *São Tibira do Maranhão 1613-2013: o Índio Gay Mártir*”, Mott relata:

março de 1612: três navios franceses zarpam da França, em direção ao Maranhão, fundando aí a nova colônia no Brasil, a France Équinoxiale. Sob o comando de Daniel de La Touche, Senhor de la Ravatdière, a expedição constava de aproximadamente 500 colonos e quatro missionários da Ordem dos Capuchinhos. Celebram a primeira missa aos 8 de setembro de 1612, construindo um forte que marca a fundação da cidade de São Luís, em homenagem ao rei menino, Luís XII. (MOTT; FERREIRA, 2013, fl. 5)

Em sua pesquisa acerca da atuação da Inquisição em território brasileiro, Mott traz informações preciosas que revelam a presença da comunidade hoje reconhecida como LGBTQIAPN+ no período colonial deste país. Ao olhar atentamente para a presença das Tibiras neste período de colonização do país, ele segue trazendo informações que dizem: “ao desembarcarem no Novo Mundo, chocaram-se unanimemente os europeus com a diversidade sexual e lascívia exacerbada dos ameríndios” (MOTT; FERREIRA, 2013, fl. 7). Mott revela a estranheza sentida pelos colonizadores ao chegarem

em solo indígena; em sua obra, o pesquisador traz ainda relatos de diversos europeus e religiosos recém-chegados, nos quais detalham o cotidiano social dos nativos dessa terra.

Em 1587, assim relata Gabriel Soares de Souza: “São os Tupinambá tão luxuriosos que não há pecado de luxúria que não cometam. Não contentes em andarem tão encarniçados na luxúria naturalmente cometida, são muito afeiçoadas ao pecado nefando, entre os quais se não tem por afronta. E o que se serve de macho se tem por valente e contam esta bestialidade por proeza. E nas suas aldeias pelo sertão há alguns que têm tenda pública a quantos os querem como mulheres públicas.” (*Ibid.*, p. 7)

Sabemos que cada cultura, cada comunidade, tem suas particularidades e organizações sociais distintas. A diversidade sexual e de gênero presente nas comunidades originárias desse país assustou os europeus que chegavam com o intuito de ocupação dessa terra, e foi o discurso religioso e cristão que serviu como um dos instrumentos de doutrinação e dominação dos nativos deste lugar. No esforço de identificar a presença dessas pessoas que socialmente desobedeciam a lógica biológica e cristã trazidas pelos colonizadores, Mott discorre sobre a palavra “Tibira”, utilizada para designar essas pessoas.

Tibira foi o termo genérico tupinambá alusivo à persona homoerótica que teve maior difusão entre os moradores do Brasil nos dois primeiros séculos de colonização, referido igualmente em alguns documentos da Inquisição, particularmente no Maranhão e Paraíba. (*Ibid.*, p.8)

A presença e as práticas sociais das Tibiras, seres originários e viventes deste país, em suas comunidades espalhadas por todo o litoral brasileiro, chamaram a atenção dos recém-chegados, que traziam consigo a missão de fundar uma nova colônia. Enxergando-as com a lente do cristianismo, os europeus acreditaram que era importante promover a perseguição e execução destes viventes que desafiavam seus conceitos e crenças. Mott segue dizendo:

Foi, portanto, com vistas a “purificar a terra de suas maldades” que os frades determinaram a procura e captura dos tibiras maranhenses, conseguindo prender esse infeliz que fugirá para o mato. Certamente era um dos tais índios notórios “que têm tenda pública a quantos os querem como mulheres públicas”. Os adjetivos depreciativos utilizados pelo capuchinho para descrever o índio sodomita demonstram o quanto os católicos odiavam e temiam os praticantes da sodomia. (*Ibid.*, p. 9)

Acompanhando o processo de chegada dos franceses e a ocupação do território hoje conhecido como São Luís, no estado do Maranhão, Mott revela a intenção dos franceses de exterminar publicamente uma das Tibiras com o objetivo de sinalizar para os nativos daquele lugar que, dentro da nova lógica social estabelecida e imposta ali,

corpos como aquele não seriam socialmente aceitos. Para isso, promoveram o assassinato público desta Tibira, que violentamente teve o seu corpo amarrado à boca de um canhão. Mott escreve:

A nosso ver, a decisão de aplicar a pena capital ao infeliz Tibira, “bruto mais cavalo do que homem”, deve ser interpretada a partir de duas hipóteses: como estratégia para evitar o temido castigo divino provocado pelo pecado de sodomia e como exemplaridade pedagógica e estratégia para aterrorizar e impedir o surgimento de novos “filhos da dissidência”. (*Ibid.*, p. 19)

Seguindo a lógica da violência colonial imposta e aplicada aos corpos originários desse território, os franceses decidem aplicar o castigo público a essa Tibira, a título de instituir simbolicamente a perseguição social para estas existências. Nesse sentido, promoveram então uma grande reunião pública em uma praça para que todas as pessoas pudessem acompanhar a olhos nus a execução brutal daquela Tibira.

Ao castigar um sodomita público com a pena máxima e com o aterrorizante estrondo do canhão, contando para tanto com o apoio do braço civil e militar, e o colaboracionismo dos próprios nativos, os religiosos aplicavam a pedagogia do medo não só para erradicar esta abominação da terra selvagem, como inibir sua prática entre os colonos, já que o homoerotismo além de desperdiçar a semente da tão necessária reprodução de novos cristãos, acreditava-se que esse nefando vício tinha como incontrolável consequência, a efeminação de seus praticantes, enfraquecendo sua valorizada virilidade tão indispensável no confronto guerreiro contra os inimigos silvícolas e luso-brasileiros. (*Ibid.*, p. 21)

Porém, o castigo público desta Tibira se diferenciava dos castigos aplicados aos sodomitas em outros territórios e situações. Comumente, os acusados de praticar sodomia tinham seus corpos queimados na fogueira a título de os tornarem cinzas, eliminando de uma vez por todas os seus corpos e as suas existências. Contudo, a execução desta Tibira tinha um tom especial, o de mostrar publicamente a perseguição àquelas existências, já que elas eram muitas.

A utilização do canhão certamente teve como intenção dramatizar ainda mais os efeitos aterradores desse castigo. Se um simples pipoco de bacamarte do Caramuru levou os Tupinambá da Bahia a se curvar perante o naufrago como “Filho do Trovão”, imaginemos o terror causado pelo ensurdecedor estouro de um canhão e seu incomparável poder de esfacelamento do corpo do infeliz criminoso! (*Ibid.*, p. 22)

Os colonizadores franceses trataram de promover uma execução espetacular, onde a violência, a imposição e a repressão fossem ingredientes predominantes naquele ato truculento. Vítima de um assassinato público brutal, Tibira protagoniza o que

conhecemos hoje como o primeiro crime LGBTfóbico registrado neste país. Ao falar sobre a sua execução pública, Mott diz:

Não temos notícia de outra execução na América Portuguesa nem nas colônias vizinhas, utilizando-se um canhão como solução executória. Segundo a tradição cristã, deveria ter sido queimado na fogueira, para não deixar vestígio. Certamente o uso do canhão foi artifício premeditado para teatralizar ainda mais a condenação do mau pecado, espetacularizando o castigo como o estrondo e dilaceração do corpo do criminoso. Pedagogia do medo em sua manifestação máxima. (*Ibid.*, p. 29)

Amarrada à boca de um canhão, Tibira teve seu corpo dilacerado; uma parte caiu na base do rochedo do canhão e a outra foi parar no mar. Esta narrativa de dor e sofrimento marca a presença das Tibiras no período colonial deste país. Frente a esse crime com requintes de crueldade, poucas informações se têm sobre a presença das Tibiras em território brasileiro. Sangue e violência marcam a experiência de vida de pessoas que discordam da heterossexualidade e da cisgeneridez.

Esses são os registros oficiais acerca da existência das Tibiras em território brasileiro. Contudo, consciente da capacidade das artes da cena de transmutar imagens, convoquei as atuantes do Coletivo Das Liliths, no ano de 2018, para pensarmos essa narrativa sob a ótica mítica da ancestralidade, entendendo Tibira como uma energia encantada de uma ancestral ameríndia e originária desta terra que nos ensina a viver, mesmo estando amarradas à boca de um canhão. Nas próximas páginas, me dedicarei a apontar os caminhos e procedimentos aplicados por mim para a construção do espetáculo *Tibiras*.

Nesse mergulho, transitarei entre conceitos de tempo e ancestralidade para pensar o corpo a partir da perspectiva dos cruzamentos e encruzilhadas. Falarei da condução criativa a partir dos corpos das integrantes que compuseram o elenco desse espetáculo, seres viventes que se reconhecem como pessoas brasileiras e LGBTQIAPN+, e que se reencontram com uma narrativa mítica e histórica que aponta recorrências sociais, provocando o pensamento criativo para a construção de uma obra cênica na qual a história de vida de Tibira serve como provocação para pensarmos estratégias de reencantamento dos nossos corpos e identificarmos quais são os canhões que seguem apontados para nós, com o intuito de ressignificar a nossa relação com os elementos da natureza a fim de fortalecer o sensível e o criativo do corpo contemporâneo.

O ESPETÁCULO TIBIRAS E O ENCONTRO COM UMA ANCESTRALIDADE NEGADA

O espetáculo “Tibiras” caracteriza-se como uma epopeia sobre a morte. Não uma morte que se encerra, sendo o fim de uma existência, mas, ao contrário, uma morte que reverbera e ecoa corpos e vidas marginalizadas, invisibilizadas pela necropolítica, exterminadas pelo poder biopolítico que, desde o início, desde a nau, vem estrategicamente nos dividindo, nos confundindo, nos soterrando no limbo de uma memória ferida que querem que não conheçamos. Ao tratar sobre ancestralidade, Leda Maria Martins traz reflexões sobre a morte e o rito fúnebre pensado na sua relação com a ancestralidade; ela reforça a noção de movimento e renovação associadas à ideia de morte.

Como a palavra, a morte é um evento, um ato necessário na dinâmica de transformação e de renovação de tudo o que existe, permitindo o movimento contínuo do cosmos e sua permanente renovação e revitalização. Se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu enriquecimento. (MARTINS, 2021, p. 65)

Dividido em duas partes, Volume I e II, o espetáculo parte da história do primeiro assassinato LGBTfóbico contra Tibira. Como argumento criativo, utilize desse fato ocorrido na cidade de São Luís do Maranhão como pré-texto para montar um espetáculo no qual me dedico a reforçar as relações entre cena e ritual, partindo sempre de uma perspectiva e realidade pautadas na escassez, na construção compartilhada, para que, no exercício coletivo do saber partilhado, possamos encontrar e questionar os traumas coloniais que ainda deixam marcas irreversíveis em nossos corpos e existências.

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. (*Ibid.*, p. 35)

Nesse trabalho, entende-se a importância da reaproximação consciente com uma ancestralidade, quer seja negra, indígena ou mestiça, que foi violentada, corrompida, enganada, até o último pedaço do que conhecemos como Brasil. Diante desse movimento de colonização desenfreada, nos fizeram esquecer que o teatro é encontro. Foi nesse processo de fazer teatro, e buscar identificar os traumas coloniais, que percebi a

importância de retirar Tibira da boca de um canhão e enxergá-la como uma força vital e constituinte de corpos LGBTQIAPN+ existentes neste território. Diante deste pensamento, iniciei, em 2018, um processo criativo com dez atuantes Das Liliths em busca de Tibira.

Existiam ali algumas armadilhas discursivas perigosas colocadas diante de nós, estávamos diante de uma narrativa protagonizada por uma vida indígena e em meio a um processo de montagem no qual a conjuntura política apontava para o retorno de uma onda ultraconservadora na gestão do país. Vivíamos um ano de eleição presidencial no Brasil e o clima de tensão tomava conta do ambiente, especialmente nos ambientes frequentados pelas ditas minorias sociais. Esse contexto gerava uma tensão nas atuantes inseridas na construção da obra e em mim, como condutor dessa experiência de criação. Em seu livro *Redes de criação: a construção da obra de arte*”, Cecília Salles reflete sobre como o contexto social e político interfere na construção de uma obra artística.

O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista. Nessa discussão dos diferentes ângulos do tempo e do espaço nos localizamos melhor em meio a complexa operação poética. Cabe-nos compreender como, nesse clima de turbulência, tudo o que passa a fazer daquilo que envolve as construções das obras é processado pelo artista e pela obra. (SALLES, 1998, p. 996)

Diante dessa realidade de medo e insegurança imposta pelo contexto político, observei que o início desse processo criativo deveria partir da valorização das individualidades dentro do ambiente coletivo de criação, para então provocar nas atuantes o encontro com similaridades entre suas narrativas pessoais e a narrativa de Tibira. Desse modo, perguntei a cada atuante: quando o seu corpo é amarrado à boca de um canhão? Quais são esses canhões? Quais as estratégias para seguir viva diante da realidade de estar amarrada à boca de um canhão? Na tentativa de respostas a essas perguntas, já começávamos a rasurar e fabular a narrativa de Tibira, que a partir daquele momento tinha a morte do seu corpo físico vista como o encantamento da sua existência, transformando-a em uma ancestral.

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espalha, por todo o cosmos, e força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação. (MARTINS, 2021 p. 60)

Leda Maria Martins, ao se debruçar sobre as noções de ancestralidade a partir de uma perspectiva afro referenciada, nos traz apontamentos importantes ao destacar o caráter fluido e contínuo da ancestralidade caminhante que transcreve e é viva no corpo individual e nas relações estabelecidas em comunidade. Assim, diante de reflexões que giram em torno das individualidades e da coletividade, foi surgindo o argumento criativo da obra artística. Tibira seria, a partir de então, uma força vital que incentiva o direito à história, uma força que estimula o reencontro sensível com os elementos da natureza a ponto de promover uma reintegração entre corpo humano, fauna e flora, enxergando o ser humano como parte constituinte da natureza.

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastrá a força vital, dinamo do universo, uma de suas dádivas. (MARTINS, 2021, p. 63)

O reencontro com a história de Tibira provocava em nós, artistas constituintes da obra, uma sensação de alargamento das nossas existências, entendendo que aquele corpo que outrora tinha sido executado em praça pública também era um de nossos corpos que ainda hoje são expostos a toda sorte de violência pública.

Entender Tibira como uma ancestral foi parte fundante para iniciarmos o processo construtivo da obra cênica, entendendo que não nos preocuparíamos em recontar a história de Tibira, mas nos preocuparíamos em trazer à luz as performances rituais que dariam conta de compartilhar com o público presente as estratégias de continuarmos vivas, mesmo amarradas à boca de um canhão que é misógino, racista, machista e patriarcal. Sobre essa questão, Leda Maria Marins aborda as performances rituais, dizendo:

Com estilo cultural, as performances incorporam e ilustram valores, e são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos. Nas performances rituais também podemos fruir a elaboração de suas poéticas, configuradas pelos solfejos da voz, pelas balizas do corpo em movimento e pela poética dos seus gestos. Aqui a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanias, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisam e nelas se fermentam. (MARTINS, 2021, p. 68)

Foi assim que, em 2018, embarquei no processo criativo do espetáculo *Tibiras*, entendendo que, para falarmos da encantada que foi lançada ao mar por uma bala de

canhão, precisaríamos adentrar nas nossas rotinas íntimas, para encantá-las e para entendermos quais eram os canhões que estavam e estão apontados para nós e, em seguida, para que fortalecêssemos poeticamente e simbolicamente os nossos corpos.

Como encenador, eu tinha um elenco composto por dez artistas com identidades de gênero e orientações sexuais diversas e distintas, cada pessoa atuante falava de um lugar e de um território diferente. Ao mesmo tempo que eu me sentia intrigado diante da tamanha diversidade de pessoas, eu agia responsávelmente na condução desse processo de sensibilização desses corpos. Dessa maneira, eu entendi a importância de inicialmente materializar a imagem de Tibira, não como uma imagem de gesso posta em um altar, mas, sim, através de um elemento/objeto que fizesse parte do nosso cotidiano.

Foi então que, no decorrer da realização de um exercício de caminhada para recolhimento de material artístico, percebi a presença marcante das plantas na arquitetura urbana e rural deste país. As plantas e suas raízes brotam em lugares inimagináveis; é comum encontrar raízes de árvores e plantas que brotam em meio ao concreto que sustenta as cidades, é como se elas fossem a materialização de uma ancestralidade pulsante que insiste em nos acompanhar. Sobre o exercício de observação e recolhimento de material para a confecção da obra artística, Cecilia Salles diz:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. (SALLES, 1998, p. 726)

Após esse atravessamento poético e sensível, comecei o processo de recolhimento de plantas de maneira que cada atuante tivesse a sua planta para o desenvolvimento de uma relação íntima, sensível e criativa com a “sua” Tibira. Então, Tibira passava a ser planta fincada em solo fértil. No decorrer do processo de experiências laboratoriais, e como resultado de uma provocação de escrita criativa, a atuante Taiana Lemos reflete em seu texto¹ a relação da planta com um corpo vivo, irrigado e dignificado em solo fértil. Quando perguntada sobre o que era preciso ser feito para não morrer, ela responde:

Para não morrer... abrigo, alimento, TERRA! Para não morrer, liberdade, leitura. TERRA! Para não morrer, justiça, equidade. TERRA! Solo fértil para arar, plantar, colher. SUSTENTO! A pessoa digna é aquela que tem as condições próprias para viver como planta – alimentada, iluminada e fincada em terreno seguro. Quando à pessoa

¹ Texto resultado de exercício de escrita criativa em sala de ensaio. Pode ser encontrado na íntegra no apêndice.

isto é negado, é solo não arado, terra seca sem raízes. É vala, é túmulo. Sem saber de onde viemos, ficamos frágeis... murchamos. Não fujamos da morte, ela é certeza. Mas que tenhamos o direito de caminharmos livres ao seu encontro. O que foge disto, é extermínio. Para não morrermos. Precisa dignidade. (LEMOS, 2018)

Na reflexão proposta pela atuante, é possível observar as relações feitas entre o corpo humano em estado de dignidade, com todos os seus direitos garantidos, e uma planta irrigada e plantada em solo fértil. A relação de cuidado e atenção com as plantas foi um comando criativo acionado de maneira coletiva; me lembro que, no período construtivo do processo, a sede de trabalho do Coletivo Das Liliths ficou repleta de plantas que eram tratadas e entendidas como a energia ancestral de Tibira.

Figura 6- Atuantes Eduardo Almeida e Gelton Sacramento em sala de ensaio no processo de criação do espetáculo Tibiras



Fonte: Arquivo pessoal

Ao retornar aos rascunhos, imagens, rabiscos e esboços, anotados e registrados no período de ensaio para a criação do espetáculo, esbarrei com uma sequência de imagens nas quais as pessoas atuantes estão em diálogo direto com as suas plantas. A esse tipo de material de registro, Cecília Salles dá o nome de “documentos de processos”. Ela diz:

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções. (SALLES, 1998, p. 18)

Os documentos de processos encontrados para a construção do espetáculo *Tibiras* fornecem informações da construção da obra que passam pelo lugar da experimentação contínua, além de darem indícios das combinações e dos aspectos técnicos e estéticos que constituíram a obra. Enfatizando a relação com as plantas como forças ancestrais que colaboraram com a manutenção das nossas vidas, uma série de experiências sensoriais que valorizam o corpo em suas múltiplas possibilidades foi conduzida a fim de nos aproximarmos sensivelmente da ideia das performances rituais que seriam apresentadas ao público.

Figura 7- Atuante Werlis Motta em sala de ensaio



Fonte: Arquivo pessoal

Pensando no estreitamento da relação entre as atuantes e a materialidade das plantas, comecei a entender a importância de destacar e protagonizar o corpo na encenação; era a materialidade do corpo atrelado à presença das plantas que faria do espetáculo uma experiência sensorial e ritualística. Neste sentido, cabe trazer para o debate as reflexões de Leda Maria Martins sobre o corpo como produtor e gerador de imagens. A autora diz:

Composto por condensações, volumes, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba

movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos que grafam esse corpo/*corpus* estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. (MARTINS, 2021, p. 79)

O conceito de corpo-tela trazido pela autora dialoga diretamente com o corpo encontrado na sala de ensaio do espetáculo *Tibiras*, um corpo agregado ao seu tempo e agregador de memórias, um corpo que nas suas entranhas carrega o seu tempo de maneira espiralar, transformando-o em um corpo invertido, contorcido e, ao mesmo tempo, expandido em seus movimentos e vibrações que conotam suas experiências e sensações no mundo. O corpo-tela, nas palavras da autora, seria:

O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador – emissário, seus arredores e ambientes, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. (MARTINS, 2021, p. 80)

Pensar no corpo a partir dessa perspectiva abre janelas e possibilidades de pensarmos em um corpo que não está desassociado do tempo, do contexto em que vive e das intervenções dos campos sensíveis. Desse modo, cabe pensar no corpo-tela como conceito atraente e atrativo e em total consonância com o corpo público, apresentado à plateia a cada apresentação-ritual do espetáculo *Tibira*.

Figura 8- Apresentação do espetáculo Tibiras no Teatro Gamboa Nova



Fonte: Arquivo pessoal

Com essas breves e iniciais considerações sobre o corpo, e entendendo o seu lugar primordial para a realização das performances rituais apresentadas na obra *Tibiras*, nas próximas páginas me esforçarei para associar o corpo aos elementos da natureza, tentando organizar em palavras escritas as experiências dos laboratórios criativos e sensíveis desenvolvidos em sala de ensaio. Dessa maneira, as sessões a seguir serão divididas conforme os elementos fundantes da natureza: água, ar, fogo e terra.

CORPO-ÁGUA: O REENCONTRO COM A ENCANTADA LANÇADA AO MAR

Os ensaios para construção da obra foram organizados com base na intuição; à minha frente se apresentava um processo que exigia uma outra forma de condução e que me convocava a deixar de ser diretor. O processo me apresentava o lugar de uma liderança ritualística que encontrava e orientava caminhos diversos e sensíveis para a criação dos contornos das performances rituais que partiriam da imagem dessa ancestralidade originária. Em seu livro *Estética: teoria da formatividade*, Pareyson reflete sobre a produção da obra de arte e discute a ideia de forma, sendo ela formadora e formante do percurso criativo:

Se essa é a natureza do processo artístico, urge dizer que a forma, além de existir como formada ao termo da produção, já age como formante no decurso da mesma. A forma já é ativa antes mesmo de existir; dinâmica e propulsora antes mesmo de conclusiva e satisfatória; toda em movimento antes de apoiar-se em si mesma, recolhida em torno de seu próprio centro. Durante o processo de produção a forma, portanto, existe e não existe: não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo. (PAREYSON, 1993, p. 75)

Logo, tratei de descaracterizar os ensaios, entendendo que a utilização do termo “ensaio” afastaria os corpos das atuantes da ideia de encontro e reencontro que eu estava propondo. De maneira organizada, todos os encontros eram iniciados com o processo de irrigação das plantas. Ali, já se estabelecia uma relação com o elemento água. Ao molhar as plantas, cada atuante conversava com sua Tibira e entendia a relação de retroalimentação entre a água e a folha. A água foi um elemento prevalecente nos encontros de criação.

Lembro-me de ter trazido a importância do mar e da água para a narrativa oficial de Tibira; enfatizei a ideia de que o mar é memória, falei sobre o poder curativo da água salgada e lembrei também que Tibira foi lançada ao mar por uma bala de canhão. Com

isso, mostrei às atuantes a importância de estreitar a relação com a água, entendendo que esse seria um processo de reconhecimento e reencontro com a narrativa mítica de Tibira.

A água, desse modo, era canalizadora para o entendimento de ancestralidade, pois apontava para as histórias daquelas que vieram antes e revelava os muitos caminhos percorridos. A água salgada do mar passou a ser entendida como um líquido que escorria pelas memórias da pele e penetrava os poros reativando memórias. Em seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, no poema “Recordar é preciso”, Conceição Evaristo diz:

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos. A memória bravia lança o leme: Recordar é preciso. O movimento vaivém nas águas-lembraças dos meus marejados olhos transborda-me a vida, salgando-me o rosto e o gosto. Sou eternamente naufraga, mas os fundos oceanos não me amedrontam e nem me imobilizam. Uma paixão profunda é a boia que me emerge. Sei que o mistério subsiste além das águas. (EVARISTO, 2017)

Com o fato sobre Tibira em São Luís, capital do Maranhão, o mar tornou-se a metáfora dessa memória viva que se misturou com o sangue quente de um corpo físico dilacerado. O sangue e o sal temperam, marinam e transmutam o crime e a violência, e transforma-os em memória das águas. Nesse sentido, conduzi uma série de atividades sensoriais que colocavam o corpo das atuante em contato direto com as águas. Nos encontros, que tradicionalmente seriam entendidos como ensaios, tratamos de preparar e tomar banhos de folhas, fazendo a maceração das folhas, além de realizar a preparação de chás e a lavagem do espaço do encontro com água pura.

Passei a entender esses encontros como mergulhos que possibilitavam a escuta de mensagens que só poderiam ser ouvidas no fundo do mar. Naquele momento, compreendi que, somente após a imersão nas águas profundas, ouviríamos as mensagens das bocas salgadas. O processo de condução e orientação dessas experiências sensoriais foi surgindo na medida em que foram sendo realizadas.

Segundo Pareyson, “a forma se define na mesma execução que dela se faz, e só se torna tal ao termo de um processo em que o artista a inventa executando-a”. A cada banho tomado, a cada folha macerada, os encontros com as águas iam desenhando possibilidades de abordagens e aproximações com a ancestral Tibira. Nesses encontros, a lógica e a racionalidade foram deixadas de lado para permitir o atravessamento sensível da melodia molhada das vozes das profundezas.

Figura 9- Atuante Xan Marçall em cena no espetáculo Tibiras



Fonte: Arquivo pessoal

O corpo-água seria, neste trabalho, uma porção líquida de Tibira, um corpo que transpira e chora, um corpo capaz de gerar líquidos, corpo-fluxo em estado de trânsito constante que acompanha os movimentos ondulados e que é capaz de possibilitar o encantamento através dos banhos nas águas da memória. Um corpo-água é também uma cachoeira que deságua líquidos guardados no mais íntimo do ser, um corpo que é nascente e abundante, mesmo diante das situações impossíveis, como as nascentes de um riacho que desabrocha dentre rochas pesadas. Um corpo que se encanta para encantar.

CORPO-AR: O VENTO QUE TRAZ NOTÍCIAS DE NÓS

A dança ocupa um lugar importante em diversas culturas, nas mais tradicionais e originárias do continente africano e do Brasil. Dança-se para celebrar, para suplicar, para comemorar e para grafar no tempo importantes eventos sociais e comunitários. Dança-se para celebrar a energia das entidades, dança-se para evocar a chuva. No decorrer dos

encontros para a construção da obra, a dança foi surgindo como uma possibilidade de voar; era na dança que o corpo levitava. Como proposta criativa, estimulei nas atuantes a possibilidade de dançar para nos afastarmos do mundo prático. Dançávamos para abrir os nossos encontros de criação artística, ou seja, a dança nos afastava da realidade desigual e injusta, imposta para nossos corpos. Com isso, a dança possibilitava respiros; a dança era o ar.

Apesar disso, a estrutura capitalista e neoliberal vigente no mundo prático da vida colabora e patrocina o enrijecimento dos nossos corpos, assim, nos movimentamos cada vez menos, na medida em que ficamos cada vez mais fracos, desarticulados e pouco criativos. Na condução desse processo, fui percebendo o quanto os corpos daquelas artistas-criadoras chegavam endurecidos em sala de criação, e foi a dança que apontou o caminho de sentirmos o ar para, em seguida, respirarmos e voarmos. Leda Maria Martins, ao pensar sobre a relação espiralar entre o tempo, o corpo e como a dança é uma grafia no tempo-espacô, diz:

Dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrôs, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia. (MARTINS, 2021, p. 81)

Dançar seria, então, uma possibilidade de inscrição no tempo, seria registro e memória de um tempo-espacô que cruza o corpo de quem dança. Na tentativa de possibilitar nas atuantes experiências de voo e sobrevoos, provoquei-as a dançar com as plantas. Juntas, quase que em um processo de fotossíntese, experimentavam novas possibilidades de interação.

O ato de dançar se transformou em sinônimo do ato de respirar, abstraindo o mundo concreto fora da sala de ensaio. Através dos movimentos dançados e experimentados, as atuantes podiam experimentar maneiras de encantamentos e ressignificação dos seus corpos. O corpo em movimento e em ebulação se expandia pela sala de ensaio apontando caminhos jamais imaginados de interações com as plantas. Corpo, movimento e plantas se fundiam em coreografias livres, onde as atuantes respiravam e voavam, retirando o seu corpo físico do chão de concreto que insistia em retirar sua potência de vida diariamente.

Figura 10- Atuantes Eduardo Almeida e Brenda Mattos em sala de ensaio



Fonte: Arquivo pessoal

Entender a dança como escritura no tempo e no espaço é reconhecer que dançar também é uma maneira de estimular o exercício pleno da vida, fazendo com que o corpo em estado de pulsação produza conhecimentos sobre o tempo em que existe. Nesse sentido, Leda Maria Martins diz:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espalhando as temporalidades. (MARTINS, 2021, p. 88)

Na condução do processo, a dança nos provocou o entendimento sensível do ar, entendendo que, por intermédio desse elemento da natureza, poderíamos alcançar lugares flutuantes que nos permitiam observar e sentir a narrativa de Tibira de um outro lugar, distante da concretude do chão. Foram as experiências nas quais o ar estava em destaque e em lugar de atenção que fizeram ressignificarmos a relação entre o corpo e a boca do canhão. Como resultado de uma atividade sensível e imersiva, o atuante, Eduardo Almeida, escreve em seu diário de bordo:

Não mais danço amarrado a nada e a ninguém, virei energia que emana da liberdade, contida no ar puro, no ventre quente da mãe, no suor e no gozo do prazer. Antes de me explodirem na boca de um canhão, muitas Tibiras já haviam se encantado, graças às pandemias, pólvoras e violências trazidas pela colonização. Quem foi queimada na boca do canhão agora é o próprio ar. (ALMEIDA, 2018)

Nesse sentido, o corpo-ar seria um corpo anunciador, que, assim como os ventos, traz e leva sensações e motivações. Um corpo-vendaval que afasta de si todas as memórias e histórias de dor que são direcionadas para a comunidade LGBTQIAPN+ e que colabora para o frescor e a vida das plantas. Um corpo que voa mesmo sem sair do chão, porque ainda assim é um corpo que consegue imaginar.

Figura 11- Atuante Eduardo Almeida em cena no espetáculo *Tibiras*



Fonte: Foto de Diney Araujo.

No espetáculo *Tibiras*, o corpo atravessado pelas indagações do ar traz a enunciação do vento que conduz a flecha e que atravessa, nos trazendo a importante mensagem que diz: Tibira não vai morrer. Há séculos que Tibira venta em nós. Werlis Mota, atuante da obra, em uma criação textual criativa, diz: “O vento que vem de Tibira é forte, levanta meus pés, me faz caminhar entre os espinhos, para achar os meus inimigos, eu preciso ser Tibira” (MOTA, 2018). O corpo-ar é o corpo que espalha notícia da nossa vida e que nos torna existências eternas que driblam as noções de tempo e espaço.

CORPO-FOGO: A BRASA QUE INSISTE EM QUEIMAR

O que sabemos dos registros oficiais sobre o crime brutal proferido contra Tibira? Sabemos que o seu corpo foi dilacerado pela bala de um canhão, que seu corpo foi dividido ao meio pelo fogo. O fogo é um elemento da natureza presente em diversos rituais e em diversas culturas espalhadas por todo o planeta; sua forte presença em momentos de ritos aponta a sua importância simbólica e material. O fogo é um elemento sagrado e simbólico, porque nos movimentos de suas chamas nos ensina sobre a relação intrínseca entre morte e vida, sobre arder e queimar.

Luiz Mott, em seu livreto de nome *São Tibira do Maranhão*, lançado em 2013, destaca as palavras do frei Yves D'Evreux acerca do assassinato de Tibira. Em seu relato do acontecido, o frei diz:

Creem os selvagens que engolindo o fumo, ficam alegres e joviais, prevenidos contra a tristeza e melancolia, que os poderão assaltar. O dito selvagem antes de se encaminhar para o suplício pediu uma porção de petun, dizendo que ela lhe proporcionaria a última consolação desta vida [...] E então, logo que lhe deram este petun, ele foi feliz, sempre cantando, para a morte. (MOTT, p. 16)

O relato trazido acima demonstra a relação de fé estabelecida entre os povos originários e o fumo; tal relação reforça e reitera a importância que elementos da natureza ou oriundos dela exerciam e ainda exercem nos mais diversos rituais de comunidades originárias e tradicionais deste país. Percebendo o papel primordial do fogo nos rituais, fui compreendendo e identificando seus aspectos e significações com o objetivo de estimular nas atuantes um reposicionamento da relação entre seus corpos e as variações do fogo, porque entendia ali a importância do fogo para o encantamento de Tibira.

A fim de reforçar o aspecto de purificação do fogo, propus exercícios sensíveis nos quais as atuantes acendiam velas e iluminavam as pessoas presentes, os objetos e os espaços, entendendo que a luz da chama da vela retirava todas as energias contrárias ao movimento que estávamos fazendo de reencontrar a narrativa de Tibira; ou seja, o fogo purificava aquele lugar.

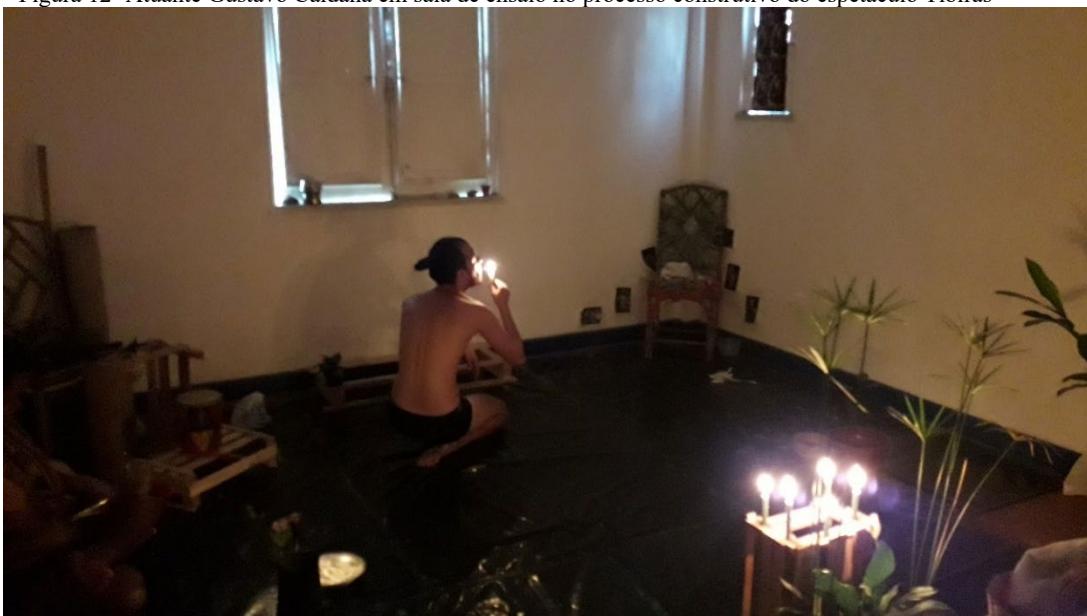
Pensando no aspecto de transformação, que também está atrelado ao fogo, lancei a ideia de ritualizarmos a presença do fogo; a cada encontro, uma vela era acesa e funcionava como o nosso “marcador” de tempo. O apagar da chama era o indicativo de que o nosso encontro precisava acabar. Neste sentido, o fogo exercia a função de orientação em relação ao passar das horas.

Enfatizando o aspecto de iluminação atrelado ao fogo, estimulei nas atuantes o exercício de iluminar as plantas e perceber quais indícios as suas sombras e movimentos apontavam para a criação de imagens corporais. A chama da vela iluminava as frestas e, entre as folhas, iam aparecendo os indícios dos contornos da imagem de Tibira. Ao refletir sobre corpo e imagem, Leda Maria Martins diz:

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras. (MARTINS, 2021, p. 77-78)

O entendimento alargado acerca da ideia de imagem fez com que eu fosse caminhando junto com as atuantes por lugares de escuridão, em que o fogo e seus aspectos iluminavam possibilidades poéticas de encontro com Tibira. Reiterando o aspecto de comunicação com o divino que é atrelado ao fogo, estimulei a criação de pequenos altares compostos apenas de plantas, fugindo da ideia cristã das imagens de santos feitas de gesso. A partir dessa indicação dada por mim, as atuantes reposicionavam e recriavam pequenos altares compostos de plantas a cada encontro, além de acenderem velas para iluminar e ornamentar criativamente aquele altar itinerante.

Figura 12- Atuante Gustavo Caldana em sala de ensaio no processo construtivo do espetáculo Tibiras



Fonte: Arquivo pessoal

Para reforçar o aspecto celebrativo atrelado historicamente ao fogo, estimulei nas atuantes a livre observação da chama das velas e dos movimentos que ali eram deixados como inspiração para a criação de uma dança do fogo, uma dança para que o corpo fosse posto à prova e se tornasse brasa, enfatizando a importância da presença e da entrega nas performances rituais. O elemento fogo nos proporcionou momentos profundos de intimidade, nos quais a chama da vela era candeeiro para abrir portais num corpo que era resultado e resultante dos ciclos da vida, um corpo que é consumido, renovado e vive em estado de chama, de brasa.

Figura 13- Atuantes Taiana Lemos e Eduardo Almeida em cena no espetáculo Tibiras



Fonte: Arquivo pessoal

A vela foi o objeto catalisador para o entendimento do elemento fogo; foi ela que forneceu pistas para a criação de um corpo-fogo que derrete como a cera da vela e que, ao mesmo tempo, arde, queima e brilha, iluminando escuridões de memórias e lembranças guardadas e silenciadas pelo fluxo violento do mundo concreto que soterra e desvaloriza as nossas subjetividades. O ato de acender uma vela se tornou o ato de cultivar uma luz por uma ancestral que foi desmaterializada pelo fogo e que se tornou eterna e etérea. O fogo fez também com que retirássemos de uma vez por todas a Tibira da boca de um canhão e a transformássemos em uma fogueira que alimenta e ilumina as nossas vidas.

CORPO-TERRA: O ENVOLTO DE RAÍZES

A terra é um dos elementos da natureza com maiores significados e aspectos atribuído a ela. Por ser um elemento concreto, visto a olho nu, a terra é símbolo de estabilidade, solidez e fertilidade. A terra é atribuída à ideia de estrutura forte e estabilizada, uma vez que é a terra que suporta todo o nosso peso, assim sendo, a terra é base estruturante da vida no planeta. Em diversos rituais, a terra é celebrada por providenciar equilíbrio e estabilidade.

As plantas, por sua vez, encontram na terra fontes suficientes para a manutenção de suas vidas, e foi no exercício de estímulo da aproximação sensível com as plantas que entendi a importância de perceber a terra a partir do aspecto da fertilidade: seria a terra que daria terreno abundante para a criação das performances rituais. Então, também passei a entender a terra no sentido metafórico; era preciso escavar as memórias enterradas no próprio corpo para encontrar as respostas que nos indicavam como viver amarradas à boca de um canhão.

Assim, o corpo-terra começou a ser descoberto em meio aos processos intuitivos de compostagem. No decorrer dos encontros, estimulei nas atuantes a reposição e renovação das terras dos vasilhames onde as plantas estavam colocadas, juntamente com a colocação de cascas de frutas e legumes que haviam sido utilizados em sua alimentação. Ao realizar o movimento de tratamento e revitalização da terra, as atuantes tiveram a oportunidade de trabalhar com as mãos num processo de escavação.

A cada vasilhame de terra revitalizado, a atuante tinha a possibilidade de ter contato com as raízes reais das plantas para refletir metaforicamente sobre a ideia de raiz. Nesse processo, as memórias atreladas aos territórios de origem de cada atuante foram sendo acionadas, e a ancestral Tibira, de maneira simbólica, passou a despertar nas atuantes a necessidade de refletir sobre o lugar de onde vieram. Naquele momento, Tibira era mola propulsora de um processo de autocuidado, entendendo o corpo como terra que precisava ser arada.

O elemento terra também nos orientou em relação às intimidades e os segredos, estimulando em cada atuante o resguardo daquelas memórias que ainda não estavam prontas para serem compartilhadas com o público. Se, por um lado, as mãos escavavam, elas também enterravam todos os sentimentos e sensações que não seriam mais bem-vindos nas vidas e existências daquelas atuantes.

Figura 14- Atuante Gelton Sacramento em cena no espetáculo Tibiras



Foto: Foto de Diney Araujo

O contato com o elemento terra provocou nas atuantes o estímulo para a ressignificação da relação entre raiz e as estruturas que as aprisionam, percebendo que, em alguns casos, as raízes eram partes constituintes dessas estruturas. Sendo assim, desprender-se das amarras que socialmente nos limitam seria enraizar-se em outros ambientes, situações e ocasiões.

Naquele momento, a terra surgiu como convite para o movimento de aterramento, para providenciar o adensamento de processos sociais importantes, para trazer equilíbrio, vitalidade e continuidade. Logo, a terra surge como elemento que nos lembra da importância de pisar firme em terreno sólido para o desenvolvimento das nossas potencialidades; a terra nos lembra sobre o chão, mas também sobre a importância de caminhar, lembrando assim que é possível e necessário brotar onde quiser e for oportuno.

A OBRA É O PROCESSO: REVERBERAÇÕES E CONTINUIDADES

Estreado em janeiro de 2019, o espetáculo *Tibiras* cumpriu uma temporada de vinte e cinco apresentações no decorrer do respectivo ano; duas delas ocorreram fora do município de Salvador, na cidade de Camaçari, Bahia. Na sua temporada de estreia, a

equipe sofreu perseguição por conta de uma onda ultraconservadora que tomava conta do país em decorrência da eleição de um novo presidente. Após a divulgação da estreia do espetáculo, as integrantes e a produção receberam uma série de insultos e ameaças que colocaram sua dignidade e reputação em risco.

Ancoradas pelo novo governo, estas pessoas aproveitaram o contexto sociopolítico para destilar toda violência, criando um ambiente hostil à obra. Por outro lado, as ditas minorias sociais se organizaram de maneira a garantir suas presenças na plateia do espetáculo. Desse modo, Tibira se tornou um chamamento público para a organização e a articulação política das ditas minorias sociais, um ritual público de encantamento, revigoração e encorajamento das atuantes e da plateia presente a cada sessão.

A estreia do espetáculo, no mês de janeiro, também marcava a novidade de conviver em um país governado por uma declarada extrema-direita. Para além da ritualidade presente na apresentação, a reunião oportunizada pelo encontro do teatro fazia com que nós, a comunidade, pudéssemos transformar sensivelmente a realidade que nos assolava.

O espetáculo, por se dividir em duas partes (volume I e II), proporcionava que as atuantes experimentassem, por intermédio da ritualidade, outras lógicas de tempo, levando em consideração a possibilidade de duas experiências distintas, mas conectadas e entrelaçadas por um fim que não era encerramento, mas um movimento de continuidade. Com isto, foi possível abrir portais e possibilidades artísticas e estéticas para o desdobramento e a reconfiguração do trabalho, vide as apresentações futuras dos volumes III e IV desse mesmo espetáculo, que mesclavam tudo o que já havia sido experimentado junto a progressões e desdobramentos das experiências performáticas e sociais das atuantes presentes.

Eliminar a possibilidade de fim do trabalho artístico envolvendo a narrativa de *Tibiras* é reforçar a máxima que diz: Tibira não irá morrer. No ano seguinte à estreia, em decorrência do estado de pandemia declarado, o espetáculo ganha uma nova versão, o seu quinto volume, intitulado *Tibiras On-line*. Nessa experiência, as atuantes produziram vídeo-poemas em suas residências, que davam conta de trazer, para as redes sociais, reflexões que giravam em torno de exercícios poéticos de manutenção das suas vidas, abrindo mão definitivamente de contar a história de Tibira. O projeto *Tibiras On-line*

ocupou um perfil em uma rede social e gerou dez vídeo-poemas, além de ter participado da abertura do evento “A ponte”, promovido pelo Itaú Cultural. Essa expansão pulveriza a produção artística da coletividade e *Tibira*, então, aparece como uma existência que ultrapassa os limites fronteiriços, chegando a outras regiões do país.

Anos depois, em 2023, o espetáculo ganha seu volume VI, em uma versão para museus que flerta com as linguagens artísticas das artes visuais, performance e dança. No momento dessa escrita, a obra caminha para seu volume VII, em formato audiovisual, a partir do recolhimento de depoimentos e videoperformances das artistas LGBTQIAPN+ das regiões Norte e Nordeste. Neste momento, em busca de *Tibira*, já percorremos as cidades de Belém (PA), Manaus (AM), Boa Vista (RO), Macapá (AM) e João Pessoa (PB). Tendo em vista percorrer mais cinco cidades nordestinas, seguimos o nosso reencontro espiralar com a flecha: *Tibira* não vai morrer!

CAPÍTULO IV: DOSSIÊ – ARQUIVOS E SILÊNCIOS

Diante da situação de pandemia imposta entre os anos de 2020 e 2022, a construção criativa da *Trilogia dos Trópicos* foi interrompida. Nesse hiato imposto por questões conjunturais, me propus a ir ao encontro de uma outra narrativa histórica que desse conta de marcar a presença de pessoas LGBTQIAPN+ na formação da identidade nacional desse país. Os dias se passavam e me afligia a ideia de não finalizar essa trilogia que ocupa um lugar tão importante na minha carreira como artista e pesquisador.

Na busca por nossas narrativas, fui tentando filtrar o que existia de indícios nos arquivos históricos e fui percebendo que o lugar reservado para nós era o da violência. Questionei-me: memória é arquivo? Então, formulei muitas respostas porque eu entendia que memória era movimento e performance, sendo também corpo, tempo e história. Em seu livro *O arquivo e o repertório*, Diana Taylor reflete sobre performance e nos traz uma importante indagação, dizendo:

Os debates sobre o caráter efêmero da performance são, evidentemente, profundamente políticos. De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital? (TAYLOR, 2013, p. 30)

Com essa indagação, a autora reflete sobre as tendências políticas, aquelas que também são tradicionais e conservadoras, e que detêm a função de salvaguardar a tradição obsoleta. Ela aponta como a performance vem sendo historicamente enxergada de maneira equivocada, porque esse mesmo grupo que salvaguarda a tradição entende a potência do conhecimento transscrito no corpo do performer. Por essa lógica, a performance seria uma episteme, uma maneira de produzir e comunicar conhecimento acerca de um dado momento histórico.

Ainda questionando o papel e o local ocupado pelo arquivo em nossa sociedade, comecei a entender que determinadas imagens históricas retornavam e se misturavam com o presente e que algumas dessas imagens eram construídas com base na manutenção dos interesses de um grupo de pessoas que ainda patrocina um processo de colonização nas Américas.

Dentro desse movimento de ocupação violenta do território das Américas, os europeus instituíram a escrita como fonte primordial de registros históricos. Junto com a escrita, veio a imagem na sua versão pictórica. Então, imagem e escrita passaram a ser

elementos constituintes de uma história oficial que eliminava todas as outras possibilidades de registro, trocas e transmissão de saberes. Neste sentido, as demais maneiras de registrar foram arrastadas para o limbo do esquecimento, a exemplo da relação entre escrita e performance para povos tradicionais das Américas, como os astecas, maias e incas. Diana Taylor diz:

Embora os astecas, maias e incas praticassem a escrita antes da conquista – em forma de pictogramas e hierográficos ou sistemas de nós – ela nunca substituiu a expressão vocal performatizada. A escrita, apesar de altamente valorizada, era originalmente um lembrete para a performance, um auxílio mnemônico. Informações mais precisas podiam ser armazenadas através da escrita, o que exigia habilidades especializadas, mas dependia da cultura incorporada para a sua transmissão. (TAYLOR, p. 46)

A reflexão proposta por Taylor abre possibilidades de questionamentos acerca da palavra escrita e da condição que ela assume em determinadas sociedades. Este pensamento nos faz refletir acerca das imagens e dos textos escritos que foram produzidos por uma elite euro centrada que insiste em explorar e dizimar populações inteiras. Então, poderíamos confiar nessas escritas e nessas imagens? Pensando nisto, comecei a reforçar a ideia de que precisávamos utilizar das artes para produzir evidências sobre nossas presenças em nossos territórios, precisaríamos, assim, produzir imagens de nós mesmas no nosso tempo-agora.

Como é sabido, as opressões nas suas mais diversas esferas restringem o acesso das ditas minorias sociais aos espaços de produção de legitimidade, visto que a oralidade tem perdido o seu caráter comprobatório e a escrita tem dominado os vastos acervos e arquivos públicos e privados que dão conta de instituir verdades e criar realidades.

Ora, se a escrita e a imagem ocupam lugar de tamanha importância em nossa sociedade, talvez caiba a nós, artistas, fabular histórias sobre nossos pares como uma atitude de legítima defesa contra o apagamento estratégico de nossas imagens e presenças na história oficial desse país. Em seu artigo de nome “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, Eleonora Fabião define o performer:

Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (FABIÃO, 2009, p. 3)

A autora reflete sobre o papel fundamental dos performers para trazer luz aos assuntos e questionamentos do tempo de agora que afetam a vida social e comunitária. Assim, entendendo a urgência de garantir nossa continuidade como comunidade, dei um salto histórico que me retirou do período colonial e me localizou na contemporaneidade.

Passei a observar a importância de situar, localizar, investigar e transformar em arquivo as narrativas de pessoas LGBTQIAPN+ que marcaram as vidas das pessoas atuantes do Coletivo Das Liliths nos seus territórios. Com a pretensão de friccionar as relações possíveis entre memória, gênero e território, em junho de 2022, convoquei as atuantes das Liliths para iniciarmos um processo criativo que desembocaria na terceira e última obra da *Trilogia dos Trópicos*, intitulada *Dossiê*.

O argumento inicial desta obra era o de criar um espetáculo no qual as personagens também fossem entendidas como frequências ou estados alterados da própria atuante e que fossem resultado do seu contato social com importantes ícones LGBTQIAPN+ de suas cidades e/ou bairros. A ideia era construir uma obra na qual houvesse uma sequência de testemunhos, onde as atuantes pudessem relatar como suas vidas foram cruzadas por esses ícones LGBTQIAPN+ que contribuíram com a construção social dos seus lugares, criando assim um grande arquivo vivo, uma espécie de dossiê com corpo, fala, imagem e movimento sobre vidas dissidentes

Figura 15- Sala de ensaio no processo de criação da obra Dossiê



Fonte: Arquivo pessoal

Ainda questionando o arquivo, entendendo-o como uma maneira de enclausurar, formatar e padronizar, me questionei: quais memórias desaparecem nos arquivos oficiais? E a resposta surgiu de maneira rápida e implacável: são as ditas minorias sociais que não têm suas histórias e narrativas devidamente contadas, registradas e divulgadas, o que gera

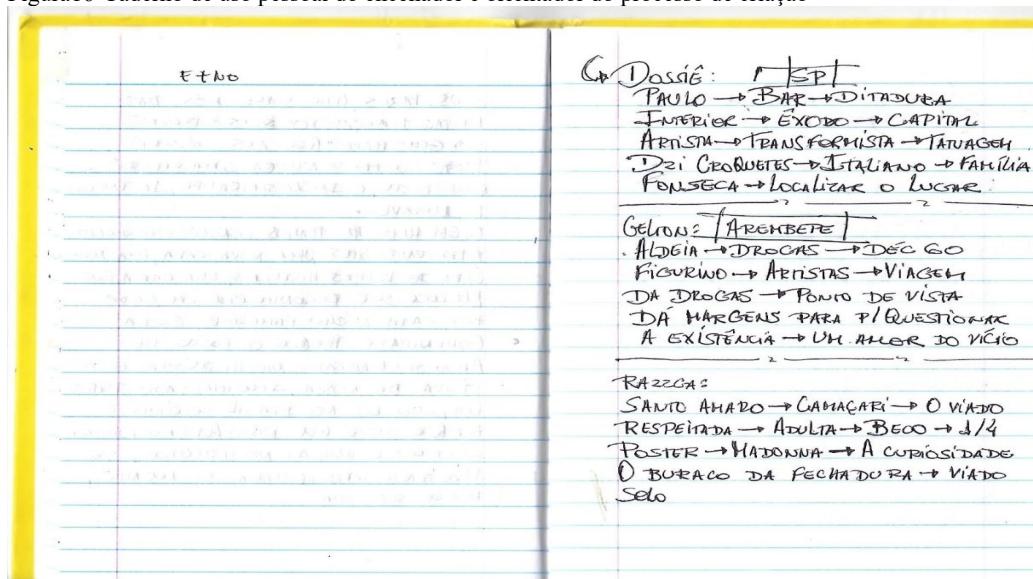
uma desarticulação social e política dessas comunidades, tornando-as mais frágeis do que as demais.

Inicialmente, tinha em mente que eu, como condutor e orientador do processo criativo, provocaria e orientaria as atuantes a retornarem às suas memórias e experiências de vida pessoal para identificar em seus territórios geográficos de origem importantes pessoas LGBTQIAPN+ que contribuíram de maneira significativa para a construção societária destas cidades e bairros.

Após esse exercício, partíramos para a criação de personagens-frequências que seriam parte constituinte de uma dramaturgia que buscava se aproximar das noções tradicionais pensando uma obra linear com início, meio e fim com o intuito de criar um arquivo escrito sobre essas existências.

Formulei então uma pergunta-problema com a intenção de gerar inquietações nas atuantes. Perguntei a elas: *quem foi a mulher e/ou LGBTQIAPN+ que veio antes de você e fez história em sua cidade ou no seu bairro?* Era comum a presença do silêncio na tentativa de respostas. Então, partimos para uma sucessão de exercícios de imaginação política para acionar comandos da escrita criativa e para incidirmos sobre os poucos dados e fatos existentes sobre essas pessoas, buscando criar um arquivo cênico com movimento e imagem. O meu desejo era que essas pessoas reais pudessem ter suas narrativas “arquivadas” por meio e intermédio das artes da cena.

Figura 16-Caderno de uso pessoal do encenador e orientador do processo de criação



Fonte: Elaborado pelo autor

Na imagem compartilhada acima, é possível acompanhar a gestação desses personagens que foram surgindo como a intenção de tensionar a relação entre corpo e arquivo. Nesse primeiro momento do processo, embarcamos numa investigação criativa que nos possibilitava preencher com ficção as frestas das lacunas que eram deixadas pela história oficial, compreendendo que o silêncio era indício da morte estratégica das nossas imagens.

A cada encontro, nos esforçávamos para, através de estímulos criativos, corporais e textuais, criar situações provocativas nas quais pudéssemos entender o corpo como um lugar de inscrição; o corpo era o arquivo e, quando acionado em busca de uma narrativa local e LGBTQIAPN+, evocava uma memória coletiva das cidades e/ou bairros onde as atuantes habitaram para encontrar narrativas esquecidas.

Os exercícios de imaginação política atrelados a estímulos sensíveis como caminhar no escuro em busca de objetos que caracterizavam essas pessoas, por exemplo, fizeram com que essas personagens fossem se manifestando como frequências nos corpos das atuantes.

Figura 17- Atuante Gustavo Caldana em sala de ensaio no processo construtivo do espetáculo Dossiê



Fonte: Arquivo pessoal

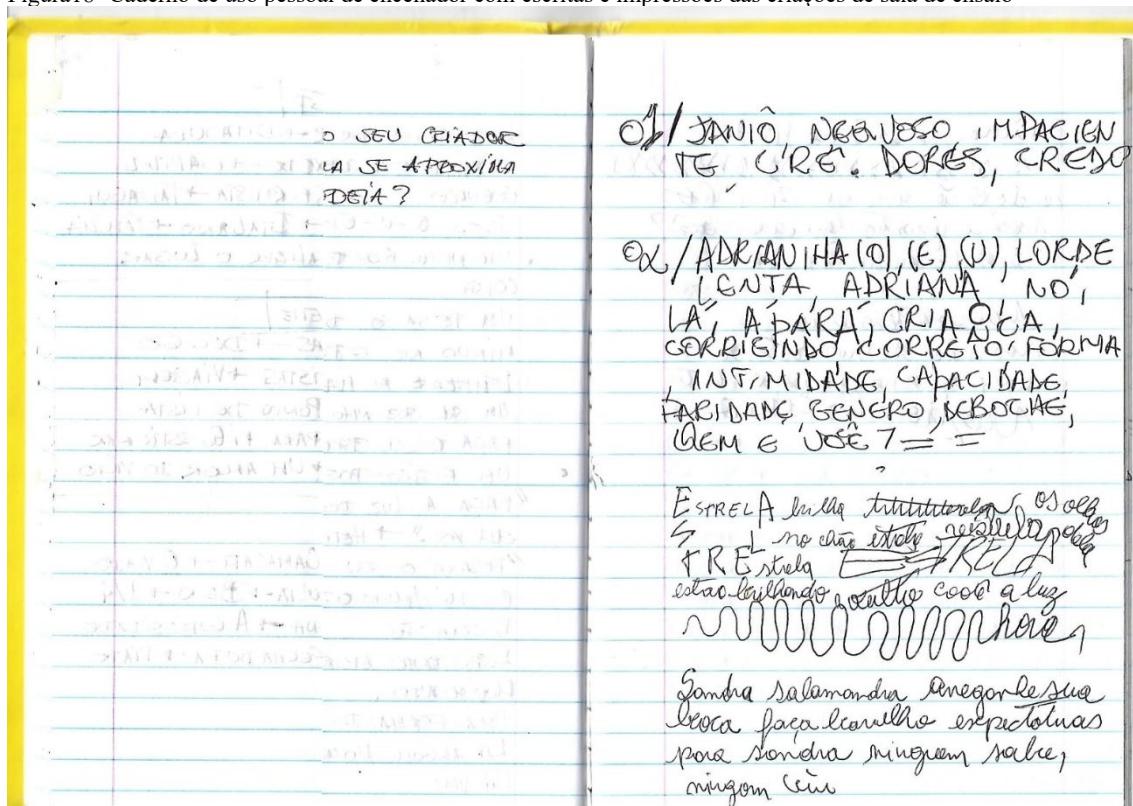
Na imagem, o atuante Gustavo Caldana investiga o personagem que também é um estado alterado da sua própria pessoa, que habitou em seu município de origem e era popularmente conhecido como “o viado dono do Bar”. Futuramente, esta personagem-frequência ganharia o nome de “Jânio sem nome”, em decorrência de uma experiência pessoal do atuante em um ambiente virtual de sociabilidade LGBTQIPAN+, onde conheceu um rapaz solitário de prenome Jânio. Sobre esse movimento, feito pelo atuante,

de se colocar sensivelmente no mundo e nas relações sociais em decorrência da construção artística, Pareyson diz:

A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como seu objeto próprio, fazendo dela o seu “tema” ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o “modo” como esta foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada e irrepetível espiritualidade: entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro, e variar um significa necessariamente variar também o outro. (PAREYSON, 1998, p. 31)

Já que a convocação era a de acionar memórias e pensar sobre os seus locais de origem, as atuantes se permitiram construir características para esses personagens-frequências que dialogavam com aspectos geográficos, históricos e ambientais. As cidades e/ou bairros eram locais que passavam a ser entendidos de maneira sensível, e suas características urbanas e/ou rurais iam apontando indícios que criavam os contornos.

Figura 18- Caderno de uso pessoal de encenador com escritas e impressões das criações de sala de ensaio



Fonte: Arquivo pessoal

Na imagem acima, podemos observar anotações rascunhadas pós-ensaio nas quais as atuantes sinalizavam características e imagens que poderiam ser indícios para a criação dessas personagens-frequência. Letras, com características e aspectos de que foram grafadas com velocidade, apontam para corpos de artistas em estado de ebulação; como

quem caminha no escuro, buscavam a forma dos seus personagens. Sobre esse processo de buscas e experimentações, característico dos fazeres artísticos, Pareyson diz:

É certamente este destino do homem, de não poder atuar a não ser procedendo por tentativas, é sinal de sua miséria e grandeza ao mesmo tempo: o homem não encontra sem procurar, e não pode procurar a não ser tentando, mas ao tentar, figura e inventa, de modo que *encontra*, de certo modo já fora, propriamente, inventado. (PAREYSON, 1998, p. 61-62)

Após ter apontado a motivação e os caminhos metodológicos sensíveis e criativos utilizados inicialmente no processo construtivo para a obra *Dossié*, julgo importante situar você, cara pessoa leitora, acerca do que eu tenho entendido como personagem-frequência e estados alterados e de como a condução desse processo foi me apontando novos caminhos, a ponto de a obra ter o seu argumento criativo modificado, alterando seu nome e mirando novas intenções estéticas e poéticas.

PERSONAGENS-FREQUÊNCIAS OU ESTADOS ALTERADOS: AS ENCRUZILHADAS DO EU

Para iniciar esta seção, trarei reflexões sobre a performance e seus cruzamentos com o teatro para pensar, então, num teatro com elementos performáticos que, no decorrer do processo de construção de *Dossié*, nos esforçamos para alcançar. Esta pretensão de encontrar com a obra finalizada, na qual o teatro dialogasse diretamente com a performance, fez com que uma infinidade de alternativas construtivas fossem surgindo; estas alternativas colaboraram com a composição das narrativas dos personagens que iam sendo desenhados e rabiscados no decorrer do processo.

Para mim, como condutor dessa jornada criativa, existiam duas características estéticas do trabalho Das Liliths que não poderiam deixar de aparecer nesse trabalho: o destaque ao corpo e a qualidade da presença, elementos marcantes do trabalho da coletividade. Inicialmente, questionei junto às atuantes o conceito de personagem e tudo o que essa ideia representava para nós. Se observarmos com criticidade o emprego da palavra personagem no campo prático das artes cênicas e a maneira como ela vem sendo utilizada, baseada na noção binária de gênero, constatamos rapidamente o seu uso como instrumento e mecanismo de exclusão e exposição pública para artistas LGBTQIAPN+ fazedoras de teatro.

É importante destacar que a prática teatral está predominantemente ancorada em princípios discursivos e imagéticos que se baseiam nas noções da heterossexualidade e cisgeneridade, por isso, a maioria das suas práticas são orientadas pelo par biológico homem e mulher, ou seja, as práticas teatrais das salas de ensaio são substancialmente binárias e enxergam os corpos a partir de uma perspectiva reducionista segundo a qual o órgão genital aponta os lugares a serem ocupados socialmente pelos corpos.

Por outro lado, a performance, por sua característica híbrida, abre possibilidades criativas de ressignificação desses corpos e aponta um universo de múltiplas alternativas de aproximação e distanciamento dessa lógica binária do entendimento do corpo. A pessoa performer, diferente da atriz e do ator, não tem a obrigação de perseguir uma personagem a ponto de encarná-la no palco, mas se propõe a experenciar situações públicas nas quais o seu corpo é plataforma para o questionamento de situações normativas e excludentes. Eleonora Fabião (2009), em seu artigo de título “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, tenta sinalizar características do que seria a performance e diz:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 3)

A autora destaca a versatilidade e mobilidade da performance e reitera a sua forte capacidade de integrar o performer com o contexto sociopolítico no qual ele está inserido. Contudo, tanto o ator quanto o performer ocupam lugares importantes na criação e produção de imagens, afinal, o corpo em movimento inserido, seja na cena ou na performance, comunica diretamente com o espectador ou participante presente. Neste sentido, atuar e performar são ações de produção de signos, códigos e, consequentemente, são mecanismos de criação de imagens.

Segundo a produção de conhecimento organizado acerca da performance e da imagem, outros entendimentos e abordagens do corpo foram surgindo atrelados a práticas performáticas. Quase que simultaneamente, as pautas sociais começaram a ganhar grande relevância nos debates públicos. Logo, as discussões sobre o conceito de performance acompanharam o alargamento do pensamento coletivo acerca das violências sofridas

pelas ditas minorias sociais que encontram na performance terreno fértil para sua produção artística.

Assim, quase que num movimento coletivo e mundial, performers e ativistas das mais diversas áreas começam a incidir no cotidiano de diversas sociedades, sobretudo, a partir da década de 1990. O campo de produção de conhecimento e pensamento da performance, híbrido e plural, passa então a dialogar diretamente com outras áreas do conhecimento, a exemplo da antropologia, sociologia, arquitetura, dentre outras.

Por outro lado, a prática teatral ocidental e seus procedimentos seguiram valorizando a presença do texto dramatúrgico como lastro para a criação cênica, colocando setores como a cenografia, a iluminação, o figurino e a atuação a serviço do texto. Neste sentido, o da produção dramatúrgica, é importante destacar que, historicamente, são homens heterossexuais e cisgêneros os principais responsáveis pela manutenção da dramaturgia ocidental, ou seja, o que assistimos em cena é a ação a partir da ótica dramatúrgica do homem cisgênero e heterossexual.

Assim, podemos observar um cenário onde a performance se preocupou em caminhar junto às necessidades contextuais contemporâneas das sociedades, enquanto o teatro se deteve na produção em larga escala de textos clássicos que remontavam a um mundo da primeira metade do século XX. Mesmo diante das diversas exceções, nas quais o teatro se posiciona frente à crítica social, a performance se destaca pela desobrigação da construção do personagem e pela possibilidade do fazer artístico na primeira pessoa. Ao relacionar características da performance com a proposta de teatro trazida por Artaud, Eleonora Fabião (2009) aponta:

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa (senso comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como “coisa corpórea”; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite. (FABIÃO, 2009, p. 6)

Na tentativa de encontrar interseções entre performance e teatro, a autora desenvolve um texto no qual busca tensionar o conceito da performance em detrimento da prática teatral. No texto, alguns pontos de atração e retração são apontados e, após sinalizar os distanciamentos, destaca-se uma aproximação entre o fazer performance e o fazer teatral que é a capacidade de gerar imagens. As práticas performáticas de criação

colocadas em diálogo com as práticas de criação teatrais produzem encontros frutíferos e extremamente eficazes.

Após ter relacionado brevemente as noções de performance e teatro, farei um recorte desse debate para o contexto desta pesquisa – os processos criativos do Coletivo Das Liliths. Desde sua fundação, a coletividade se interessa em produzir um teatro com elementos performáticos, o que torna possível o alargamento dos limites conceituais, promovendo um diálogo profícuo interartes.

Foi neste cenário, de alargamento dos limites conceituais, que fui provocando as atuantes do processo de *Dossié* a pensarem na criação de *personagens-frequências*. Ao utilizar essa expressão, busquei aproximações entre teatro e performance, pois, neste contexto, a palavra *personagem* sinalizava a necessidade de a atuante produzir uma dramaturgia organizada acerca dessa pessoa LGBTQIAPN+ que marcou seu território, enquanto a palavra *frequência* abria a possibilidade para que as atuantes investigassem aproximações estéticas, políticas e discursivas entre elas e as pessoas observadas.

A utilização do termo “personagem” seria então uma pista metodológica para encontrarmos os mecanismos da prática cênica identificando maneiras de tornar essas pessoas reais personagens ficcionais, e o termo “frequência” seria um lembrete para a necessidade da criação desses personagens em extrema consonância com a pessoa atuante e criadora.

A sugestão desse termo, *personagem-frequência*, surgiu da necessidade de possibilitar às artistas LGBTQIAPN+ envolvidas no processo a criação de personagens que não fossem distantes de sua realidade e que não reiterassem a violência das normas socialmente impostas pelas noções binárias a esses corpos. Personagens-frequência também são uma tentativa de aproximação, agregamento e acolhimento para que pessoas entendidas como dissidentes possam criar personagens com contornos cada vez mais próximos de suas referências sociais de gênero, sexualidade e raça.

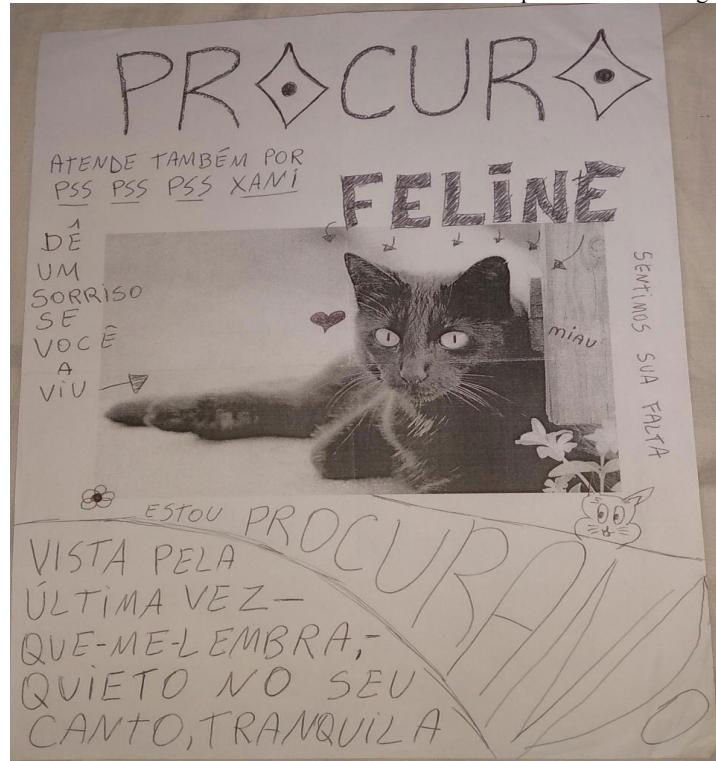
A expressão *personagem-frequência* seria então uma estratégia de garantir a permanência dessas pessoas nas salas de ensaio, nos palcos e nos espaços públicos e privados de criação artística, de maneira a garantir uma criação aproximada de suas vivências e referências. Em busca das personagens que também são frequências das individualidades de cada atuante, iniciei um processo de investigação em busca da obra *Dossié* que reforçava a relação entre corpo e cidade, realizando exercícios de caminhadas

para recolhimento de material artístico e ocupação de espaços urbanos com colagens, promovendo o diálogo entre performance e artes visuais.

Durante meses, os encontros de criação eram realizados nas ruas do centro histórico de Salvador, especificamente no perímetro do Pelourinho. Inseridas como parte integrante e constituinte do local, as atuantes caminhavam pelas ruas, dialogavam com transeuntes em busca de indícios criativos que pudessem circundar seus personagens-frequências, estabeleciam conversas em que elas precisariam descrever esses personagens para outras pessoas, pediam conselhos em relação a situações criadas para obter sugestões e, consequentemente, contribuições de outras pessoas que estavam fora do processo criativo.

Ainda com a intenção de ocupar espaços na cidade, estimulei as atuantes a, metaforicamente, transformarem seus personagens-frequência em um animal e, após estabelecerem suas características, solicitei que confeccionassem cartazes de retratos falados que deveriam ser espalhados por toda a região do Pelourinho. Esses cartazes buscavam notícias sobre o animal que havia sumido; era a busca por uma existência perdida que sumiu por motivos de desaparecimento ou fuga.

Figura19 - Retrato falado confeccionado em sala de ensaio pela atuante Razzga Mortalha



Fonte: Razzga Mortalha

Na busca dos contornos dessas personagens-frequência, as encruzilhadas do centro antigo de Salvador foram apontando caminhos e pistas de como deveria ser conduzido esse processo de reencontro com narrativas desaparecidas. Na imagem acima, o retrato falado de um gato chamado Feline mostra um pouco do processo de construção da atuante Razzga Mortalha, que refletia sobre um rapaz homossexual que saiu do interior do estado da Bahia em busca de novas oportunidades no exterior. Sem dar notícias a seus familiares e amigos, o jovem fez o movimento de saída do seu município de origem silenciosamente, causando grande comoção na população local, que espalhou cartazes por toda a região do recôncavo baiano à procura do rapaz que nunca mais apareceu.

O processo de confecção dos cartazes estimulou na atuante mencionada a possibilidade de inserção deste retrato falado na narrativa do seu personagem-frequência, o que mostra como os passos experimentais e laboratoriais do processo construtivo serviram para delinear a obra final.

A cada caminhada para recolhimento de material artístico realizada, as atuantes tinham a oportunidade de retornar para a sala de ensaio e compartilhar suas experiências de maneira coletiva. Baseado no que foi vivido na rua, fui conduzindo práticas criativas em sala de ensaio que dialogavam com a experiência transeunte das atuantes. A rua e a sala de ensaio se encontravam para apontar caminhos de criação.

Figura 20 - Registro de sala de ensaio no processo de construção para a obra Dossié



Fonte: Arquivo pessoal

Na imagem acima, a atuante Marina Lua está posta ao centro da sala; as demais colegas e atuantes fazem do seu corpo um quadro de anotações cheio de lembretes, frases curtas e palavras. Marina se dedicava neste período a construir uma personagem-

frequência que era professora e lésbica, sendo a sua mãe, mulher lésbica e professora, a sua principal referência.

Após caminhada no centro histórico da cidade, Marina trouxe as impressões de uma conversa que teve com uma transeunte sobre o ofício de ser professora; após uma escuta sensível, estimulei as demais atuantes a grafarem no corpo da atuante lembretes de como a profissão de professora marca a vida de milhares de mulheres.

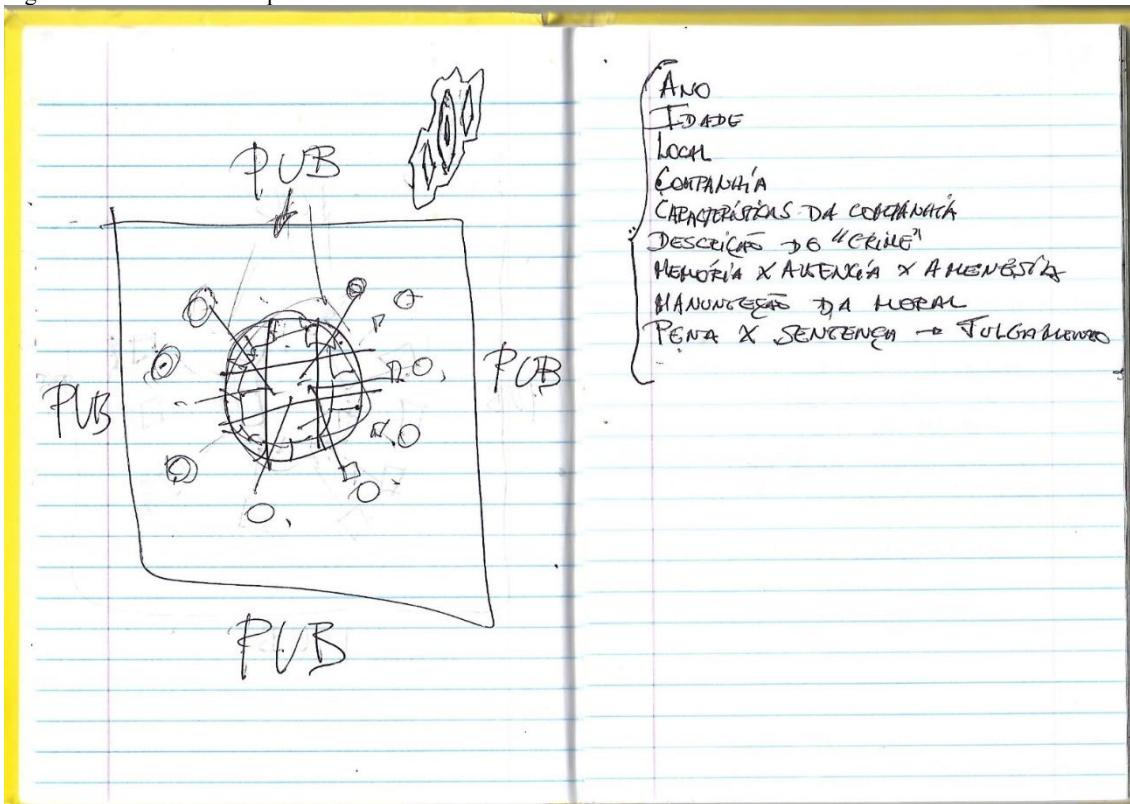
Observar a produção artística da atuante Marina aponta caminhos primordiais para o entendimento do termo *personagem-frequência*. Ela, que também é professora, também é lésbica, utiliza como fonte de referência a sua mãe, que também é uma mulher lésbica e professora, para a construção de uma personagem ficcional em total consonância com suas vivências e experiências no mundo.

Aproximar a criação artística dos lugares sociais e políticos ocupados por artistas LGBTQIAPN+ corrobora a presença e permanência dessas artistas nos espaços de produção de conhecimento. O caminho que busquei alcançar com a aplicação desse termo visa a inverter a lógica segundo a qual a pessoa atuante segue a disposição do personagem e colocar o personagem a serviço da atuante, possibilitando, processualmente, que artistas LGBTQIAPN+ produzam dramaturgicamente e corporalmente personagens que vibrem em suas frequências pessoais, que se comuniquem com suas realidades.

A QUEIMA DO DOSSIÊ: O NASCIMENTO DE OUTRAS FÁBULAS

Dando continuidade às experiências imersivas de criação da obra de nome *Dossié*, fui conduzindo o processo de encontrar com os contornos dessas personagens-frequências e, em coerência com a provocação inicial da obra, que era a de criar um dossié cênico sobre a presença de pessoas LGBTQIAPN+ em seus territórios, iniciei um processo de investigação acerca dessas personagens. No decorrer de três meses de trabalhos, transformei metaforicamente a sala de ensaio num tribunal onde essas personagens eram interrogadas e, na tentativa de respostas, as atuantes iam encontrando possibilidades de composição.

Figura 21- Caderno de uso pessoal do encenador

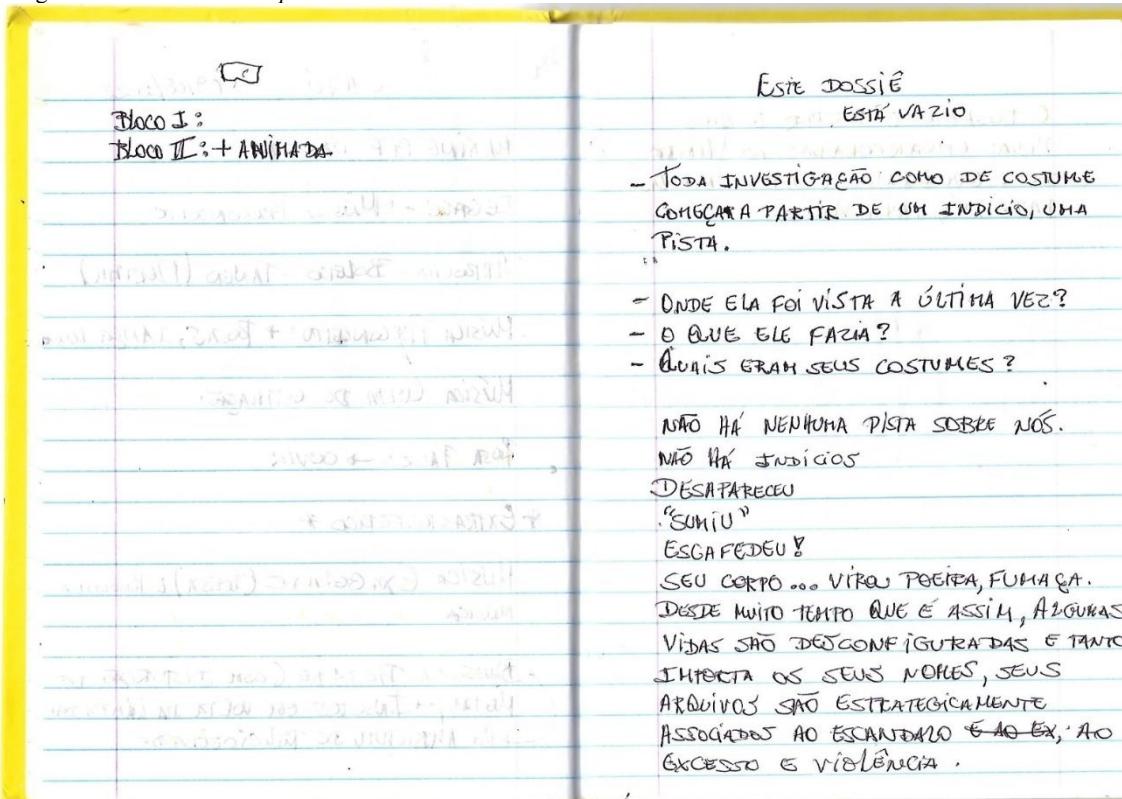


Fonte: Arquivo pessoal

As imersões se davam sempre com a sala de ensaio em penumbra; o meu desejo era encontrar no escuro as pistas e indícios que pudessem colaborar com a construção desses personagens. Com ensaios iluminados à luz de velas, embarquei junto às atuantes numa busca criativa e, nesse percurso, precisei acionar a imaginação para fabular futuros possíveis para essas personagens, já que as narrativas das pessoas reais que serviam de inspiração eram preenchidas por silêncios e lacunas.

A fabulação apareceu aqui como um recurso crítico que avaliava as características socioculturais das cidades e bairros onde as personagens-freqüência residiam para, então, estimular a produção das suas características e de seus contornos. Nessa caminhada, acionei o exercício de resgate de memórias e fiz com que as atuantes imaginassem radicalmente e de maneira comprometida futuros possíveis para essas personagens-freqüência, entendendo que a realidadeposta pelas histórias reais não dava conta de evidenciar toda a complexidade e subjetividade das experiências de vidas dissidentes.

Figura 22- Caderno de uso pessoal do encenador



Fonte: Elaborado pelo autor

Ainda estimulado pelo modelo de investigação policial, lancei uma série de exercícios que visava ao preenchimento de uma ficha onde as atuantes apontavam pistas para possíveis crimes cometidos por essas personagens-frequências; nesta abordagem, proposta por mim, a utilização da palavra “crime” era entendida como sinônimo para subversões comportamentais que burlavam as lógicas sociais de gênero e sexualidade impostas socialmente por um grupo hegemônico predominantemente heterocentrado e cisgênero. Nesse momento, a ansiedade de encontrar uma forma para a obra fez com que eu criasse etapas objetivas, inspiradas numa investigação policial, porque eu acreditava que assim otimizaria tempo e alcançaria resultados férteis.

Iniciei a pesquisa pensando na denúncia; imaginei que cada personagem-frequência pudesse ter sido denunciada e, nas práticas criativas de sala de ensaio, imaginávamos o recebimento da denúncia ou a notícia de crime que ela teria cometido. Perguntas provocativas – tais como *Quem fez a denúncia? Qual o motivo da denúncia? Como foi feita a denúncia? A personagem-frequência foi denunciada por quê?* – foram surgindo. Na perseguição por respostas ao tribunal simulado, as atuantes se debruçavam nas lacunas e nos silêncios para confeccionar situações. Em seguida, caminhamos em direção ao registro do boletim de ocorrência, momento em que a pessoa denunciante

documentava os detalhes do crime, incluindo informações sobre o local, as partes envolvidas e as circunstâncias.

Figura 23- Sala de ensaio do processo de criação para a obra Dossiê



Fonte: Acervo pessoal

A leitura da seção policial dos jornais locais fez com que começássemos a pensar numa outra etapa, a de coleta das provas preliminares. Criativamente, orientei as atuantes a pensarem quais seriam as provas que estas personagens-frequências poderiam ter deixado no local do crime que pudessem incriminá-las. Nesse momento, também começamos a pensar sobre a presença de testemunhas, quem seriam essas pessoas, como seria o depoimento delas sobre a cena do crime. Visando à observação da situação do crime cometido por diversas perspectivas, estimulei o pensamento acerca do investigador. Pensamos: Quem seria esse investigador? Quais seriam suas tendências? Ele investigaria de maneira parcial ou imparcial?

Muitos foram os caminhos adotados pelas diversas atuantes; avaliamos em sala de ensaio evidências coletadas, simulamos entrevistas com testemunhas e possíveis suspeitos. Aos poucos, as luzes das velas foram dando espaço para a luz fria da investigação e, com o transcorrer do tempo, essas personagens-frequências foram surgindo como uma imagem que vai se revelando primeiramente pelo contorno de sua sombra até se revelar iluminada.

Figura 24-Atuante Rebeca Oliveira em sala de ensaio num tribunal simulado



Fonte: Acervo pessoal

Na imagem, a atuante Rebeca Oliveira responde a um interrogatório feito pelas demais artistas criadoras presentes com o intuito de obter mais informações sobre o crime e verificar as suas declarações em conflito com as evidências encontradas. Quando perguntada sobre quem seria sua personagem-frequênciaria, ela escreve um texto intitulado “A Salamandra”,² onde diz:

Sandra Salamandra é fogo, é química. Trabalhou no polo petroquímico na cidade de Camaçari no Estado da Bahia, única mulher no local, onde foi morta por negligência coletiva, quando todos evacuaram o local ao descobrirem que ia ocorrer uma explosão e deixaram Sandra sozinha em serviço. Esqueceram-na. (OLIVEIRA, 2022)

Observando o processo de criação da obra *Dossié*, fui percebendo que as personagens-frequênciaria foram ganhando forma com base numa lógica criminalista, na qual os crimes cometidos contra ou por elas ia revelavando suas características. Neste sentido, era a violência que ligava e recortava essas narrativas; era a violência o único caminho possível para tais existências.

² Trecho do texto resultante de experiências em sala de ensaio. O texto na íntegra pode ser encontrado no Apêndice A.

O tom confessional e o ambiente de interrogatório foram provocando em mim incômodos ideológicos, porque comecei a perceber que eu estava dando ao processo criativo um tom fiscalizador acerca das vidas LGBTQIAPN+ em decorrência do meu desejo de dar forma e finalizar a obra. Sobre o desejo de encontrar a forma da obra de arte, Pareyson diz:

A forma se define na mesma execução que dela se faz, e só se torna tal ao termo de um processo em que o artista a inventa executando-a. A descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução. E só operando e fazendo, ou seja, escrevendo ou pintando ou cantando o artista encontra e inventa a forma. (PAREYSON, 1998, p. 69)

Percebi, então, que o meu desejo de findar a obra fez com que eu olhasse para essas personagens-frequência a partir da lente reguladora da lei; equivocadamente, eu estava reforçando e reiterando estereótipos sociais impostos a nossa comunidade. Então, fui encontrando mudanças, novos formatos metodológicos que me apontaram a necessidade de questionar o próprio título da obra, *Dossié*, palavra que etimologicamente significa uma coleção de documentos relativos a um processo, a uma instituição ou a um indivíduo.

Sabemos da importância do documento escrito como registro comprobatório acerca da vida de pessoas ou situações, porém, sabemos também das tendências assumidas por quem escreve tais documentos. Foi aí que comecei a perceber o arquivo a partir da perspectiva do enclausuramento; comecei a enxergar o arquivo como estratégia de enquadrar existências, o arquivo como mecanismo de criar imagens fixas.

Na tentativa de me distanciar das estruturas endurecidas do arquivo, decidi então abrir mão do nome *Dossié*, porque entendi ali, na encruzilhada do pensamento, que a obra que eu desejava compartilhar com o público não era uma obra com intenção de emoldurar vidas, mas, sim, de falar sobre a possibilidade de eternizar essas existências como energias encantadas, parte constituinte dos seus territórios.

Compreendi a necessidade de, metaforicamente, queimar esses dossiês para que eles perdessem a forma e ganhassem a característica de poeira e fumaça, invadindo todos os lugares e ambientes, como um vento que anima as folhas e refresca os nossos corpos. E, com o desafio de questionar as narrativas dominantes e os discursos historicamente construídos sobre a comunidade LGBTQIAPN+ que perpetuam estereótipos e falsidades, decidi acionar a fabulação crítica para contar histórias alternativas e recriar narrativas, revelando verdades ocultas, imaginando situações impossíveis, reencontrando com

memórias apagadas para, então, oferecer uma visão mais justa da história e da sociedade. Em seu artigo “Vênus em Dois Atos”, a pesquisadora Saidiya Hartman (2020) reitera a importância de interferir e rasurar a imagem pré-estabelecida acerca de populações minorizadas e marginalizadas; ela diz:

Escolhi não contar uma história sobre Vênus porque fazer isso teria significado ultrapassar as fronteiras do arquivo. A História se compromete a ser fiel aos limites do fato, da evidência e do arquivo, ainda que tais certezas mortas sejam produzidas pelo terror. Eu queria escrever um romance que excedesse as ficções da história – os rumores, escândalos, mentiras, evidências inventadas, confissões fabricadas, fatos voláteis, metáforas impossíveis, eventos casuais e fantasias que constituem o arquivo e determinam o que pode ser dito sobre o passado. Eu desejava escrever uma nova história, que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais e fosse além da reiteração e das transposições que constituíram minha estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções. (HARTMAN, 2020, p. 15)

Conforme o ponto de vista da autora, a fabulação crítica seria, então, uma abordagem analítica e narrativa que busca intervir sobre as lacunas na história que foram deixadas pelos processos de opressão e marginalização de determinadas comunidades. Hartman propõe uma prática de escrita e pensamento que não apenas se preocupa em contar as histórias dessas comunidades que foram ou são oprimidas, mas também reimagina e reconstrói suas vidas e experiências de maneira mais complexa, reconhecendo o respeito e a legitimidade de suas histórias.

Assim, embarquei numa mudança radical de condução do processo criativo; solicitei às atuantes que transformassem as informações obtidas no *Dossiê* em pequenas fábulas, entendendo o papel social importante que esse gênero literário exerce sobre as diversas comunidades espalhadas mundo afora que utilizam de narrativas curtas e de fácil entendimento para transmitir ensinamentos morais.

Foi o processo de retirar o sangue das manchetes policiais na nossa sala de ensaio que fez com que *Outras Fábulas Mágicas* fosse surgindo aos poucos. O próprio processo criativo foi se constituindo, apontando seus caminhos, necessidades e características particulares. O fazer artístico compartilhado, o diálogo interartes e o processo contínuo de produção e elaboração de material artístico possibilitaram assim a criação do terceiro e último espetáculo da *Trilogia dos Trópicos*, no qual pequenas fábulas são trazidas ao palco e remontam narrativas acontecidas em diversos territórios do Brasil, onde pessoas dissidentes protagonizam lugares de respeito e dignidade.

CAPÍTULO V: CONTRIBUIÇÕES ARTÍSTICAS PARA O DESCORTINAMENTO DE NARRATIVAS DE PESSOAS LGBTQIAPN+ HISTÓRICAS

Diante da realidade sociopolítica imposta para corpos LGBTQIAPN+ no contexto nacional, torna-se importante destacar contribuições artísticas que fui encontrando no decorrer desse trajeto criativo junto ao Coletivo Das Liliths na construção da *Trilogia dos Trópicos*. Neste capítulo, que marca o fechamento da dissertação, pretendo sinalizar similaridades entre os processos de criação e as obras apresentadas e perceber as diferenças entre a condução dos processos e os espetáculos, além de refletir sobre o processo inacabado intitulado *Dossié*, para então identificar quais seriam as contribuições que o Coletivo Das Liliths pode deixar para a criação de espetáculos que tragam como provocação principal o descortinamento de narrativas de pessoas LGBTQIAPN+ históricas.

Nesse momento de esforço comparativo, a palavra falada preenche quase que sempre as reservas da palavra escrita. Leio em voz alta o que escrevo para que as vibrações do som das palavras faladas me apontem caminhos para a escrita deste capítulo. O “eu” encenador que se manifestou durante toda a escrita desta dissertação, agora, se preocupa em analiticamente observar os relatos e memórias, fundadas em ambientes coletivos, para traçar rotas que podem ser seguidas por novas gerações de artistas que se interessem em encontrar com narrativas estrategicamente silenciadas.

Para tal, iniciarei sinalizando as similaridades tanto nos processos criativos quanto nos espetáculos apresentados a título de demonstrar como essas recorrências, tanto de condução de processo como de escolhas estéticas, podem deixar pistas para artistas interessadas nessa temática. Desejo que, após a leitura do capítulo, o sentimento prevalecente seja o de ter tido contato com uma pesquisa inquieta que busca marcar no tempo e no espaço um conhecimento negado à população LGBTQIAPN+, o de saber sobre aquelas e aqueles que vieram antes de nós. Mais do que apontar um sistema fechado em si, este capítulo pretende ser a abertura de portais criativos que promovam encontros estéticos e combinações metodológicas inesperadas.

Aqui, com a ajuda de quadros comparativos, tentarei identificar o que a rotina das salas de ensaios e encontros de criação apontou como possibilidades para o desenvolvimento de uma prática cênica na qual o corpo dissidente tem lugar de

importância e destaque. Com a intenção de que esses escritos cheguem até meus pares e com a imensa vontade de que mais narrativas históricas sejam iluminadas, eu desejo uma boa leitura.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO: AS SIMILARIDADES OU AS SEMELHANÇAS PERCEBIDAS

Nos capítulos anteriores, me detive em trazer importantes detalhes das etapas dos processos de criação dos espetáculos que compuseram a *Trilogia dos Trópicos*. Olhei com a atenção merecida para cada processo e trouxe reflexões artísticas e filosóficas que possibilitaram o diálogo com teóricos e filósofos que se interessam em falar sobre processos construtivos nas artes.

Na medida em que a escrita desta dissertação foi avançando, fui identificando semelhanças entre caminhos metodológicos aplicados por mim nos encontros de criação e nas salas de ensaio. Fui compreendendo, então, que existia na minha condução um estilo próprio que era reflexo das minhas vivências e tendências, tanto na vida pessoal quanto no trabalho artístico. O meu estilo próprio enquanto encenador era o de escolher falar artisticamente a partir da perspectiva dos marcadores sociais impostos pela sociedade para mim, sendo assim, a minha característica era a capacidade de acentuar e valorizar os meus contornos como pessoa negra e LGBTQIAPN+ vivente no mundo. Sobre esse estilo próprio desenvolvido pelo artista na medida em que produz, Pareyson aponta:

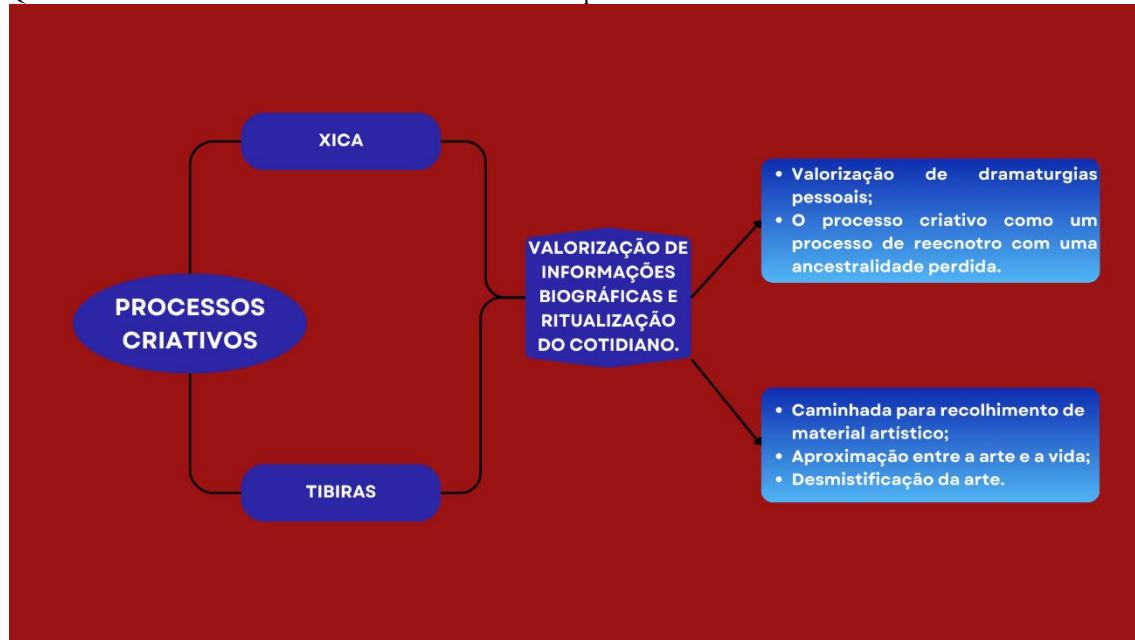
Um estilo único e irrepetível não é outra coisa senão toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, se fez, ela mesma, o seu modo de formar, tornou-se este muito particular modo de forma, que pode ser somente seu. (PAREYSON, 1988, p. 32)

Fui percebendo, na escrita desta dissertação, a importância de reconhecer minha vida e experiências no mundo como referencial indissociável da minha prática artística. Como é sabido, existe uma linha tênue que separa a arte da vida, porque, para os artistas, o seu principal instrumento de trabalho é a sua própria vida e o seu corpo em interação com o mundo social, seus diálogos e combinações. Para o artista, a sua comunicação com o mundo se dá por meio da obra, da peça teatral, da performance, da coreografia, da tela e da música. A obra de arte é o espírito do artista exposto para o público, lugar sensível, de extrema subjetividade, mas de uma concretude que permite ao público o contato real com a obra. Sobre a relação entre a obra de arte e o artista realizador, Pareyson segue dizendo:

Através da obra de arte transparece toda a originalidade pessoal e espiritual do artista, denunciada não primeiramente pelo assunto ou tema, mas pelo próprio modo irrepetível e personalíssimo, que ele teve ao formá-la. Nesse modo de formar está presente toda a espiritualidade do artista, no sentido de que esta, uma vez que se colocou sob o signo da formatividade, exige o seu modo de formar, ou melhor, se faz ela mesma, esse determinado modo de formar. (PAREYSON, 1998, p. 31)

Ao me debruçar sobre o conhecimento artístico gerado nas salas de ensaio do Coletivo Das Liliths, identifiquei recorrências processuais que potencializavam características estéticas da coletividade que, nos seus dez anos de existência, tem se interessado em utilizar das artes da cena para promover o reencontro com narrativas míticas sobre a comunidade LGBTQIAPN+. Para refletir sobre tais semelhanças, produzi o quadro abaixo e, a partir dele, irei discorrer sobre como essas similaridades colaboraram tanto no processo de criação das obras quanto nos espetáculos apresentados ao público.

Quadro 1- Características recorrentes identificadas entre os processos criativos das obras Xica e Tibiras



Fonte: Elaborado pelo autor

No quadro acima, busquei identificar as similaridades apresentadas na condução dos dois processos artísticos que culminaram nas obras *Xica* (2017) e *Tibiras* (2019). Percebi que os procedimentos aplicados em sala de ensaio, nos dois processos, giravam principalmente em torno da valorização de informações biográficas e na ritualização do cotidiano. Essa constatação revela uma dura realidade imposta a artistas LGBTQIAPN+, que ainda hoje não encontram espaços de produção artística sensíveis às suas questões.

Quando percebo que a valorização de informações biográficas é um procedimento recorrente nos processos e que possibilita o estímulo à criação artística desses artistas,

percebo também que, nos demais espaços por onde esses corpos passaram, essas informações não foram valorizadas. Tal fato corrobora a constatação de que, socialmente, politicamente e artisticamente, esses corpos são silenciados, tendo que lidar com uma realidade que os convoca à adequação e a vivências condizentes com as normas e imposições sociais. Ao ser questionado em entrevista³ sobre qual seria a contribuição dos processos artísticos do Coletivo Das Liliths para a sua vida, o integrante Gelton Sacramento (2023) disse:

O Coletivo e seus processos artísticos modificam a minha vida dentro do teatro por vários motivos. Primeiro por fazer teatro junto a uma comunidade que entende as demandas do meu corpo. É importante fazer teatro com uma equipe, com uma direção, com uma produção, com um figurinista que compreendam quais são as demandas do meu corpo, mas não só as demandas internas, e sim as demandas externas também. Não ter contato com um ambiente que continue reforçando estereótipos que eu tento combater. Não quero estar em ambientes que me cobrem coisas que eu nunca vou conseguir fazer, porque são coisas que a hegemonia me cobra; não quero ambientes que me obriguem a contar histórias e ter percepções de assuntos que não fazem sentido para mim. Porque, quando eu fazia isso fora da coletividade, num outro grupo de teatro, às vezes, apesar de toda boa vontade, as minhas demandas não eram entendidas, porque elas não passavam pelo corpo dessas pessoas. (SACRAMENTO, 2023)

A falta de interesse e aproximação das vivências de pessoas LGBTQIAPN+ nas artes cênicas é uma realidade imposta historicamente. De maneira geral, e em coerência com uma sociedade heterocentrada e cisgênera, as salas de ensaio funcionam como espaços que reforçam os processos simbólicos de violência contra esses corpos. Da dramaturgia, passando pela construção do figurino, pelas indicações da direção para atuação até a cena compartilhada com o público, o corpo dissidente passa por uma série de violações morais que contribuem e o convocam a se retirar desse espaço.

Quando identifico e coloco a valorização de dados biográficos como procedimento de condução recorrente, percebo também a minha necessidade de ser percebido e respeitado como um encenador publicamente LGBTQIAPN+ e, para tal, busquei uma comunidade artística formada por pares sociais. Ao falar sobre o processo de criação para o espetáculo *Tibiras* em entrevista realizada para esta pesquisa, a atuante Taiana Lemos diz:

³ Entrevista realizada pelo pesquisador com Gelton Sacramento, Taiana Lemos e Inaê Leoni, integrantes do Coletivo Das Liliths realizada na sede de trabalho Casa Evoé, no bairro de Brotas em Salvador, Bahia, no dia 3 de fevereiro de 2024. As citações utilizadas nas próximas páginas são respostas a esta entrevista.

O processo de *Tibiras* para mim foi revelador no sentido da criação de um texto/denúncia que é poético e está bastante alinhado com a pesquisa e prática em Teatro do Oprimido que venho trilhando como arte educadora e, em *Tibiras*, reverberou como atriz também. O meu desejo era o de voltar a fazer teatro, porque eu estava afastada do palco, na ocasião, há quase três anos. Sentia falta de estar em cena, de construir coletivamente. Mas ao longo do processo, a vontade de estar em cena deu lugar ao desejo de transformar uma revolta pessoal, que foi o assassinato de Marielle Franco, em grito, na cena! Como o processo colaborativo permitia a nossa assinatura, a nossa vida como material de criação, o nosso cansaço, a nossa voz, eu me senti muito convocada a fazer aquele levante! A gritar em *Tibiras*. Acho que no decorrer do processo e na construção dos volumes tudo foi se encaixando porque foram encontros de vozes a partir da provocação que é a trajetória de Tibira. (LEMOS, 2023)

Ao refletir sobre uma revolta pessoal posta em cena, a atuante Taiana Lemos chama a atenção para a característica colaborativa do processo e a possibilidade de inserção de situações externas e incômodos em cena, reforçando assim a ideia da cena como lugar de expressão política e sensível das suas indagações sociais. Logo, a cena torna-se o lugar de exposição de posicionamento político pessoal e, no caso da atuante, o lugar de reivindicar o respeito aos corpos de mulheres, negros e LGBTQIAPN+.

Se, por um lado, identifiquei a valorização dos dados biográficos como procedimento recorrente nos processos, por outro, percebi também a ritualização do cotidiano como mecanismo de sensibilização dos corpos de artistas LGBTQIAPN+. Em decorrência da minha experiência enquanto liderança artística do Coletivo Das Liliths, percebo a necessidade de um olhar específico e sensível para tais corpos e, a seguir, me esforçarei para justificar essa minha percepção.

Toda sala de ensaio é um espaço-ritual, um lugar de criação, mas essa ritualística só acontece quando os corpos ali presentes chegam predispostos e preparados para tornar aquele ambiente um lugar ritualístico de criação. Porém, a realidade imposta para artistas independentes e LGBTQIAPN+ não colabora para tal; em sua grande maioria, essas artistas não conseguem sequer chegar às salas de ensaio por diversos motivos que passam desde o impedimento de utilização do transporte público – por evitar o convívio social e temer violências físicas e psicológicas – até a falta de acesso a recurso financeiro que garanta o seu deslocamento.

Diante de tal realidade, e com a intenção de sensibilização desses corpos, percebi a ritualização do cotidiano como um procedimento recorrente, pois tal estratégia instaurava nos corpos e mentes dessas atuantes a possibilidade de expansão da ideia de

sala de ensaio e o entendimento de que todos os espaços ao seu redor poderiam ser tidos como espaços de criação.

Ao aproximar a ideia de Tibiras como uma ancestralidade representada pela planta, busquei estabelecer com as atuantes um vínculo para além da sala de ensaio, localizada na sede de trabalho do Coletivo Das Liliths; busquei, então, mostrar para tais artistas que o seu cotidiano era a sua principal ferramenta de produção de arte, logo, estimulei e alarguei na mente dessas atuantes a noção de vida e arte, mostrando que a simples ação de regar uma planta é uma atividade ritual de respeito à energia encantada de nome Tibiras. Sobre seu processo de criação para a obra *Tibiras*, o atuante Gelton Sacramento segue refletindo:

O processo artístico de Tibiras é um processo que muda minha vida espiritual, porque até então, sem saber da história das Tibiras, sem saber desse processo de apagamento colonial das nossas existências em todos os sentidos, tanto sensíveis como espirituais, quanto físicos, eu ainda vibrava numa energia de lutar para convencer. O convencimento das pessoas de que o nosso corpo é um corpo digno, como se eu precisasse a todo tempo convencer aquelas pessoas de que eu estava ali. Quando eu entrei no processo de Tibiras, eu começo a perceber que na verdade o nosso corpo sempre existiu aqui e eu reconecto com o que já havia acontecido antes de mim, então, eu começo a ter uma referência ancestral muito mais potente, começo a ver quem veio antes de mim também como uma referência ancestral. Como eu sou da segunda geração do coletivo, eu sou recebido pela primeira geração que também, de alguma maneira, se coloca como uma ancestral minha. E dentro do processo de *Tibiras* eu começo a trabalhar o que é a minha ancestralidade nessa terra, mas de maneira investigativa, pensando no rompimento epistemológico, social, que foi causado por esse processo de colonização. (SACRAMENTO, 2023)

As investigações sensíveis e criativas mencionadas pelo atuante dizem respeito também às investigações e experiências fora da sala de ensaio, onde as atuantes se colocaram frente à necessidade de encantamento de suas rotinas diárias para o entendimento do que seria um reencontro com uma ancestralidade perdida e distanciada. A ritualização do cotidiano como ferramenta e mecanismo de sensibilização de corpos LGBTQIAPN+ em sala de ensaio mostrou-se uma chave poderosa que colaborou com o desenvolvimento sensível das performances-rituais apresentadas no espetáculo.

Ao chegar à sede Das Liliths e serem convocadas a regar e cuidar das plantas da casa, as atuantes eram também convocadas a entender essa linha tênue que separa a vida da arte, mas também a desmistificar a ideia conservadora de arte que as distanciava da sala de ensaio. Ao entender a vida como arte e a arte como vida, essas artistas passam por

um processo de revitalização da sua autoestima enquanto pessoa no mundo e artista criadora.

A valorização dos dados biográficos, feita através do destaque às dramaturgias pessoais e do entendimento do processo criativo como um movimento de reencontro com uma ancestralidade perdida, e a ritualização do cotidiano, realizado por meio do estímulo às caminhadas para recolhimento artístico e da desmistificação da relação entre arte e vida, aplicadas como procedimentos nos processos de criação das obras *Xica* e *Tibiras*, revelaram horizontes criativos poderosos que possibilitaram a aproximação, a permanência e a continuidade da comunidade LGBTQIAPN+ nos espaços de criação artística.

ESPETÁCULOS APRESENTADOS: AS SIMILARIDADES OU AS SEMELHANÇAS PERCEBIDAS

Ao observar as obras apresentadas, percebo-as também a partir da perspectiva da obra que nunca se mostra efetivamente acabada, como nos revela a professora e pesquisadora Cecília Salles (1998). Em seu livro *Gesto Inacabado*, ela contribui para tal debate trazendo a seguinte reflexão:

O objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria – pode ser retornado. (SALLES, 1998, p. 80)

Partindo dessa perspectiva, apontarei abaixo as semelhanças estéticas entre as obras *Xica* e *Tibiras*, que foram apresentadas ao público respectivamente nos anos de 2017 e 2019. Porém, reforço aqui a ideia de que essas obras seguem inacabadas, tendo em vista as combinações e arranjos feitos no decorrer das temporadas realizadas. Para tanto, irei apresentar um quadro onde essas semelhanças entre os espetáculos são destacadas e, logo após, irei discorrer sobre tais achados.

Quadro 2 - Características similares presentes nos espetáculos Xica (2017) e Tibiras (2019)



Fonte: Elaborado pelo autor

Com o objetivo de encontrar similaridades entre os espetáculos apresentados, revisitei imagens e vídeos que pudessem colaborar com o reavivamento das minhas memórias e lembranças acerca dessas obras. Nesse processo, correlacionei imagens, comparei elementos utilizados e identifiquei pontos encruzilhados entre os espetáculos. Lembro-me que, durante a condução dos dois processos, eu me esforçava ao máximo para utilizar o mínimo de elementos cenográficos que precisassem de uma confecção em decorrência do baixo orçamento que conseguíamos levantar para a realização da obra.

Fui então percebendo a necessidade de criar obras que dessem destaque para o corpo das atuantes e que valorizassem a ação e o movimento, neste sentido, identifico a primeira semelhança entre os dois espetáculos apresentados, que é *a valorização da ação e do corpo em movimento em cena*. A partir dessa constatação, percebo que, nas duas obras, os corpos das atuantes são expostos como tela que servem de suporte para intervenções artísticas. Leda Maria Martins (2021), em seu livro *Performances do Tempo Espiralar*, discorre sobre o corpo-tela e traz apontamentos importantes para o entendimento do corpo:

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pôlis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo

gentrificado, o corpo testemunha e de registros. (MARTINS, 2021, p. 162)

As reflexões sobre o corpo como agente integrado e atuante no tempo-espacô apontam para um horizonte onde as duas obras mencionadas se localizam. O entendimento do corpo como acervo e palco de atravessamentos sensíveis e históricos reitera a importância de destacar tal similaridade entre as obras.

Figura 25- Atuante Inaê Leoni em cena no espetáculo Xica



Foto: Foto de Diney Araújo.

Na imagem acima, podemos visualizar a integrante Inaê Leoni em cena no espetáculo *Xica*; a pele pintada de vermelho, um torço feito de tecido africano e joias de uso pessoal dão conta de tornar real e concreta a imagem de Xica Manicongo para a plateia presente.

É importante destacar que a utilização do corpo como suporte para pinturas e intervenções múltiplas tem relação direta com antigas e diversas culturas ao redor do mundo; nesse contexto, o corpo também é uma forma de comunicação e, através dele, se expressa o ritual, expressão cultural de um povo, e o protesto. Em ambas as obras, os corpos são pintados e iluminados, e, nesse processo de pintura do corpo, que é também um processo de autocuidado, cada atuante tem a liberdade de criar significados simbólicos ou estéticos.

Ainda observando o destaque do corpo como suporte para intervenções artísticas e criação de imagens, trago abaixo imagem do espetáculo *Tibiras*, na qual a atuante Xan Marçall aparece em meio a plantas enquanto toma um banho de ervas encantadas.

Figura 26- Atuante Xan Marçall em cena no espetáculo Tibiras (2019)



Foto: Foto de Diney Araujo

Nas duas encenações, o corpo ocupa um lugar de importância. No exercício de observar os processos de criação e seus caminhos, percebi que essa escolha se deu também por parte de um compromisso ético e estético de tornar visível e iluminar corpos que socialmente são arrastados para lugares de invisibilidade e reclusão. Os corpos em suas múltiplas possibilidades de ocupação do espaço surgiam nas duas encenações reluzentes; eram os corpos em estado de expansão, corpos emocionados que provocavam a plateia para o reencontro com energias ancestrais.

Empenhadão em encontrar similaridades entre as encenações, percebi a segunda característica semelhante entre as obras, a *ritualização da cena*. Observei que, nos dois espetáculos, o palco é ressignificado e transforma-se num espaço ritual, onde elementos do cotidiano ganham outras significações, a exemplo dos caixotes de feira que são utilizados tanto no cenário do espetáculo *Xica* quanto no espetáculo *Tibiras* e ganham diversas possibilidades de leituras. Esses caixotes marcam também, além de uma unidade estética e visual entre os espetáculos, a diferença entre eles, tendo em consideração que sua utilização se dá de outra maneira.

Figura 27- Imagem comparativa entre os espetáculos Xica (à direita) e Tibiras (à esquerda)



Fonte: Acervo pessoal

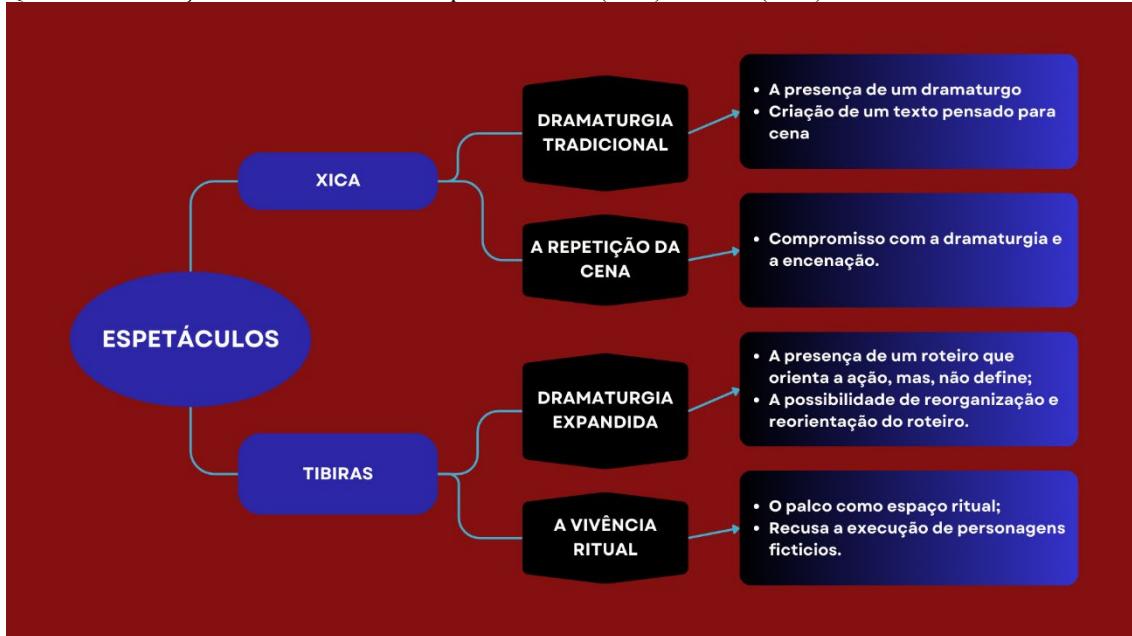
A ritualização da cena também se revela através da presença de objetos de uso pessoal nos espetáculos, fazendo da cena o lugar de ritualização de uma intimidade compartilhada com o público; esses objetos aparecem compondo tanto o figurino quanto o cenário. Essa foi uma estratégia usada para reforçar a relação íntima entre a vida e a arte e para buscar uma ligação entre a vida cotidiana das atuantes e as narrativas silenciadas de Xica e das Tibiras, afinal, nas duas obras, o espaço cênico é orientado de maneira que pareça uma extensão da vida das atuantes, um espaço híbrido entre realidade e sonho.

Neste sentido, a cena torna-se o lugar de assentamento, terra fértil onde as subjetividades de corpos LGBTQIAPN+ são depositadas, para que o palco se transforme então em uma espécie de portal revelador que conecta vidas existentes no hoje com vidas eternizadas no futuro para juntas reclamarem o direito à vida.

AS DIFERENÇAS ENTRE A CONDUÇÃO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO E OS TRABALHOS APRESENTADOS

Nesta seção, destacarei as diferenças tanto no sentido dos processos construtivos quanto no dos espetáculos apresentados. Para tal, confeccionei um quadro comparativo onde destaco pontos importantes de diferenças encontradas entre as duas obras. Neste quadro, sinalizei apenas as características mais marcantes que acentuam a diferença entre os dois trabalhos.

Quadro 3- Diferenças identificadas entre os espetáculos Xica (2017) e Tibiras (2019)



Fonte: Elaborado pelo autor

Antes de começar a discorrer sobre as diferenças acentuadas no quadro acima, julgo importante situar você, cara pessoa leitora, a respeito do contexto no qual o Coletivo Das Liliths se encontrava nos momentos desses processos e encenações. Em 2017, ano de estreia do espetáculo *Xica*, a coletividade encontrava-se esvaziada, com a atuação de apenas cinco integrantes que se dividiam entre as atividades artísticas e de produção; já em 2019, ano de estreia do espetáculo *Tibiras*, a coletividade acabara de receber dez novas artistas que estavam empenhadas em contribuir com a manutenção do legado Das Liliths.

Começo as reflexões sobre as diferenças falando dos contextos, pois eles justificam as escolhas processuais e estéticas de cada obra. Para iniciar, vou me debruçar na relação estabelecida de cada obra com o campo da dramaturgia. No espetáculo *Xica*, momento em que a coletividade se encontrava esvaziada, lembro-me de ter conseguido convocar apenas três atuantes para a cena; era preciso, então, pensar uma cena organizada, na qual cada atuante presente pudesse se desdobrar nos personagens que seriam apresentados no texto. Como dito anteriormente, o processo construtivo do espetáculo *Xica* gerou um texto dramatúrgico escrito por Francisco André, que, em parceria com a coletividade, acompanhava as filmagens dos ensaios e, com minhas provocações, como encenador, ia escrevendo o texto da obra.

Já no processo construtivo do espetáculo *Tibiras*, a coletividade estava repleta de novas artistas e todas estavam animadas com a possibilidade de falar na primeira pessoa, porque também foram provocadas por mim a responderem à pergunta: *Quando o seu corpo está amarrado à boca de um canhão?*. Essa pergunta, que tinha relação direta com a narrativa oficial e histórica de Tibira, estimulou nas atuantes o desejo de criações dramatúrgicas autorais que geraram um roteiro que orientava as ações individuais e coletivas no decorrer do espetáculo.

Aqui podemos perceber que as duas obras e os dois processos estabelecem relações distintas com a dramaturgia: *Xica* e seu processo de criar uma ficção sobre Manicongo a partir da perspectiva Das Liliths, e *Tibiras* e seu processo permitindo e incentivando que a dramaturgia fosse construída por intermédio do corpo, do movimento e de maneira colaborativa. Um excelente exemplo da relação do espetáculo *Tibiras* com a dramaturgia é a infinitude de possibilidades que a obra vem ganhando no decorrer de suas apresentações nos últimos anos, quando colagens e recortes textuais são feitos conforme a necessidade do momento e local onde a obra será apresentada.

Outra diferença marcante entre os processos e as obras é a relação estabelecida com as noções de cena e ritual. Em *Xica*, o trabalho é organizado e orientado de maneira a ter um compromisso de repetição das indicações dadas pela direção, das marcações de movimento da cena e do texto criado pelo dramaturgo. Já em *Tibiras*, essas noções são afrouxadas e, em coerência com o roteiro pré-estabelecido, as atuantes constroem e participam junto com a plateia de um grande ritual público de celebração da existência de Tibiras.

É importante aqui ressaltar também diferenças em relação ao entendimento e à criação de personagens. Em *Xica*, as atuantes construíam em cena personagens, já que o texto dramatúrgico se organizava dessa maneira; dessa forma, em cena as artistas se desdobravam em dois ou até três personagens. Já em *Tibiras*, a noção de personagem é extrapolada e, em cena, cada atuante tem seu espaço de expressão de suas subjetividades.

DOSSIÊ: REFLEXÕES SOBRE CAMINHOS METODOLÓGICOS QUE PRECISAM SER RESSIGNIFICADOS

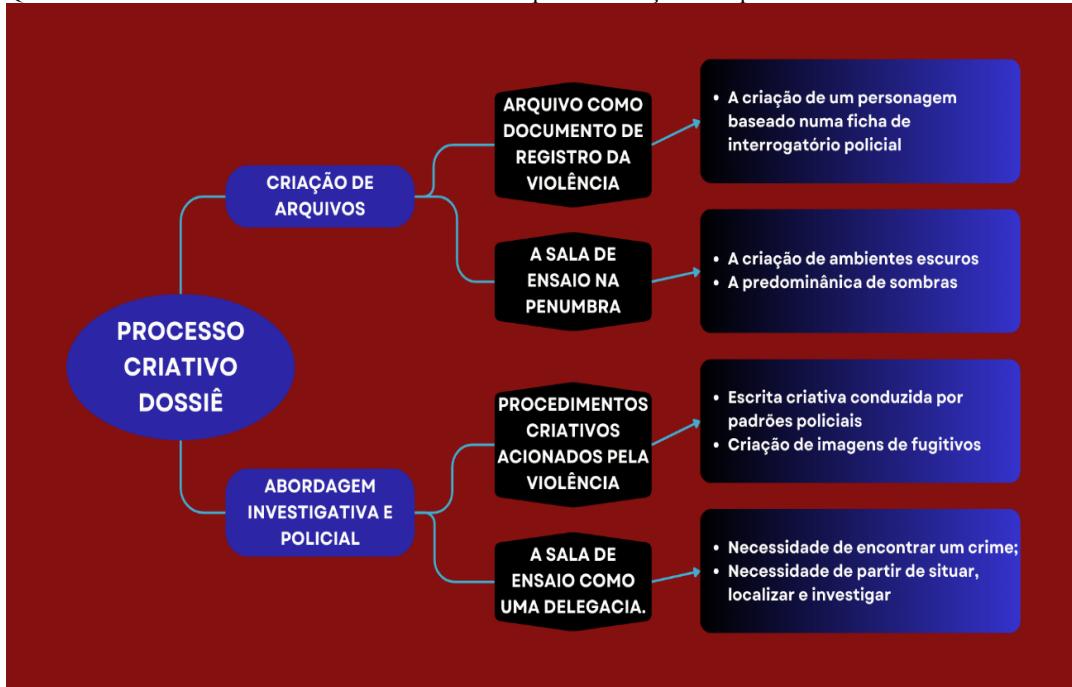
É importante iniciar esta seção refletindo sobre os caminhos que são iluminados na medida em que se caminha, produz e faz. O artista da cena, em decorrência do seu desejo de criação de universos, por vezes, mergulha profundamente em seus anseios e acaba chegando à parte mais abissal do mar. Lá, no imenso da escuridão marítima e imerso em sua subjetividade, ele descobre universos criativos jamais imaginados. Ao iniciar o processo construtivo da terceira e última obra da *Trilogia dos Trópicos*, que inicialmente se chamava *Dossié*, eu tinha o desejo de criar um universo cênico inédito na história do Coletivo Das Liliths.

Eu queria me aproximar das convecções teatrais e utilizar de mecanismos da prática teatral para a construção de um espetáculo onde o público pudesse ter acesso a outra possibilidade estética de atuação Das Liliths. Esse desejo de encaixar a obra em uma ou em alguma convenção teatral fez com que eu iniciasse um processo de criação no qual a nossa principal característica estética, os elementos performáticos, fosse deixada de lado e substituída por estímulos de uma escrita criativa que tentava se aproximar de uma dramaturgia aristotélica.

No exercício comparativo de apontar contribuições artísticas para as novas gerações de artistas LGBTQIAPN+ baseadas na sala de ensaio Das Liliths, julgo importante e necessário compartilhar também mecanismos que foram acionados por mim e que não foram bem-sucedidos diante da proposta artística a ser atingida. Neste sentido, me dediquei à confecção de um quadro onde aponto caminhos que foram propostos e executados e que, em decorrência das necessidades das atuantes e do próprio processo criativo, foram abortados e suprimidos.

O compartilhamento deste quadro com a pessoa leitora faz parte também de um desejo de me aproximar das possíveis aflições que consomem e fazem parte da rotina das artistas, sobretudo, aquelas que são independentes, que trabalham sem financiamento estatal ou privado, as artistas LGBTQIAPN+, as artistas mulheres. Artistas aguerridas que se propõem a criar sem uma estrutura pré-estabelecida, aquelas artistas para quem a arte é a vida e a vida é a arte.

Quadro 4 - Procedimentos utilizados na sala de ensaio para construção do espetáculo *Dossiê*



Fonte: Elaborado pelo autor

Na imagem acima, busco apontar caminhos percorridos por mim na condução do processo de *Dossiê*, que no decorrer de sua construção deixou de se chamar *Dossiê* e transformou-se na obra intitulada *Outras Fábulas Mágicas*. Na tentativa de fazer do espetáculo um arquivo cênico sobre vidas LGBTQIAPN+, conduzi o processo a partir de uma ficha de interrogatório policial. Cada atuante recebeu a sua ficha e, durante semanas, fomos preenchendo-a de maneira colaborativa. Contudo, percebo que a apresentação dessa ficha de alguma maneira interrompeu o fluxo de criação de diversas atuantes que tiveram seus caminhos criativos barrados pela necessidade, quase que compulsória, de preenchimento desse documento.

Essa abordagem inicial, com as fichas de interrogatório policial, foi pensada com a intenção de capturar e documentar as experiências e histórias individuais das atuantes em seus territórios, visando ao enriquecimento das narrativas dos personagens-frequência, buscando torná-las mais autênticas e pessoais. Porém, no decorrer do processo, ficou evidente que essa metodologia acabou se tornando uma barreira para a criatividade de alguns participantes, pois a obrigação de preencher as fichas limitou a liberdade artística e a espontaneidade nas suas criações. Sobre as incertezas e a

dinamicidade dos processos construtivos, a pesquisadora Cecilia Salles (2006), em seu livro *Redes da Criação: construção da obra de arte*, contribui para o debate dizendo:

Retomando a dinamicidade e a incerteza do percurso criador, não há segurança de que as alterações levem sempre à melhora dos objetos em construção, daí as idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações reaproveitamentos e novas rejeições. (SALLES, 2006, p. 16)

Percebo que a indicação do preenchimento da ficha a partir da palavra escrita e do desejo de contribuir com o andamento do processo retirou a possibilidade das grafias corporais e, ao deixar as contribuições do corpo em segundo plano, criou, nas atuantes, bloqueios criativos. Dito isso, e levando em consideração a rotina de ensaio de uma coletividade artística composta por pessoas LGBTQIAPN+, reitero a importância da constante valorização das escritas que nascem do corpo, porque são escritas que brotam da subjetividade e dos estímulos criativos. A escrita com o corpo é uma forma de expressão que transcende as palavras escritas. Observo, diante da minha experiência como encenador no Coletivo Das Liliths, que nesse tipo de grafia o corpo dissidente se desenvolve de maneira potencial, pois nesse tipo de experiência o corpo é o principal veículo de comunicação e de criação artística. Afastada da exatidão da palavra escrita, a escrita promovida pelo corpo permite que emoções, estímulos corporais, movimentos e gestos sejam caminhos para a criação de uma grafia criativa que nasce do suor, da saliva e das memórias que povoam mente e corpo humano.

Em decorrência das violências estruturais que são resultantes da LGBTfobia, a comunicação plena é estrategicamente retirada da experiência social dos corpos dissidentes. É retirado dessa população o direito de se comunicar da sua maneira; talvez por isso a escrita com o corpo seja uma importante estratégia de potencializar essas pessoas, porque nesse tipo de escrita reside a capacidade de comunicação não formal e não verbal, fazendo surgir novas maneiras e formas de expressão. O corpo como instrumento de criação de escrita sempre possibilitou ao Coletivo Das Liliths o acesso a camadas mais profundas de criação de significados, viabilizando assim a transmissão de mensagens que podem ser difíceis de articular apenas com palavras escritas ou faladas.

Além disso, as experiências em sala de ensaio mostram que a escrita com o corpo tem uma forte capacidade de conectar pessoas através do campo das emoções e sensações, e, tratando-se de uma coletividade composta por pares sociais, essa capacidade de

conectar pessoas torna-se extremamente importante porque também possibilita a organização social e política baseada nas trocas de afeto.

A estratégica de utilizar um formulário de interrogatório policial que deveria ser preenchido de maneira escrita, apesar de ter sido uma tentativa de organizar e otimizar o tempo do processo, mostrou-se como um mecanismo inoperante, sobretudo, porque impôs uma condição e um limite onde os corpos das atuantes envolvidas no processo e suas contribuições poéticas e estéticas foram colocados em segundo plano. Desta maneira, a condição de preencher o formulário limitou os caminhos criativos do processo e bloqueou as possibilidades estéticas que porventura poderiam aparecer nas experiências corporais. Sobre a necessidade de artistas reavaliarem os procedimentos utilizados e aplicados em seus processos de criação, Salles diz:

Os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessa conhecer, e refletem modos de desenvolvimento de pensamento, que nos instigam a compreender descrever e nomear. Diante dessas ações múltiplas e diversas, fica bastante claro que lidamos com o tempo de criação artística em uma perspectiva não linear. (SALLES, 2006, p. 17)

Destacar as necessidades de readequação e readaptação de procedimentos aplicados me faz querer continuar analisando o quadro apresentado, porque julgo importante iluminar uma outra contribuição valiosa acerca de um outro aspecto que eu acredito não ter colaborado para o desenvolvimento do trabalho *Dossiê*. Nos próximos parágrafos, discorrerei sobre a sala de ensaio na penumbra, um aspecto que acredito ser recorrente nas práticas de artistas dissidentes. Desejo que você, artista LGBTQIAPN+ leitora, reflita sobre os pontos que trago sobre o escuro e a penumbra.

Como é sabido, o contexto sociopolítico instaurado para a população LGBTQIAPN+ no Brasil é hostil e, diante dessa condição colocada para corpos que desviam da lógica heterossexual e cisgênero, é comum observar que essas pessoas e artistas caminham e vivem com mais liberdade e plenitude nos ambientes públicos apenas no período noturno.

Esteticamente, e de maneira geral, a produção de arte da comunidade LGBTQIAPN+ comumente faz referência às vivências noturnas das artistas. No caso do Coletivo Das Liliths, essa característica estética apareceu de maneira bastante acentuada nos primeiros anos de atuação da coletividade, quando seus espetáculos eram predominantemente preenchidos de sombra e penumbra. Como liderança artística dentro

do coletivo, fui percebendo que essa sombra e essa penumbra, além de serem características estéticas, eram também reflexo de vivências sociais instauradas na exclusão; era como se a penumbra ou o escuro fossem a margem do centro, que neste caso era a luz, o permitido.

De maneira equivocada, no processo de construção de *Dossiê*, acionei novamente o escuro e sua capacidade criativa; busquei estimular nas atuantes caminhadas para descoberta de objetos que gerariam indícios para a construção desses personagens-frequência. Acontece que, nesta ocasião, o escuro não serviu para revelar, mas para esconder. Com a sala de ensaio constantemente iluminada por velas, segui por meses conduzindo ensaios nos quais as atuantes eram convidadas a pensar no escuro sobre seus territórios e vivências.

Na medida em que eu insistia no escuro, camadas de escuridão iam afastando as atuantes dessas narrativas que já estavam soterradas. Demorei a compreender que o processo de escavação artística e criativa dessas narrativas deveria se dar através da luz; não eram as chamas das velas que iriam revelar as possibilidades criativas, mas sim a lanterna, a luz. A insistência no escuro fez com que continuássemos apagando essas narrativas que reclamavam, na verdade, pelo direito à luz, já que o desejo inicial era o de criar um arquivo cênico e público possibilitando assim visibilidade. Ao refletir sobre a jornada das criações artísticas, suas continuidades, incertezas e quebras, Salles aponta:

A continuidade defronta-se também com quebras, rupturas ou descontinuidades. Assim, as intervenções fortuitas externas do acaso, por exemplo, rompem, de certo modo, a continuidade do percurso. Os bloqueios de criação, por sua vez, descritos de modo tão angustiante por muitos artistas, também representam quebras no fluxo da criação. (SALLES, 2006, p. 62)

Então, fui compreendendo que a provocação artística que eu lancei para as atuantes – *Quem foi a mulher e/ou LGBTQIAPN+ que marcou seu território?* – exigia uma resposta, e não outra pergunta; era preciso iluminar para enxergar, averiguar, questionar e, depois, responder. Essa era a função desse trabalho: responder sobre as narrativas dos nossos pares a partir da nossa própria perspectiva.

Demorei a entender o escuro apenas como uma possibilidade estética, porque para mim, pessoa LGBTQIAPN+, ele se fazia quase como uma condição e, no exercício de escrita desta dissertação e de avaliação dos processos criativos e procedimentos aplicados,

fui percebendo o quanto foi importante passar pelas camadas da escuridão para aprender e entender que nossas experiências deveriam ser iluminadas.

Como encenador dissidente, reconheço que é preciso ter cuidado com as armadilhas do escuro, sobretudo, quando ele se coloca de maneira preponderante. É importante questionar o motivo de tanta aversão à luz e perceber as características e os benefícios de estar iluminado. Percebo então que a instauração de ambientes onde a penumbra e a sombra se fizeram presentes, no processo de construção de *Dossiê*, foi uma estratégia inoperante porque estimulou nas atuantes um efeito de eterno espiral onde respostas não eram encontradas. No processo de busca por detalhes dessas narrativas esquecidas, com as informações assombreadas, e por vezes em completo breu, não era possível enxergar as respostas.

Um outro aspecto apontado no quadro acima que percebo que não colaborou com o bom andamento do processo foi o estímulo de uma escrita criativa baseada nos padrões de uma investigação policial. Lembro-me que tomei as etapas da investigação criminalista como parâmetro para criar as provocações criativas levadas à sala de ensaio. Hoje, no exercício de observação distanciada do que foi realizado, percebo que a organização do pensamento criativo baseado em tais parâmetros contribuiu para o enclausuramento das possibilidades poéticas que poderiam surgir nas experiências coletivas e individuais da sala de ensaio.

Recordo-me da resistência das atuantes que estavam envolvidas no processo; algumas delas seguiam imersas num momento de investigação poética no qual suas personagens-frequência se apresentavam como expressão da natureza, e, exatamente neste momento, eu sugeri a materialização dessas frequências em personagens físicos, habitantes do mundo material e num contexto policial de investigação. Naquele período, precisei argumentar para as atuantes da coletividade acerca dessa minha decisão, e a principal justificativa era a necessidade de otimizar e administrar melhor o tempo, já que seguimos um processo de longos dozes meses naquela época.

As atuantes, após diálogo estabelecido em sala de ensaio, decidiram aceitar a ideia e seguiram na tentativa de preenchimento da ficha. Naquele momento, o desafio era transformar uma nuvem de chuva ácida em uma professora de química, no caso da atuante Rebeca Oliveira, ou transformar o Sol que iluminava a cidade de Araçoiaba da Serra em um dono de bar reluzente. Compreendo a importância dos limites e percebo também a

necessidade de finalizar a obra, torná-la visível aos olhos nus, porém, percebo que a tentativa de transformar frequências em personagens criminosos foi uma mudança estética radical e violenta com as criações das artistas envolvidas.

A minha necessidade de descortinar e finalizar o processo de criação e encontrar com a forma acabada, na versão de espetáculo cênico, fez com que equivocadamente eu transformasse as narrativas que estavam sendo construídas em parte de um grande inquérito policial. De maneira errônea, passei a estimular nas atuantes que frequências encantadas fossem entendidas como pessoas humanas criminosas que precisavam a todo custo se defender de um crime publicamente anunciado numa espécie de tribunal simulado.

Tal mudança de perspectiva mostrou-se contraditória ao argumento criativo do processo, uma vez que, em vez de iluminar, valorizar e visibilizar narrativas de pessoas LGBTQIAPN+, a proposta colaborava para a perseguição, o julgamento e a punição dessas pessoas. A maneira proposta para o preenchimento da ficha de interrogatório e as conduções criativas elaboradas em sala de ensaio partiam de uma estrutura onde a denúncia era recebida e, nesse momento, toda a comunidade ficava ciente da notícia de um crime envolvendo essas personagens-frequência; em seguida era instaurado um inquérito policial para investigação do crime. Após esse momento, as atuantes assumiam o local de investigadoras da personagem-frequência acusada e buscavam em meio a caminhadas no escuro coletar provas relacionadas ao crime, em seguida eram ouvidas as testemunhas, que eram personagens secundários, criados para colaborar com a criação de detalhes e contornos da narrativa que estava sendo destacada naquela semana. Após esses caminhos, a personagem-frequência tinha a oportunidade de se defender para, então, ser condenada ou não.

Diante dos pontos levantados acima, os procedimentos criativos acionados pela violência mostraram-se estratégias inoperantes, porque sensivelmente e socialmente conduziram as artistas criadoras a reforçarem nas suas criações dramatúrgicas padrões sociais impostos que estimulam e corroboram a violação das vidas e dos direitos de pessoas LGBTQIAPN+, causando desconforto e distanciamento das atuantes do processo de criação. Consigo compreender esses procedimentos como inoperantes somente agora, após ter vivenciado o processo, porque no momento da sala de ensaio o desejo maior era o de encontrar com a obra finalizada. Sobre as reflexões acerca da construção da obra de arte e seus caminhos do fazer, Pareyson aponta:

Certamente a experiência real dos artistas atesta que a formação da obra de arte tem algo de aventura: a operação artística é um procedimento em que se faz e atua em saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único em que se poderia fazê-lo. (PAREYSON, 1993, p. 69)

Pensando na continuidade do processo e no momento da sua feitura, seguirei ainda tomando o quadro acima como referência para falar do último aspecto apontado e que não colaborou para o andamento do processo de *Dossié*: a transformação da sala de ensaio num tribunal simulado.

O desconforto, o incômodo e a necessidade de mudança metodológica diante do ambiente que havia sido instaurado em sala de ensaio me fizeram questionar a minha condução enquanto encenador; foi então que comecei a refletir sobre tudo o que havia sido vivenciado naquele processo. Na medida em que fui percebendo que era a noção de crime que ia fazendo as investigações caminharem, comecei a compreender que o ambiente de interrogatório era um ambiente edificado pelas leis escritas por homens heterossexuais e predominantemente brancos, logo, qualquer situação criada ou imaginada por nós, mesmo que hipoteticamente, já seria uma situação criminosa, porque as leis, da maneira como estão postas, não dão conta das nossas práticas cotidianas.

O tribunal simulado que foi montado em um período do processo construtivo de *Dossié* contribuiu para uma desarticulação discursiva e criativa entre atuantes e encenador; ambas as partes começaram a divergir em questões ideológicas e discursivas que envolviam a obra. Em algum momento, comecei a exercer, de certa maneira, a função de juiz, não um juiz tirano, mas um juiz que apontava e sugeria melhores características para que o crime fosse desenhado de maneira perfeita.

A frieza presente nesse espaço fez com que os insights fossem sumindo, a disposição física e mental fosse se esgotando e um imenso período de hiato foi instaurado no processo de construção de *Dossié*. Compreendendo que tais mecanismos não colaboraram de maneira eficaz e eficiente para o desenvolvimento da obra, me permiti suspender por dois meses o processo de ensaio.

Neste período, pude avaliar minha conduta como encenador e realizei um exame de consciência acerca das metodologias aplicadas. Foi então que, definitivamente, entendi que as noções de lei e justiça soam violentamente nos ouvidos, corpos e mentes de artistas

e pessoas LGBTQIAPN+, porque é através desses mecanismos que o Estado se posiciona de maneira radical contra os nossos direitos.

A insistência de simular um tribunal em sala de ensaio composta por pessoas mulheres e LGBTQIAPN+ colaborou para um mal-estar coletivo, uma espécie de indigestão grupal que fez com que as nossas presenças fossem afetadas. Como orientador do trabalho, comecei a enfrentar uma série de faltas, ausências e atrasos. Esses comportamentos já eram sintomas e sinais de um processo criativo que não estava em consonância com as urgências de corpos dissidentes que buscavam o caminho da ressignificação desses padrões. E foi na tentativa de reversão desse quadro que, após dois meses de hiato criativo, convoquei novamente as mesmas atuantes para a sala de ensaio com a intenção de construir um novo trabalho, ressignificando tudo o que havia sido produzido. Compreendendo o lugar dos imprevistos e da necessidade de reavaliação nos processos de criação artística, Salles diz:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo. (SALLES, 2006, p. 155)

Desta maneira, expliquei a todas as pessoas envolvidas que os dossiês que haviam sido levantados em sala de ensaio sobre cada personagem-frequência seriam transformados em fábulas, só que “outras” fábulas, porque nós também iríamos incidir sobre a noção de fábula para entender e reclamar politicamente e poeticamente o nosso direito de sonhar e materializar sonhos por meio e intermédio das artes da cena.

A obra, que outrora chamava-se *Dossié*, passa então a ser intitulada de *Outras Fábulas Mágicas*, e, como num sonho, embarquei junto com as atuantes num processo de re-encantamento dos personagens-frequências. Conforme tudo o que já havia sido imaginado, instiguei que as atuantes criassem futuros impossíveis para, juntos, pensarmos estratégias de garantir que essas narrativas fossem contadas com a dignidade e o respeito merecidos.

Outras Fábulas Mágicas estreou em janeiro de 2024 no Teatro Xisto Bahia e é fruto de um ano e seis meses de ensaios e tentativas. Os dossiês foram metaforicamente queimados para que outras fábulas pudessem ser eternizadas. Concluo que o procedimento de transformar uma sala de ensaio composta por mulheres e

LGBTQIAPN+ em um tribunal de justiça simulado tornou-se inoperante pelo fato de compreender que a maneira como as leis e a noção de justiça foram organizadas na nossa sociedade corrobora para a morte simbólica das nossas vidas e direitos.

Apontar as tentativas e avaliar os possíveis erros faz desta seção do texto uma seção de encerramento, porque acredito que faz parte da natureza da pessoa artista caminhar constantemente em busca do ideal ou do desconhecido, e, não atingindo esse ideal por diversos motivos, sejam de ordem social e ou de ordem do sensível, ela, a pessoa artista, segue insistentemente fazendo e realizando arte na esperança de um dia alcançar aquilo que ela ainda não conhece e busca conhecer.

MOVIMENTOS DE PERMANÊNCIA OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

- FAÇAMOS OS NOSSOS PRÓPRIOS ASSENTAMENTOS

Esta pesquisa surge da necessidade de produção de conhecimento organizado acerca dos procedimentos artísticos aplicados ou encontrados nas práticas cênicas do Coletivo Das Liliths no decorrer da realização da *Trilogia dos Trópicos*. Metaforicamente, e a partir de uma perspectiva afrobrasileira, esta dissertação pode ser entendida também como um assentamento, que, nas religiões de matriz africana, são caracterizados como locais físicos muitas vezes compreendidos como espaços de ritual, onde são realizadas as cerimônias e celebrações.

Sim, cada capítulo desta dissertação é um espaço ritual dedicado às divindades. Divindades aqui devem ser entendidas a partir da perspectiva politeísta, sempre no plural, e por serem muitas, são diversas, diferentes e embaralham as noções de tempo. Divindades são hoje porque foram ontem e já serão amanhã. Escrevi esta dissertação elegendo minhas divindades e entendendo que o teatro também é magia.

No primeiro capítulo, dediquei minha escrita para falar sobre o fundamento e a fundação do Coletivo Das Liliths, e foi nesse movimento que compreendi a minha importância nesta coletividade, porque foram as minhas experiências enquanto pessoa LGBTQIAPN+ e negra que me fizeram idealizar e fundar a coletividade. Neste momento do texto, apontei questões estruturais que fizeram com que eu fundasse um espaço de proteção que também é um espaço de assentamento, pois foi construído de acordo com os princípios e rituais cotidianos específicos da comunidade de que faço parte, a

comunidade LGBTQUIAPN+. Neste capítulo, fui identificando quais seriam os nossos elementos, nossos altares, nossas representações simbólicas.

Para uma coletividade dissidente que escolheu falar na primeira pessoa nos seus trabalhos artísticos, espetáculos são celebrações, rituais públicos que, além de celebrar, marcam no nosso tempo e espaço as nossas presenças. Para nós, espetáculos também são espaços de comunhão e de conexão com narrativas que foram estrategicamente separadas e distanciadas de nós. Já a sala de ensaio e a prática diária de fazer artes da cena são locais de aprendizado e transmissão dos ensinamentos e tradições, nossas tradições, que estão sendo imaginadas agora e escavadas de um passado soterrado.

Logo, uma das intenções desta dissertação é assentar memórias, porque a realidade colocada para a comunidade LGBTQIAPN+ desse país me faz compreender a urgência de registrar e valorizar a nossa memória coletiva enquanto comunidade artística, porque não há mais tempo; se não for neste tempo e neste momento, não será. As escrevivências compartilhadas nesse capítulo dão conta de deixar registrado para gerações futuras de artistas dissidentes um saber poderoso, que é o de manter vivas as nossas particularidades, nossas referências, nossas identidades.

Quando proponho assentar memórias, busco realizar um ato de preservação e transmissão dos conhecimentos, das histórias, das práticas de ensaio, das tomadas de decisão, das escolhas estéticas práticas pelo Coletivo Das Liliths e por mim, como encenador dessa coletividade. Na escrita desse capítulo, aponto também que a minha/nossa prática artística é um meio de honrar as nossas antepassadas e ancestrais. O meu desejo ao escrever esse capítulo foi de estimular na pessoa leitora o desejo de aprender com suas próprias experiências e manter viva a conexão com as suas raízes culturais e sociais. A principal fonte de inspiração de cada artista deve ser seu próprio corpo, sua própria vivência e estadia no mundo.

A importância de assentar memórias nesta dissertação está relacionada também à continuidade, permanência e preservação das práticas culturais, sociais e artísticas produzidas por artistas dissidentes, logo, a leitura desta dissertação também é um ato de incentivo à continuidade das práticas artísticas propostas e produzidas por pessoas mulheres e LGBTQIAPN+.

Quando transmitimos e compartilhamos conhecimento para nossos pares, estamos também dando conta de combater o esquecimento estratégico e a morte das nossas

imagens. Registrar e refletir sobre memórias é garantir a permanência, a continuidade. No momento dialógico desse capítulo, trouxe autoras e autores que se dedicam a falar sobre organizações comunitárias, a exemplo do conceito de quilombo trazido por Beatriz Nascimento.

Além disso, assentar memórias é também uma forma de resistência artística, cultural e política, especialmente em contextos nos quais as tradições e a história de uma comunidade são marginalizadas ou apagadas. A preservação e a valorização das memórias de agrupamentos e comunidades reafirmam e marcam sua presença nos cenários da história do local, resistindo assim aos processos de alienação e à perda de suas raízes.

- MOVIMENTOS DE PRODUÇÃO DE VIDA

Seguindo o fluxo de escrita, no segundo capítulo me dediquei a falar sobre o processo de criação do espetáculo *Xica*, obra que inaugura a *Trilogia dos Trópicos*. Nesse momento do texto, metaforicamente desenhei formas, rabisquei imaginários e busquei convocar a pessoa leitora para questionar a ausência da presença de pessoas LGBTQIAPN+ nos livros da história oficial.

Convoquei Leda Maria Martins e seu conceito de tempo espiralar para embaralhar as noções cronológicas a fim de entendermos que, enquanto pessoas LGBTQIAPN+, somos também Xica; somos a materialização das profecias das nossas ancestrais. Minha existência, a escrita desta dissertação, a produção de conhecimento científico atrelado a uma pesquisa de mestrado são frutos materiais e concretos de profecias lançadas por Xica Manicongo.

Nesse capítulo, revisito memórias das salas de ensaios para refletir sobre procedimentos aplicados e para falar de um teatro praticado pelo Coletivo das Liliths que se coloca a serviço das quimbandas. Nesse momento, trago o diálogo com a pesquisadora Stefania Capone para falar sobre o conceito de quimbanda tanto em África como em terras brasileiras, após o movimento de diáspora. Ser considerada quimbanda naquele tempo e naquele continente e o ser hoje, neste tempo e neste território, ainda é sinônimo de resistência.

Embaralho as noções de tempo e espaço com o suporte teórico de Leda Maria Martins para perceber a importância, a necessidade e a urgência de pensar futuros

possíveis para narrativas que foram interrompidas pela violência das mãos hegemônicas que escreveram as histórias oficiais do nosso chão. Nesse momento, inicio o diálogo com a pesquisadora Saidiya Hartman para pensar a necessidade de constituir e construir um futuro possível para a narrativa de Xica Manicongo, primeira travesti negra a deixar registros na história oficial do Brasil, narrativa esta interrompida por uma denúncia feita à Inquisição; Xica, então, oficialmente passa a ser lembrada como “a primeira denunciada”.

Dito isso, sigo sinalizando na escrita os procedimentos que fomos acionando em sala de ensaio para a confecção de uma dramaturgia autoral feita de maneira colaborativa com o auxílio e a organização de um dramaturgo parceiro, Francisco André. Nesse capítulo, aponto a importância de se confeccionar imagens que produzam vida e continuidade à existência de Xica Manicongo, entendendo a importante capacidade do teatro de produção de imagens e imaginários.

Sabemos que a criação de imagens, seja por meio da arte visual, do teatro, da dança, é uma prática fundamental não apenas para a expressão criativa e a comunicação, mas também para organizar socialmente comunidades. Imagens libertam ao mesmo tempo que aprisionam. Fui compreendendo então a importância de fazer do palco terreno fértil para a produção de imagens de permanência.

Com a colaboração das atuantes do Coletivo Das Liliths, produzi um espetáculo vigoroso que cria imagens de resistência para a Xica, colocando-a de maneira poderosa numa narrativa que aponta suas ideias, emoções e posicionamentos, corroborando o seu lugar de importância e colocando-a em cena como “A grande mãe”, aquela que nos ensina a viver como pimenta, ardentes e vibrantes.

Ainda nesse capítulo, trago as contribuições de Luigi Pareyson para pensar sobre o processo de criação a partir da perspectiva da teoria da formatividade, identificando os caminhos diversos que são trazidos e apontados pelo próprio processo na medida em que as artistas envolvidas desenvolvem o seus fazeres artísticos.

Nesse capítulo, parto da ideia de espiral para retornar sempre à discussão acerca da importância da produção de imagens de vida atreladas à comunidade LGBTQIAPN+, entendendo o forte poder que as imagens têm de transcender as barreiras linguísticas e culturais, permitindo que ideias e conceitos sejam comunicados de forma universal e acessível a um público diversificado.

Nessas páginas, falo também da necessidade de registro e captura dessas imagens de vida para o desenvolvimento das gerações futuras, pensando na ideia de continuidade. As imagens criadas por espetáculos teatrais dão conta de marcar a nossa presença nas artes cênicas brasileiras, e transformar a denúncia feita contra Xica em uma obra cênica é uma atitude de negação a todo e qualquer movimento repressor que ainda insista em enclausurar nossas narrativas, existências e práticas apenas em violência e dor.

Viver deve ser a nossa maior prioridade, porque seguir viva, produzindo, é incidir, rasurar e criar rachaduras em estruturas edificadas para invisibilizar, esconder e violentar nossas imagens. Logo, a principal maneira de produzir imagem de vida é promover o encontro com a nossa ancestralidade; produzir vida é também reconhecer com plenitude que sempre fomos parte constituinte das populações e comunidades. O teatro e a prática teatral, diante de toda a sua generosidade, também devem se colocar a serviço da produção de imagens de vida para pessoas LGBTQIAPN+.

- EU SOU ANCESTRAL DAQUELAS QUE ESTOU GESTANDO NO AGORA

Na medida em que a dissertação foi ganhando corpo e forma, iniciei a escrita do terceiro capítulo, momento em que me detive a trazer apontamentos da sala de ensaio no decorrer do processo de construção do espetáculo *Tibiras*. Envolvido numa coletividade repleta de diferenças e diversidades, confeccionei uma pergunta-provação coletiva para gerar incômodo. No decorrer do processo, iniciado em 2019, perguntei para as atuantes: “Quando você se vê amarrado à boca de um canhão?”.

Muitos foram os silêncios e muitas foram as respostas; o fato é que essa pergunta ainda reverbera no meu corpo e mente, e é ela quem orienta a escrita desse terceiro capítulo, no qual trago o diálogo com pesquisadores como Luiz Moot, Leda Maria Martins e Cecília Salles junto aos depoimentos das artistas atuantes e participantes do processo de criação da obra *Tibira*. Nesse capítulo, ainda atento às dicas e pistas dadas por uma ancestralidade originária dissidente de nome Tibira, vou compreendendo sensivelmente a importância de perceber a presença do seu corpo e das suas múltiplas potencialidades.

Conduzir um processo criativo junto ao Coletivo Das Liliths em busca da criação de uma narrativa para uma personagem mítica, histórica, originária e LGBTQIAPN+ descortinou para mim a importância da valorização das nossas experiências neste

território de nome Brasil. Me perguntava: “O que esse asfalto e a terra que está embaixo dele têm para me dizer?”; seguia perguntando: “Onde estão as Tibiras?”.

As perguntas me provocavam respostas, algumas vagas, outras objetivas e uma certeira como a flecha, que me dizia: “Tibira, somos nós!”. Foi então que defini o título do espetáculo no plural, TIBIRAS. E foi depois da resposta-flecheira que embarquei numa caminhada criativa complexa, profunda e repleta de rotas possíveis, porque comecei a enxergar Tibira em todos os cantos desse país, na subversão das tangas, das cangas, nos tecidos de chita que cobrem as nossas mesas, nos banhos de folhas, nos costumes brejeiros, na subversão do corpo exposto no ônibus, na sala de aula, nas avenidas, nos corpos suados que insistem em continuar vivos.

Comecei também a enxergar os canhões que miravam em nossa direção, existências-Tibiras; fui percebendo e driblando as estratégias políticas e sociais que contribuíam para a nossa desarticulação. Vi canhões apontados para corpos subalternizados que não conseguiam acessar a sala de ensaio por falta de segurança, vi canhões apontados para corpos que não tinha segurança alimentar e que, por isso, chegavam trêmulos à sala de ensaio, vi canhões apontados para corpos-mulheres que eram assediadas moralmente em seus trabalhos, vi canhões apontados para corpos-mulheres que viviam com o suporte de medida protetiva para conseguir caminhar na cidade e acessar a sala de ensaio.

Rememorar esse processo de construção do espetáculo é também celebrar o lugar a que chegamos na obra final, o espetáculo. Foi através da reinvenção das circunstâncias dadas que transformávamos nas salas de ensaio a dor. Subvertíamos a lógica do lamento e explodíamos criativamente partindo dos quatro elementos da natureza; éramos água quando era preciso se banhar, vento quando era preciso oxigenar, terra quando era preciso firmar e fogo quando era preciso arder.

A obra de arte é o resultado do processo de criação, mas o próprio processo de criação já é a obra de arte que vai se revelando a cada acender e apagar de luzes das salas de ensaio. Para nós, artistas, deixo a reflexão sobre a importância de se fazer sensível aos recados sensíveis deixados pelo percurso. Por vezes, é importante questionar a ideia do erro e do acerto, porque talvez o “erro” seja o acerto se apresentando de maneira brincante, porque a criação é movimento.

Por ser movimento, o processo criativo é impalpável, e a grande sagacidade do artista-fazedor é a de seguir criando com base no invisível. Na medida em que eu ia criando as performances-rituais que iriam compor a obra final, Tibira ia se revelando para mim como a aparição de uma entidade que se mostrava múltipla, informe, corpo-água, corpo-terra, corpo-vento, corpo-fogo.

O processo de construção de *Tibira* me fez questionar organizações, sejam elas conceituais ou sociais; me fez compreender a importância da valorização das presenças, me fez compreender que o caminho se apresenta na medida em que se caminha e, desafiadoramente, me fez enxergar e questionar o lugar ocupado pelo encenador.

Tibira tirou de mim o título de encenador, afastou de mim o título de diretor teatral e me convocou a ser uma liderança sensível com a missão de contribuir com o reencantamento de dez atuantes que, feridas pela bala de um canhão, buscavam na narrativa de Tibira a possibilidade de ressignificação das suas existências e presenças no mundo. Caminhar criativamente em direção a Tibira me fez lembrar que criação é também gestação de um novo mundo, seja nos palcos, nos espaços não-convencionais ou na vida de quem vive, produz e faz. Porque, estando viva hoje, produzindo e fazendo, sou ancestral do futuro.

- NOVAS ROTAS E POSSÍVEIS CAMINHOS

No capítulo quatro, compartilho com a pessoa leitora as provocações e inquietações que giravam em torno da minha cabeça acerca da finalização da *Trilogia dos Trópicos* e sinalizo como o período de pandemia da Covid-19 fez com que eu compreendesse a necessidade de localizar as nossas presenças e contribuições, enquanto comunidade LGBTQIAPN+, na contemporaneidade.

De maneira corajosa, dei um salto histórico do período colonial para o século XXI para questionar os silêncios e as lacunas deixadas no processo de formação da sociedade brasileira e, então, denunciar a ausência dos nossos pares nas narrativas públicas e oficiais. Refleti sobre o poder da palavra escrita e como ela é utilizada como mecanismo de dominação; fiz provocações acerca da relação entre teatro e performance para então me debruçar sobre a importância da manutenção e criação das imagens.

Nesse capítulo, busquei explanar sobre as relações que se dão entre corpo e território para buscar a criação de narrativas sobre pessoas LGBTQIAPN+ silenciadas em

seus territórios. Na medida em que fui criando o capítulo, fui disponibilizando para a pessoa leitora apontamentos e caminhos metodológicos que fui aplicando junto às atuantes na busca incansável pela criação de um dossiê cênico sobre narrativas dissidentes dos locais de origem de cada atuante.

Questionei a ideia de arquivo para pensar possibilidades e outras maneiras de registrar. Desmontei as noções acerca das palavras “captura” e “registro” na tentativa de encontrar novas possibilidades de marcar as nossas presenças na história e entendi que as artes da cena poderiam ser um terreno fértil para a criação de registros sobre nós, porque percebia ali que a arte, a performance, o movimento e a cena também são maneiras de garantir o registro das nossas vidas, presenças e atuações.

Nesse capítulo, fui também indicando as minhas vulnerabilidades enquanto encenador na condução desse processo e fui percebendo quão importante foi caminhar imaginando, caminhar questionando, caminhar na dúvida, na incerteza, na escuridão. O processo construtivo de *Dossiê* é descrito da mesma maneira que foi conduzido, com pausas, silêncios e incertezas, porque foi nesse processo que precisei reavaliar, reposicionar e mudar a rota.

A mudança de rota provocou também uma mudança de abordagem e de metodologias; foi preciso estabelecer uma rota de fuga ao que estava sendo proposto, porque o que estava sendo proposto era também uma sutil armadilha provocada pela necessidade do acerto.

Querendo acertar, passei por cima dos mistérios e tempos do processo de criação; na necessidade de encontrar com a forma da obra de arte, driblei equivocadamente as pistas sensíveis deixadas pelas experiências criativas. Nesse capítulo, o mais inquieto, em termo de escrita, porque também é o mais recente, busco organizar aquilo que ainda arde em mim e, por isso, talvez seja o capítulo mais amplo.

Busquei o diálogo com pesquisadores como Diana Taylor, Luigi Pareyson, Leda Maria Martins e Eleonora Fabião, atrelado aos depoimentos de atuantes do processo e a imagens de cadernos de direção e fotos das salas de ensaio. Talvez esse seja o capítulo dos retalhos, porque também toca num lugar muito íntimo e poderoso de cada atuante, o lugar onde elas nasceram, e falar do primeiro chão onde pisamos é uma tarefa árdua que demanda muita disposição e coragem.

Nesse capítulo, também falo sobre a importância de fechar e abrir portas; falo sobre a importância de ter coragem para, em meio a um processo criativo, inverter o sentido da bússola e encontrar com novas latitudes e altitudes. Sinalizo também a importância do afastamento e do silêncio para a reflexão e a tomada de decisões. O processo criativo que começou como a intenção de encontrar com dossiês foi caminhando para a necessidade de encantamento das nossas narrativas e existências, dando origem ao trabalho *Outras Fábulas Mágicas*.

Outras Fábulas Mágicas, então, torna-se a terceira e última obra da *Trilogia dos Trópicos*, que nasce da necessidade de encontrar com nossa presença enquanto pessoa LGBTQIAPN+ na história do Brasil, baseando-se nos dados oficiais e históricos apresentados, e termina com uma obra que se afasta dos relatos oficiais para criar os nossos próprios dados.

Ao abandonar os dados oficiais, abandonamos também a noção de personagem para criar o conceito de “personagens-frequências”. Nesse capítulo, trago a importância de imaginarmos o que socialmente nos foi ensinado que seria impossível, a nossa vitória e glória.

Por fim, queria dizer diretamente a você que me lê que, talvez, o final desta dissertação seja o início de uma viagem íntima na sua mente. Gostaria de perguntar: *Quem foi a mulher ou LGBTQIAPN+ que veio antes de você? Quem foi aquela que abriu caminho para que você passasse?* Essas talvez sejam as perguntas mais marcantes da minha existência nesse mundo; essas talvez sejam também as perguntas mais difíceis de serem respondidas, porque somos tantas e porque tentam, a todo custo, nos transformar em tão poucas.

Quando adentrei o espaço do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, identifiquei tantas de nós, mas percebi que poucas insistiam em olhar para as Artes Cênicas a partir da perspectiva de gênero e sexualidade, a partir da nossa perspectiva. Muitas foram as possibilidades que me levavam a conduzir a escrita desta dissertação a partir da ótica das ciências humanas. As ciências sociais me apresentavam um vasto terreno de possibilidade e abordagem, mas escolhi escrever uma dissertação no campo das artes cênicas.

Foram as artes da cena que me mostraram como era possível ser eu, porque foi o labor diário das salas de ensaio que me fez identificar muitas de nós e encontrar com uma

coletividade que se organiza por meio da arte. Compreendo hoje, após vinte anos do meu primeiro encontro com o teatro, que foi o meu eu-artista brilhando o meu eu-LGBTQIAPN+.

O teatro me possibilita sustento, não só o sustento alimentar e financeiro, mas também o sustento criativo, inventivo, que não me deixa esquecer a criança LGBTQIAPN+ que existe em mim e que, anos atrás, dentro de um pequeno quarto de paredes amarelas, sonhava em dançar pelo mundo.

Que essas considerações finais sirvam também de alimento para você, colega artista LGBTQIAPN+, que se encontra imerso num processo criativo em busca de narrativas históricas que foram silenciadas. Que as cortinas caiam e que a sala de ensaio seja o espaço que promova esse reencontro, possibilitando assim a manutenção das nossas vidas por intermédio das artes da cena.

Que esta pesquisa e que os processos criativos por onde você caminha provoquem o desejo de escavar sua história, e que as forças encantadas LGBTQIAPN+ aqui invocadas te deem criatividade e inventividade para se entender divindade do agora, profana, antropofágica, mágica, plural e incompreensível.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LÉSBICAS, GAYS, BISSEXUAIS, TRAVESTIS E TRANSEXUAIS (ABGLT). SECRETARIA DE EDUCAÇÃO. Pesquisa nacional sobre o ambiente educacional no Brasil 2015: as experiências de adolescentes e jovens lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais em nossos ambientes educacionais. Curitiba: ABGLT, 2016.
- ALMEIDA, E. Corpo e a boca do canhão. Salvador: [s.n.], 2018. (não publicado)
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Nacional).
- CAPONE, S. A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil. Tradução: Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2009. 375p.
- COLLING, L. (org.). Resistência em perspectiva foucaultiana. In: _____. Arte de resistência. Salvador: Devires, 2022. p. 13.
- COLLING, L.; SOUSA, A. N. de; SENA, F. S. Enviadescer para produzir interseccionalidades. In: OLIVEIRA, J. M. L.; AMÂNCIO, L. (org.). Géneros e sexualidades: intersecções e tangentes. [S.l.]: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL) /Lisboa, 2017, p. 193-213.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLLINS, P. H. O que é lugar de fala. In: RIBEIRO, D. Lugar de fala. 3. reimpr. São Paulo: Pólen, 2019.
- EVARISTO, C. Becos da memória. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, C. Poemas de recordações e outros movimentos. Disponível em: <https://www.editoramale.com.br/product-page/poemas-da-recorda%C3%A7%C3%A3o-e-outros-movimentos>. Acessado em: dez.2023.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Revista USP. São Paulo: USP, v. 8, 2008.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 20 ago. 2022.
- KILOMBA, G. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de janeiro: Cobogó, 2019.
- LEMOS, T. A morte é certeira. Salvador: [s.n.], 2018. (não publicado)
- LEMOS, Taiana. Entrevista concedida a Georgenes Isaac. Salvador, 3 fev.2024 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação]
- LEONI, I. Encontro com Xica. Salvador: [s.n.], 2018. (não publicado)
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e Significado. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARTINS, L. M. Afrografia da memória: o reinado do rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. p. 24

MARTINS, L. M. Foi no tempo do cativeiro/ Nêgo pulava de alegria. In: ARAÚJO, R. F. de. Ontem eu sonhei que’ra tambô: poética e performance no coco dançando e candombe mineiro. Anais do SILIAFRO, v.1, n.1. Minas Gerais: EDUFU, 2012, p. 530.

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

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M.(org.): Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.

MARTINS, L. M. A oralitura da memória. In: _____. Afrografia da memória: o reinado no jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MOTTA, W. Voo de Tibiras. Salvador: [s.n.], 2018. (não publicado)

MOTT, L.; FERREIRA, A. São Tibira de Maranhão 1613-2013; índio gay mártir. São Luís: Editora GGB. 2013.

MOTT, Luiz. Relações Raciais entre Homossexuais no Brasil Colonial. Revista Brasileira de História, vol., 5, nº 10, 1985.

MUNANGA, K. Origem e histórico do kilombo da África. Revista USP, São Paulo, n. 28, p.63, dez./fev. 1995/96.

NASCIMENTO, A. do. O Quilombismo. Petrópolis: Vozes, 1980. p.255.

NASCIMENTO, B. O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra. Revista Afrodiáspora, v. 3, 1984. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/publicacoes-do-ipeafro/afrodiapsora-vol-3/>. Acesso em: fev./2024.

NASCIMENTO, Beatriz. Conferência e debate sobre historiografia do quilombo. 1977. In: RATSS, A. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006. p. 53.

PALMEIRO, Cecilia. Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher. Buenos Aires: Titulo, 2011

PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.326 p.

PERLONGHER, Néstor. Prosa plebeya. Buenos Aires: Colihue,2008.

RATTS, Alex. Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

RIBEIRO, D. Lugar de fala. 3. reimpressão. São Paulo: Pólen, 2019.p160.

SACRAMENTO, Gelton. **Entrevista concedida a Georgenes Isaac**. Salvador, 3 fev.2024 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação]

SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP. 1998.

SALLES, Cecília. Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: ed. Horizonte, 2006. 172p.

SHARPE, C. No vestígio negritude e resistência. [S.l]: Editora UBU, 2023. 269 p.

SICUTERI, Roberto. A lua negra. 6.ed. [S.l]: [S.n], 1998.

TAYLOR, D. O arquivo e o repertório: performance e memória culturais das Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Texto escrito em sala de ensaio após exercício de escrita criativa**Autoria: Taiana Lemos**

A morte chega certeira, no alvo.

No corpo, escárnio.

Na alma, estilhaço!

As mortes alcançam as margens.

Marés, Curuzús, Cabulas, Alemão Recifes, Conquistas. 1

Katendês

Marielles

Cláudias

Guilhermes

Raphaelas

Alex

Dandaras

Rodrigos

Priscillas

Galdinos

Vinícius

Amarildos. 2

A morte é comprada, esperada!

Nas terras daqui a morte tem cor, tem corpo.

Corpos que transitam, travestem-se, transmutam feminilidades.

Corpos negros, pardos, pobres, originários. 1 e 2

A morte não é fatalidade.

Torna-se banalidade porque insistem em matar as margens.

Miragem de Zeferinas, Tupinambás, Malês, Zumbis, Orixás. 2 e 1

Forças ancestrais sobrevivem e mantêm de pé os que encontram-se em vida.

Em nome de todas e todos extermínados em suas existências, resistiremos. 2 e 1 (jogo de volumes)

Morrer não está em nossos planos.

A morte já pode procurar outros caminhos.

Perdemos os nossos pares, mas a luta não pode parar.

Elas morreram para que houvesse liberdade.

Morreram por dignidade.

Morreram... matadas!

Os seus algozes são os mesmos desde o início.

Desde a Nau.

Desde os navios que em nossa margem atracaram... as margens que somos nós. (pausa)

Tibira está aqui, não a caminho da morte, mas sim da eternidade.

Katendê

Marielle

Cláudia

Guilherme

Raphaela

Alex

Dandara

Rodrigo

Priscilla

Galdino

Vinícius

Amarildo

Tibira. 2

Mesmo que tudo à volta já pareça engolido, persiste ainda na alma terras que não descobriram.

Por cada corpo apagado: levantar!

Por cada corpo dilacerado: levantar!

Por cada corpo espancado: levantar!

Por cada corpo originário, trans, negro, pobre que foi derrubado: ficar de pé, ETERNIZAR. (durante texto 1 e 2 vão falando ao fundo, pausa no eternizar)

Eles disseram que Tibira estava a caminho da morte, mas Tibira está aqui, a caminho da eternidade. 1 e 2 falam os nomes aleatoriamente.

APÊNDICE B - Texto resultante de experiências em sala de ensaio
Sandra salamandra / Camaçari – Gleba b/bomba
Autoria: Rebeca Oliveira

Sandra é fogo, é química.

Trabalhou no polo petroquímico, única mulher no local, onde foi morta por negligência coletiva, quando todos evacuaram o local ao descobrirem que ia ocorrer uma explosão e deixaram Sandra sozinha em serviço. Esqueceram-na.

Sandra morreu e nasceu de uma explosão. Seus destroços viraram cinzas, em seguida, virou fumaça. Ela permanece no polo petroquímico como fumaça, ora gás, ora líquido. Esta é sua outra forma de vida. Fogo e água ao mesmo tempo. Ela não se lembra do que lhe aconteceu antes, seu nome, endereço, família. Só da bomba, explosão, dos canos, das gavetas vazias e das mulheres. Ela lembra das mulheres que amou, das mulheres d'água que evaporavam no seu calor. Mulheres que deixaram com que ela vivesse o fluxo da vida, com suas turbulências e carícias picantes. Mulheres que a deixavam livre, para flutuar nas superfícies ou mergulhar nas profundezas, sem deixar de queimar.

De uma morta-viva na sociedade, se tornou uma viva invisível na eternidade, é matéria nua que engole as toxinas oriundas dos gases que queimam no polo petroquímico. Ela ainda se mistura com a tocha de fogo que serve de dispositivo de segurança e produz uma queima intensa para esvaziar tubulações e equipamentos dos produtos químicos. Isso ocorre porque se houver qualquer anormalidade operacional, de qualquer natureza, a matéria prima utilizada é queimada para evitar um colapso operacional, um desastre maior.

Sandra está em tudo que queima e do polo vê a cidade, encontra seus amores, vê suas mulheres e diminui a violência que fizeram contra ela, diminui o veneno que a matou, abrindo os olhos de todas num clarão da noite, alertando para as violências com sua fumaça, gritando no vazio das ruas, sem deixar que ninguém se esqueça do que aconteceu, do que está acontecendo. É um vulto, é um som que inquieta, usurpa a atenção com o propósito de lembrar que ela está ali, nas ruas, ali, nas ruas. A fumaça tomou conta da cidade, embora Sandra reduza os seus danos, o veneno continuará até que haja uma mudança genuína.

“Não vou acabar com esse mundo se estou viva nele, a ferida está aberta e não vai fechar, por isso sou um antídoto, um remédio, algo que ameniza, alivia... enquanto não se pode viver plenamente.”

Sandra salva vidas.

Enquanto matam ela.

Sandra pega fogo.

Enquanto jogam pedras.

Sandra pega fogo, paixão, tesão.

Enquanto há pedras, ofensas, violação.

Sandra pega fogo, paixão, tesão, ternura.

Enquanto há pedras, ofensas, violação, loucura.

QUEM É QUE PEGA FOGO?

QUEM É QUE JOGA PEDRA?

SALAMANDRA PEGA FOGO

SALAMANDRA PEGA FOGO (2x)

TEM ALGUÉM JOGANDO PEDRA (4x)

**APÊNDICE C - Entrevista realizada no dia 3 de fevereiro de 2024 na Casa Evoé,
sede de trabalho do Coletivo Das Liliths, no bairro de Brotas em Salvador, Bahia**

Pessoas entrevistadas:

Gelton Sacramento

Inaê Leoni

Taiana Lemos

Georgenes – Boa tarde manas! Esse encontro será breve e me interessa ouvir vocês sobre as contribuições que os processos artísticos Das Liliths deixaram na vida de vocês, tanto artísticas quanto profissionais. Então, para otimizar nosso tempo, eu já lanço uma pergunta: como o Coletivo Das Liliths e seus processos mudam suas vidas?

Gelton – Mana, boa tarde! Dizer que é muito satisfatório contribuir com sua pesquisa e que deixarei as palavras virem livremente. Bem, o Coletivo e seus processos artísticos modificam a minha vida dentro do teatro por vários motivos. Primeiro, por fazer teatro junto a uma comunidade que entende as demandas do meu corpo. É importante fazer teatro com uma equipe, com uma direção, com uma produção, com um figurinista que compreendam quais são as demandas do meu corpo, mas não só as demandas internas, e sim as demandas externas também. Não ter contato com um ambiente que continue reforçando estereótipos que eu tento combater. Não quero estar em ambientes que me cobrem coisas que eu nunca vou conseguir fazer, porque são coisas que a hegemonia me cobra, não quero ambientes que me obriguem a contar histórias e ter percepções de assuntos que não fazem sentido para mim. Porque, quando eu fazia isso fora da coletividade, num outro grupo de teatro, às vezes, apesar de toda boa vontade, as minhas demandas não eram entendidas, porque elas não passavam pelo corpo dessas pessoas.

Taiana – Interessante te ouvir falar sobre isso, mana, porque me faz pensar como os processos me atravessam também. *Tibiras*, por exemplo... O processo de *Tibiras* para mim foi revelador no sentido da criação de um texto/denúncia que é poético e está bastante alinhado com a pesquisa e prática em Teatro do Oprimido, que venho trilhando como arte educadora, e em *Tibiras* reverberou como atriz também. O meu desejo era o de voltar a fazer teatro, porque eu estava afastada do palco, na ocasião, há quase três anos. Sentia falta de estar em cena, de construir coletivamente. Mas, ao longo do processo, a vontade de estar em cena deu lugar ao desejo de transformar uma revolta pessoal, que foi o assassinato de Marielle Franco, em grito, na cena! Como o processo colaborativo permitia a nossa assinatura, a nossa vida como material de criação, o nosso cansaço, a nossa voz, eu me senti muito convocada a fazer aquele levante! A gritar em *Tibiras*. Acho

que, no decorrer do processo e na construção dos volumes, tudo foi se encaixando porque foram encontros de vozes a partir das provocações que é a trajetória de Tibira.

Georgenes – Sim, acho que nesses anos em temporada com *Tibiras* pudemos realizar muitas possibilidades de apresentação do espetáculo e isso é em decorrência também do processo de construção e sua característica de obra aberta. Realmente, o processo de *Tibiras*, da maneira que foi, marca a trajetória do Coletivo Das Liliths.

Gelton – Sim, mana, a minha entrada no coletivo se dá no processo artístico de *Tibiras* e é um processo que muda minha vida espiritual, porque até então, sem saber da história das Tibiras, sem saber desse processo de apagamento colonial das nossas existências em todos os sentidos, tanto sensíveis, como espirituais, quanto físicos, eu ainda vibrava numa energia de lutar para convencer. O convencimento das pessoas de que o nosso corpo é um corpo digno, como se eu precisasse a todo tempo convencer aquelas pessoas de que eu estava ali. Quando eu entrei no processo de *Tibiras*, eu começo a perceber que na verdade o nosso corpo sempre existiu aqui e eu reconecto com o que já havia acontecido antes de mim, então, eu começo a ter uma referência ancestral muito mais potente, começo a ver quem veio antes de mim também como uma referência ancestral. Como eu sou da segunda geração do coletivo, eu sou recebido pela primeira geração que também, de alguma maneira, se coloca como uma ancestral minha. E dentro do processo de *Tibiras*, eu começo a trabalhar o que é a minha ancestralidade nessa terra, mas de maneira investigativa, pensando no rompimento epistemológico, social, que foi causado por esse processo de colonização.

Georgenes – Eu fico todo contente em ver vocês falando com tamanha propriedade do nosso trabalho e vibro por ter tido a oportunidade de orientar esse processo. Taiana, além de *Tibiras*, houve algum outro processo que marcou a sua vida?

Taiana – Sim, acho que o processo de *Outras Fábulas*, mana, onde a minha contribuição se deu no desejo de fazer parte, de contribuir, porque eu já estava chegando muito depois do processo iniciado. Então fui tentando entender e dar a contribuição. Até que num dia de criação, de escrita, e depois de um estalo meio sonho, eu escrevi o texto “Maria” e apresentei a você como uma possibilidade para a cena. Esse estalo ocorreu após um dia de exercício criativo em sala de ensaio, onde as outras manas compartilharam suas ideias/frequências/textos já rascunhados. Daí me veio a lembrança de Maria e fui colocando no papel como se estivesse escrevendo um conto. Esse processo no coletivo me aproximou muito da escrita, e essa aproximação tem aberto possibilidades interessantes em minha vida.

Georgenes – Mana Inaê, a senhora é uma das mais velhas, estais aí a escutar a nossa segunda geração. Me diga, mana, quais foram as contribuições dos processos do Coletivo para a sua vida?

Inaê – Mana, eu quero começar falando que sempre fui uma pessoa muito insegura, acredito que em virtude da minha dissidência dentro de minha família de criação: trans, negra, crespa. Digo em virtude da família onde cresci ser branca, heteronormativa e machista. Essa insegurança me perseguiu a vida inteira, até dentro da universidade. Não me recordo de ser convidada para trabalhar em montagens da escola de teatro ou outras externas à instituição. Depois do *Usina Conta Zumbi*, a montagem de *Lady Lilith*, dirigida

por você, mana, foi a segunda montagem que recebi convite e, talvez, a mais transformadora em minha vida profissional. Percebo hoje que o processo de montagem do coletivo foi o primeiro em que acessei referências que falassem do meu corpo. Passei por um processo de identificação constante e lento, onde eu confrontava minhas próprias fragilidades, meus preconceitos, e iria me reconstruindo enquanto ser humano. Foi lento, mas foi intenso. Foram cinco anos pondo em pauta meu corpo e, a cada trabalho, abrir uma pétala em água do que viria a ser Inaê, eu mesma.

Georgenes – Sim, mana, muito importante você compartilhar conosco esse seu processo de transição de gênero na medida em que você era atriz no nosso coletivo.

Inaê – É importante evidenciar que nunca tive muita confiança em meu trabalho enquanto atriz. Acredito que, enquanto pessoas dissidentes, nos ensinam a esperar cada vez menos de nós – em capacidade, competência, habilidade. O Coletivo Das Liliths foi o primeiro lugar que me deu as mãos de frente e disse: “Você é uma grande artista e uma pessoa extremamente interessante. Vamos juntas ver o que conseguimos fazer”. Aceitar o convite e me experimentar foi essencial para meu amadurecimento enquanto atriz, performer e cantora. Aliás, eu parti no coletivo do canto e da música e retorno aos palcos enquanto performer e atriz apenas no *Circo dos Horrores*, quatro anos depois da estreia de *Lady Lilith*. Apesar de meu corpo estar presente em todos os espetáculos anteriores, é no circo que ele retorna ao foco no solo *A dançarina Tailandesa*, onde pautamos acontecimentos que já anunciam de forma mais explícita minha transição de gênero e os conflitos gerados na escola onde eu trabalhava.

Georgenes – Mana, queria que a senhora falasse um pouco da *Trilogia dos Trópicos*, dos seus processos criativos e da sua presença nesse projeto.

Inaê – A *Trilogia dos Trópicos* foi uma revolução para mim. Encontrar a trans-ancestralidade muda a perspectiva de discurso e coloca essa corporeidade no centro do debate. Não somos invenção do agora. Não somos apenas contemporâneas e não somos invenção de uma branquitude colonizadora e que permanece num avanço imperialista do capital. Como dizemos em *Xica*, “Pimenta madura, ninguém me segura”, ou em *Tibiras*, “Estava escrito na flecha: Tibira não morrerá”. Somos transcendentais do tempo. E se apagam sistematicamente nossos nomes da história numa estratégia cruel e perversa que se mantém até hoje, escrevemos nossas existências em outras narrativas, em outros formatos. Nós espiralamos o tempo como fumaça e nossos ecos viajam no vento, alcançando paragens distantes. Somos marés da vida, grandes mães, pais. Somos grandes. E, principalmente, pertence a nós o direito de nos contarmos e cantarmos em verso, prosa, corpo e rastro. Antes de mim, existiam as Tibiras. Antes de mim, existiam as Manicongos. Foi então que outros convites começaram a surgir. Houve um amadurecimento no trabalho enquanto cantora e atriz e pude não só me abrir para processos artísticos externos ao coletivo como gestar e gerenciar outros processos em trabalhos solos. Hoje me vejo amamentando minha imagem enquanto profissional e me orgulhando de cada passo que eu dou.

Georgenes – Manas, é isso. Os caminhos que vocês apontaram para mim na simples resposta de uma pergunta já colaboraram e ajudam muito o desenvolvimento da minha escrita. Eu agradeço a vocês pela companhia na vida.

Taiana – Mana, fico contente com sua presença numa pós-graduação e pode contar comigo sempre.

Inaê – Eu falei demais no final, mas é que fiquei inspirada pelos relatos de Gelton e de Taiana.

Gelton – Mana, é sempre muito poderoso para mim refletir sobre nosso trabalho, a gente tem que escrever logo esses livros (risos).

Georgenes – Manas, novamente eu agradeço e finalizo nossa entrevista.