

Trabalho de Conclusão de Curso

PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS: SOCIOLOGIA, HISTÓRIA E FILOSOFIA

ALUNA: Ana Sofia Santana Calixto

ORIENTADORA: Dra. Raquel Rodrigues Lima

Sumário

SUMÁRIO	2
TÍTULO, RESUMO E ABSTRACT	3
INTRODUÇÃO	7
DESENVOLVIMENTO	9
Parte 1: Introdução do corpo como ferramenta de comunicação visual	9
Parte 2: Wearing dirt as spice - exemplos de corpos expandidos em contextos culturais.....	14
Parte 3: O que segue vivo.....	26
CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

ARTIGO CIENTÍFICO

1. SUMÁRIO

SUMÁRIO	2
TÍTULO, RESUMO E ABSTRACT	3
INTRODUÇÃO	7
DESENVOLVIMENTO	9
Parte 1: Introdução do corpo como ferramenta de comunicação visual	9
Parte 2: Wearing dirt as spice - exemplos de corpos expandidos em contextos culturais.....	14
Parte 3: O que segue vivo.....	26
CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

2. TÍTULO, RESUMO E ABSTRACT

Trabalho de conclusão de curso

Pós-graduação em ciências humanas: sociologia, história e filosofia

A PESQUISA DO DIA SEGUINTE

Corporalização daquilo que segue vivo

ALUNA: Ana Sofia Calixto

ORIENTADORA: Dra. Raquel Rodrigues Lima

BANCA AVALIADORA: Dra. Raquel Rodrigues Lima e Dra. Claudia Musa Fay

Dedicatória

Para Marcelo Denny, que me ensinou a coragem de aceitar o Sim

RESUMO

Este artigo visa analisar como traumas processados coletivamente, como racismo estrutural, condições socioeconômicas precárias, e marginalização cultural, se expressam nas artes performativas destas mesmas comunidades, através do uso de materialidades que sejam cultural, política ou socialmente relevantes para os brincantes para construir corpos expandidos.

Primeiro, são investigadas atividades que usam a materialidade plástica como um corpo expandido para expressar-se. Define-se como corpo expandido aquele que se sobrepõe ao brincante, composto por diferentes materiais e objetos, naturais ou artificiais. Cria-se assim um exoesqueleto pessoal, um extra-corpo que passa a ser seu com a ação. Estas atividades incluem performances, happenings, tradições culturais e artísticas, podendo ser consideradas práticas nativas tradicionais, eventos culturais ou processos artísticos no âmbito das artes cênicas e visuais.

Em seguida, são analisadas a estética, materialidade e ação em cada uma destas atividades, relacionando-as com o contexto histórico e sociológico em que tais práticas começaram a ser realizadas. Tanto os materiais utilizados quanto os movimentos do brincante e a imagem geral compõem uma mensagem visual a ser comunicada aos espectadores. A imagem por si só cria uma história, que é desenvolvida pela performatividade do brincante. Analisa-se as origens e signos destes materiais, ações e estéticas, para então aprofundar a pesquisa no âmbito sociológico destas práticas. Qual história está sendo contada? Quais foram os acontecimentos históricos que marcaram aquela comunidade? Quais cicatrizes a sociedade daquele brincante carrega? O que permanece vivo após estes acontecimentos? A partir destas perguntas, as performances são intimamente relacionadas a possíveis traumas sociais intrínsecos àquela sociedade, e observo como tais processos performáticos podem apresentar-se como uma forma de resistência.

Por fim, aplico este mesmo raciocínio para imaginar utopias destes cenários no âmbito virtual, e como o colonialismo digital pode afetar estas práticas.

Palavras-chave: trauma social, arte da performance, ritual, colonialismo digital.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how collectively processed traumas such as structural racism, poor socioeconomic conditions, and cultural marginalization are expressed in the performing arts of these same communities through the use of materialities that are culturally, politically, or socially relevant to the play-makers to construct expanded bodies.

First, activities that use plastic materiality as an expanded body to express themselves are investigated. An expanded body is defined as one that is superimposed on the participant, composed of different materials and objects, natural or artificial. Thus a personal exoskeleton is created, an extra-body that becomes its own through action. These activities include performances, happenings, cultural and artistic traditions, and can be considered traditional native practices, cultural events, or artistic processes in the performing and visual arts.

Next, the aesthetics, materiality, and action in each of these activities are analyzed, relating them to the historical and sociological context in which these practices began to be performed. Both the materials used and the movements of the performer and the overall image compose a visual message to be communicated to the spectators. The image itself creates a story, which is developed by the performativity of the performer. The origins and signs of these materials, actions, and aesthetics are analyzed, to then delve deeper into the sociological scope of these practices. What story is being told? What were the historical events that marked that community? What scars does the society of that play-maker carry? What remains alive after these events? From these questions, the performances are closely related to possible social traumas intrinsic to that society, and I observe how such performative processes can present themselves as a form of resistance.

Finally, I apply this same reasoning to imagine utopias of these scenarios in the virtual realm, and how digital colonialism can affect these practices.

Keywords: social trauma, performance art, ritual, digital colonialism.

3. INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Rituais são práticas cerimoniais nas quais temas relevantes para uma cultura ou povo são repetidamente encenados, de maneira performática ou literal, através de ações simbólicas. Estes são criptografados pois cada um possui uma camada semântica e simbólica específica, que atribui significado à prática dependendo do contexto cultural em que é realizado. Em contraste, o termo trauma inclui desde grandes acontecimentos até repetidas e rotineiras violências na vida de uma pessoa. Este é caracterizado exatamente pela marca de violência brutal que fazem com que o indivíduo perceba os signos com uma névoa de agressão, marcando aquele corpo de forma que a troca semântica e simbólica daquela pessoa com o ambiente e sociedade na qual está inserido seja desconexa.

Frequentemente pensa-se o trauma como acontecimentos que acontecem estritamente no âmbito pessoal, mas este inclui também situações de negligência social, política e econômica vivenciados em grupo ou sociedade. Um exemplo atual acontece no Brasil. Após quatro anos de governo Bolsonaro e às vésperas das eleições de 2022, a crise cultural no país atinge seu ponto mais baixo. Entre cortes de captação de recursos e o desmonte do Ministério da Cultura, artistas brasileiros vivem a morte a conta-gotas. Sob políticas de migalhas econômicas e culturais, o senso de identidade de artistas constantemente se transforma, se destrói e se recompõe. É íntima e ácida a relação entre o senso de identidade cultural, e situações traumáticas em cenários de constante depreciação social, política e cultural no Brasil.

É preciso estar ciente que a origem estrutural da prática performativa também tem relações com processos de colonização e negligência social. Quando se fala em de-colonialismo nas artes cênicas, é preciso fazer uma viagem radical às tripas da performance, para assim compreender que apenas inserir conteúdo decolonial na cena, nada mais é do que mudar o tempero da receita mantendo os mesmos

ingredientes e forma de preparo, anunciando o produto final como outro totalmente distinto. Para resgatar a prática radicalmente popular, o menos poluída com subjetividades colonizadas possível, é necessário entender, em primeiro lugar, qual a lógica de criação destas práticas.

Este artigo associa a pesquisa de Resmaa Menakem, psicoterapeuta americano especializado em trauma e prevenção da violência, em seu livro *My Grandmother's Hands: Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies* (2017), a práticas nativas e folclóricas de comunidades que passaram por processos de traumas coletivos relacionados a colonização da área em que vivem. A partir desta conexão, é refletido como estes são processados, individual ou coletivamente, no âmbito cultural.

Acredito que para a prática radical das artes performáticas, seja necessário primeiramente conscientizar-se sobre os tabus que habitam o corpo. A arte é uma extensa escultura social, que reflete a história política, econômica e cultural de uma sociedade através de imagens. Sem melancolia, é preciso conhecer a dor que carregam os corpos. Ao conscientizar-se de estruturas artísticas originárias de processos violentos, evita-se a repetição de escolhas políticas, no micro ou macro contexto, que perpetuam o trauma.

Mesmo que os acontecimentos relacionados a rituais e traumas se pareçam distintos quando pensados no contexto pessoal, analiso neste artigo a similaridade e complementaridade de ambos no contexto cultural. Para analisar como traumas sociais são processados, individual ou coletivamente, no âmbito cultural, são analisadas diversas metodologias artísticas que usam materiais e objetos para compartilhar uma narrativa, para então observar como isso se dá no contexto performático e ritualístico. Observa-se como se apresenta o processo de ritualização do trauma em países colonizados, aproximando também as consequências da colonização a possíveis ritos pós-colonização digital, supondo como uma violência primariamente invisível atravessará corpos artísticos.

4. DESENVOLVIMENTO

.

PARTE 1

Introdução do corpo como ferramenta de comunicação visual

É possível observar em práticas performativas, principalmente em países colonizados, o uso de materialidade para compartilhar narrativas. Um objeto pode contar uma história de diversas formas. Em uma camada mais literal de interpretação, são atribuídos a personagens a tais materiais, em cenários em que estes objetos inanimados ganham vida, recebendo as características e personalidade de um ser.¹ Normalmente tem características antropomórficas, e pode-se observar exemplos desta prática no teatro de objetos. Há uma narrativa linear criada anteriormente, e estes elementos são atribuídos como personagens, mas não teriam significado fora deste cenário.

Um exemplo é o filme *I think this is the closest to how the footage looked*, de Yuval Hameiri (2012). No curta, o diretor faz o uso de objetos ordinários, como um tubo de tinta e uma maçaneta, para tentar recriar a memória da última filmagem de sua mãe em vida, que foi acidentalmente deletada. Espectadores se relacionam com a narrativa pelo aspecto emocional atribuído aos objetos, o que gera empatia com estes personagens, princípio básico do teatro de objetos.

¹ CINTRA, Wagner; D ÁVILA, Flávia Ruchdeschel, 2012.

Fig. 1: Recorte do filme *I think this is the closest to how the footage looked*, de Yuval Hameiri.



Fonte: <https://vimeo.com/194729082>

Já em uma camada mais profunda da prática performativa com o uso de materiais, estes são usados como uma experiência estética. São exploradas as possibilidades plásticas, de design e movimentação destes materiais para conectar as narrativas às sensações. É, no geral, uma experiência não literal. O objeto não está ali para significar algo, mas como uma autópsia plástica das sensações que aquela performance quer transmitir. Se um objeto é um adjetivo, o performer é este mesmo adjetivo. A tela está vazia; a pessoa está vazia. O tecido está quente; a pessoa está quente. A fruta é ácida; a pessoa é ácida.

Dentro deste uso, separo os exemplos em quatro categorias, da mais explícita a mais subjetiva. Defino-as a partir de três critérios:

1. O propósito para o qual a materialidade é usada. Por exemplo, como evento cultural, folclórico ou artístico;
2. Como ela é composta em relação ao ambiente. Se é organizada como algum tipo de cenário, qual o tipo de estabelecimento em que se encontra, se há

relação com performers e/ou brincantes, e se há relação com outros materiais ou objetos no evento;

3. Contexto em que estas composições são apresentadas, dentre elas a caixa branca, como esculturas em galerias de arte; caixa preta, como a prática performática em teatros; ou happenings tradicionais ou de rua, sem uma delimitação espacial.

Para categorizar e analisar os elementos, analisa-se como materiais plásticos são usados para dar vida a uma narrativa, qual o tipo de narrativa, e que contexto histórico e social a composição se apresenta - neste caso, se é um contexto cultural, folclórico ou artístico.

A primeira é o Carnaval. A celebração conta uma narrativa que depende da materialidade para ganhar vida. Esta é definida anteriormente à prática, criada usando elementos representativos para contá-la esteticamente.

A segunda são práticas culturais como o Bumba-meu-boi. A narrativa não só depende da materialidade para ganhar vida, mas também é parcialmente contada por elementos na prática. A narrativa é também definida anteriormente à prática, e os elementos mudam os detalhes da mesma e a razão pela qual ela está sendo contada.

A terceira são práticas culturais como o Maracatu. A narrativa é completamente contada por elementos na materialidade da peça e é criada espontaneamente. Cada elemento dá uma mensagem específica que só é conhecida no momento do desfile.

A quarta e mais subjetiva categoria são composições plásticas. Defino como composição plástica a situação em que a materialidade e a poesia se juntam para contar uma história, seja em caixa branca, caixa preta ou happenings tradicionais ou de rua. Nestas, a narrativa é a materialidade, e a materialidade é a narrativa. A experiência é uma interpretação individual e subjetiva. Não importa se foi possível compreender racionalmente a intenção do artista, importa a sensação transmitida pela prática. Não só não há significado, como há aversão ao ato de atribuir um entendimento maniqueísta do que aquilo é ou não é.

É dentro desta categoria que se encontram as práticas às quais me refiro neste artigo. Diferentemente da comunicação achatada do teatro, onde tudo faz sentido dentro do contexto e todas as pessoas entendem o que está sendo dito, e também diferente do teatro performativo, onde signos e símbolos podem ou não ser o que se

vê, a comunicação pode constantemente alterar-se, na performance os objetos e falas não são o que são, e a comunicação se dá por códigos semânticos e simbólicos em camadas estufadas. Com o uso da materialidade sob o próprio corpo, cria-se um corpo expandido, um eu com uma camada fantástica que transmite sentimentos e sensações estéticas, causados por senso háptico da materialidade.

O corpo expandido é aquele que extrapola os limites da cena ao permitir que o ator se manifeste através de uma camada externa ao seu próprio corpo, podendo esta ser física, por objetos e materiais, ou não física, através do uso da tecnologia ou usando seu corpo para afetar seu ao redor (MELE, 2017). O corpo expandido é *um corpo poroso, onde não há separação entre exterior (corpo-objeto com seus contornos) e interior (afetos, sensações), mas uma mistura múltipla.*²

Nestas práticas, convém pensar o corpo como território transdisciplinar, um espaço subjetivo e colonizado. Se fora do contexto performático cada característica ou acessório conta com quais grupos sociais nos identificamos, sejam roupas, acessórios, corte de cabelo, tatuagem, pode-se interpretar o corpo como uma subjetividade colonizada e cheia de etiquetas sociais, cuja noção de identidade própria é atrelada ao senso de vida em sociedade. Já no contexto performático, um corpo expandido é, portanto, um *doppelganger* de si, ampliando as relações sociais através desta camada de supra-sensações.

Para relacionar corpos expandidos com a história cultural, política e social da sociedade em que o brincante se encontra, proponho primeiramente refletir sobre a prática performática com materialidade em sociedades hedonistas que negam o hedonismo, como no Brasil. A corrente filosófica compreende o prazer como bem supremo e objetivo final da vida humana, porém, na sociedade brasileira contemporânea, vê-se por exemplo a interpretação desta com extremos, como a objetificação de pessoas, relacionamentos líquidos^{3*}, consumismo exacerbado e solidão. É um exemplo de sociedade que admira o sacrifício e paralelamente renega a liberdade.

Porém, se sacrifício é o ato de mortificar o corpo, o que é o ritual nestas mesmas sociedades? A arte performática é manter distância da morte. É permitir que o corpo

² MELE, Claudia. A escuta no corpo expandido do artista cênico. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 229–233, 2017.

³ Termo criado pelo filósofo Zygmunt Bauman, relativo ao estabelecimento de relações frágeis, fluidas e flexíveis devido ao momento tecnológico de rápidas mudanças e adaptações.

fuja de si mesmo e construa outras realidades sensíveis. Só através da criação de uma realidade paralela é possível sair da existência medíocre do ser humano. A única forma de criá-la é negando a real, tirando o sentido e a razão da relação do corpo com o ambiente social, através da arte. Com cuidado para não viver intermitentemente em realidades paralelas, o artista aplica delírio à vida pessoal e beira, poeticamente, a loucura. É sobrepondo realidades que o artista tem experiências intensas catapultadas pela arte, procurando sentido sensível para vida com uma coragem surrealista.

Em práticas performativas, é possível observar o rito como forma de resistência referente determinado tema. A ritualização de um trauma individual ou coletivo acontece como processo de entendimento do acontecimento, expondo o corpo à mesma situação repetidamente. Isso pode ser realizado ao encenar uma situação, ou seja, hipoteticamente repetir um acontecimento através da interpretação dos fatos; ao reapropriar-se de uma narrativa relativa ao acontecimento, contando outra versão dos fatos através do próprio corpo; ou ao submeter-se a repetição de estímulos sensoriais relacionados ao acontecimento, poeticamente afogando-se nos fatos através da materialidade.

Portanto, quando em comunidades que sofreram impactos políticos e sociais, como colonização e conflitos armados, estado de negligência e vulnerabilidade social e econômica, ou situações similares que violentamente tiram deste grupo seu senso de identidade, o brincante primeiro torna-se consciente de si. Se antes de estar consciente da arte o artista torna-se consciente de si⁴, a autoconsciência é a primeira arte, e em performance o corpo do artista é, em si, arte.

⁴ Gregory Battock - The Art of Performance: A Critical Anthology Paperback (1984).

PARTE 2

Wearing dirt as spice - exemplos de corpos expandidos em contextos culturais

Este capítulo analisa esta ritualização em comunidades que sofreram impactos políticos e sociais, como colonização e conflitos armados, estado de negligência e vulnerabilidade social e econômica, ou situações similares que violentamente tiram deste grupo seu senso de identidade.

A relação entre indumentária, maquiagem e performatividade data dos primórdios do teatro. Dependendo da forma como são usados, o figurino e pinturas corporais apresentam-se como corpo expandido do performer, principalmente em contextos ritualísticos. Abaixo, um exemplo da diferença entre o uso destes como acessório de cena ou como coadjuvante-siamês do brincante. No primeiro caso, indumentária e maquiagem apresentam-se como acessórios representativos da cena porque servem para identificação de uma personagem através das características dela. Pode-se dizer que ajudam a construir a personagem e a cena, porque são signos literais que não sugerem diferentes interpretações do que são, além de assinatura pessoal. No segundo caso, estes apresentam-se como persona da cena tanto quanto é o performer. A relação entre performer e maquiagem não ajuda a construir um personagem porque esta relação é a própria persona e a cena⁵.

⁵LEITE, Marcelo Denny de Toledo, 2004.

Fig. 2: Celso Frateschi em A Tempestade (2015). Direção de Gabriel Villela.



Fonte:

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/adbloc.shtml?origin=after&url=https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1671269-gabriel-villela-estreia-shakespeare-com-referencias-a-cultura-brasileira.shtml?loggedpaywall>

Fig. 3: Olivier de Sagazan na performance Transfiguration (2008).



Fonte: <https://olivierdesagazan.com>

Dentre os diversos usos do recurso de corpos expandidos na performance, destaco neste capítulo os que são relacionados a experiências socialmente traumáticas, vividas individual ou coletivamente, como forma de ritualizar o trauma.

Começo pela forma mais literal do uso de maquiagem e indumentária como forma de resistência. A manifestação cultural Nego Fugido, realizada pelos pescadores da comunidade quilombola de Acupe - da cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, apresenta a história de resistência dos escravos da região. O folclore se passa nas ruas e é majoritariamente interpretado por homens, que pintam seus rostos de preto e bocas e línguas de vermelho, e utilizam de materiais locais para construir máscaras corporais. A narrativa é contada através de dança, música com tambores e atabaques, cantos em português e iorubá, e, diferentemente do que se é aprendido no sistema escolar brasileiro nos dias de hoje, de que os escravos receberam a liberdade pela "bondade" dos próprios colonizadores e Princesa Isabel, a celebração apresenta os escravos resistindo e conquistando sua própria liberdade. O folclore se apresenta como forma de resistência em relação a traumas relativos a escravidão naquela região, e a ritualização do acontecimento se dá ao encenar a situação para reapropriar-se da narrativa relativa ao acontecimento, contando outra versão dos fatos através do próprio corpo.

Fig. 1: Morador local durante manifestação cultural Nego Fugido.



Fig. 2: Morador local durante manifestação cultural Nego Fugido.



Fig. 3: Morador local durante manifestação cultural Nego Fugido.



Fotos de Sinisia Coni

Outro exemplo de manifestação cultural que utiliza o corpo expandido como forma de resistência é o Kathakali, realizado no sul da Índia. O folclore apresenta-se como dança-teatro, e os brincantes vestem-se e pintam os rostos em cores vibrantes e chamativas. Não há falas ou conversas, apenas pinturas e cenografias corporais junto a movimentos que representam sentimentos específicos para compor uma narrativa.

A prática era inicialmente uma comemoração, mas em 1930, durante a colonização da Índia pelos britânicos, que perdurou até 1947, foi classificada como um símbolo da identidade nacional como forma de resistência.

Durante o período colonial, perderam-se tradições de realizar práticas artísticas, pois os folclores locais eram categorizados como uma prática "clássica e folclórica" pelos ingleses. O Kathakali não só era uma prática folclórica, mas também um *símbolo cultural que unificava o povo e promovia resistência cultural contra a dominação colonial, empoderando praticantes através da independência*.⁶

⁶ GLYNN, John. Kathakali: a study of the aesthetic processes of popular spectators and elitist appreciators engaging with performances in Kerala. 2001.



Neste caso, o povo resiste à violência colonial não só através da insistência em realizar a prática independente da tentativa inglesa de negar o folclore como parte da cultura da terra colonizada, mas também através do movimento de adotar o ritual como parte fundamental da identidade daquele grupo. Ao fazê-lo, a comunidade local assimila o exercício de dissolver a identidade pessoal em materialidade a criação de um rito comunitário de força e propriedade cultural.

Fonte: <http://hotcore.info/babki/kathakali-kathi.html>



Fonte: <https://www.imb.org/?p=102412>



Fonte: Twitter. <https://twitter.com/indiandiplomacy/status/566228984925417473>. Acesso em 06/2022.

O exemplo de prática que destaque entre estes é a celebração do Ano Novo da comunidade Lunda-cokwe, localizada em Sweja, província próxima de Saurimo, na Angola. A região tornou-se Lunda Norte em 1980, após a resistência do povo Cokwe ante a colonização portuguesa, que pedia submissão do povo argumentando que ofereceria melhor qualidade de vida à população. Desde então o rito havia sido suspenso, numa tentativa de silenciamento daquela cultura e alegando que por motivos políticos e religiosos a comemoração deveria ser abolida. Em 2020, o ritual foi retomado.



Fonte: Extraído de Marie-Louise Bastin (1984). *African Arts*, XVII, 4; 40-50. 92-93; 95.

A prática consiste em vestir-se com materiais locais, como bambu e palha, além de tecidos de cores vibrantes e chamativas, formando criaturas e personagens que pedem prosperidade a seus ancestrais, que desfilam envoltos em objetos e artefatos cultivados pela população.

Mesmo antes ou durante a colonização, nos séculos XVIII e XIX, época dos grandes reinados, a prática estava no seu auge. Porém, comparando como o ritual era realizado antes de 1980, quando foi suspenso, com como o ritual acontece nos dias de hoje, as maquiagens, máscaras e cenografias corporais eram muito mais rudimentares. Abaixo, imagens da prática no final dos anos 1980 e no ano de 2020.



Fonte: Extraído de Marie-Louise Bastin (1984). *African Arts*, XVII, 4; 40-50. 92-93; 95.



Fonte: Jornal de Angola.



Fonte: Jornal de Angola.

Apesar de os materiais usados serem os mesmos - resina, madeira, palha, e objetos de origem animal, como penas e bicos de aves, além de tecidos coloridos, percebe-se grande diferença na prática durante o período pré e pós suspensão. Não só há maior quantidade de material envolvido, mas os corpos tornaram-se maiores. É como se aquele corpo anterior, apesar de expandido, já não fosse suficiente ao reproduzir o ritual nos dias de hoje, após o processo de reivindicação do folclore. São criados corpos maiores, mais vivos, e de certa forma "mais expandidos" do que os anteriores. O ritual e a narrativa compartilhada são os mesmos, mas há a necessidade de uma composição mais complexa.

Este movimento é particularmente interessante pois conecta a materialidade diretamente com o senso de trauma daquela comunidade. Os corpos expandidos tornam-se uma forma de reivindicação da identidade, e isso acontece coletivamente. O ritual torna-se uma beleza que atravessa, rasga - uma metáfora para transportar a cena do grotesco violento da colonização ao belo.

PARTE 3

O que segue vivo

Ao analisar as referências históricas, sociais ou políticas por trás de um ritual performático, é possível interpretá-lo como ato de resistência. Por exemplo, nos rituais mencionados anteriormente. Além de tradições, estes são uma experiência coletiva de memória e força - ao compartilhar a cultura com as novas gerações, o povo perpetua a consciência das origens das cicatrizes emocionais daquela comunidade, gerando assim um senso coletivo de propriedade e resistência.

Estes são exemplos literais e ilustrativos da tese de Resmaa Menakem, psicoterapeuta americano especializado em trauma e prevenção da violência. Em seu livro *My Grandmother's Hands: Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies* (2017), o terapeuta explica como o trauma é carregado através do corpo de geração em geração, especialmente no contexto racial e de colonização. O livro explica como o trauma é corporificado e faz parte do sistema nervoso de pessoas que sofreram um acontecimento pontual específico, ou lidam com estruturas de opressão e desigualdade como racismo estrutural, condições socioeconômicas precárias, e marginalização cultural.

Menakem (2017) faz a analogia do estado de urgência em que pessoas em situação de estresse pós-traumático com o oceano. Por exemplo, se relacionado ao contexto racial, *a supremacia branca e racismo estruturais não são o tubarão, são a água*. O mesmo se aplica a outros contextos de trauma estrutural, onde o ambiente físico e mental em que a pessoa está imersa são hormônios de estado de alerta, que apesar de primariamente produzidos pelo corpo para proteger, ao longo do tempo, tornam-se a condição em que este corpo se encontra. Assim, estes sentimentos são repassados, descontextualizados, para a próxima geração, que sem o pleno entendimento da origem destas sensações e estado constante de alerta, são reorganizados pela própria pessoa para parecer-se como traços de personalidade e cultura.

Uma pesquisa realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012, expõe como um evento socialmente traumático pode tornar-se um ponto de referência central na

organização da memória de longo prazo, no contexto brasileiro. Na pesquisa, são entrevistadas 195 pessoas, e pede-se para que pensem em uma experiência particularmente traumática para reagirem às afirmações propostas, com o intuito de avaliar sintomas de estresse pós-traumático e padrões cognitivos relativos à experiência.

Foi realizada uma análise PCA (Principal Component Analysis) e dentre as afirmações propostas, em ordem de relevância para os entrevistados, estão as seguintes:

1. Este evento tornou-se um ponto de referência na forma como eu entendo a mim mesmo e ao mundo;
2. Eu sinto que este evento tornou-se parte de quem eu sou;
3. A história da minha vida pode ser dividida em dois capítulos principais: um capítulo antes deste evento, e o outro, depois deste evento;
4. Se a minha vida fosse representada como uma teia, este evento estaria no centro, com fios partindo dele para várias outras experiências.

Se o evento traumático torna-se primordial para a construção ou reconstrução do senso de identidade própria, um trauma individual, processado coletivamente, se torna trauma coletivo. O senso de comunidade pode ser um recurso para recuperação, mas também um grande dominó identitário em que corpos porosos absorvem parte da experiência alheia, conscientemente, como tentativa de amparo e empatia, ou inconscientemente - talvez, pelos mesmos motivos.

Portanto, a extensão de respostas individuais para traumas comunitários não só é reflexo do que aquele grupo social viveu coletivamente, mas também parte da própria identidade. Assim, a continuidade da experiência são costumes e reações desenvolvidos como forma de sobrevivência - comportamentos culturais, por exemplo.

Voltando aos corpos expandidos no contexto performático, estes são denominados assim pois tornam o corpo do brincante um espaço poroso e lúdico, uma estrutura viva e pulsante. Por ter tantas possibilidades elásticas, o corpo, além de atravessado pelo hibridismo da prática, também é envolto na experiência sociopolítica da comunidade. Assim, o brincante apresenta-se em um ciclo auto-antropofágico,

consumindo sua própria identidade para fabricar um novo si próprio. Ao entender a relação entre trauma e cultura, o artista da cena mostra-se como um guru que lê passado, presente e futuro das pessoas; um vidente que fuça nas vísceras animais de si mesmo enquanto olha para você para mostrar-lhe quem és.

CONCLUSÃO

Este artigo analisa a complementaridade de acontecimentos ritualísticos e acontecimentos traumáticos, com exemplos de como esta relação se apresenta no contexto cultural. O objetivo desta pesquisa é apresentar a história da estrutura de rituais e práticas performativas, expondo casos em que esta provém de traumas coletivos de uma sociedade. Com isso, pretendo provocar a pessoa que lê a observar com olhar crítico a estrutura de práticas culturais e folclóricas em países que passaram por traumas sociais, e refletir sobre a extensão destes mesmos traumas, que sutilmente se apresentam também na cultura de um país.

O artigo se inicia analisando práticas artísticas e culturais que se apropriam do uso de materiais e objetos para compartilhar uma narrativa, em seguida mostra como isso acontece especificamente no contexto performático. Em seguida, apresenta o processo de ritualização do trauma em países colonizados.

Ao observar práticas culturais de comunidades que passaram por traumas coletivos relacionados à colonização, identifica-se o exercício de criação de um outro corpo sobreposto ao seu, feito de materiais plásticos com os quais aquela comunidade se identifica e compõe a história que é contada nestas performances.

A história é de reivindicação, seja através do compartilhamento de uma narrativa pelo ponto de vista dos colonizados, através de um exagerado uso de materiais, ou para assimilar o senso de propriedade cultural àquela comunidade e não aos colonizadores, como forma de resistência.

Acredito que, talvez por terem seu senso de identidade arrancados de si, estes grupos vestem o trauma para apropriar-se da própria identidade restituída. Este é tão maleável após o violento atravessamento daquela comunidade por outra, que se dissolve na impetuosidade e necessita de repetições de si em comunidade para ser reconstituída. Na minha opinião, o uso de materiais plásticos realiza esta repetição, de modo que cria um supra-ser-humano que pratica aquele folclore, para expor sua fragilidade e vulnerabilidade como forma de resistência.

Penso que ao compreender o caminho para desenvolver uma estrutura performativa, compreende-se o quanto a prática artística está relacionada ao entrelaçamento de

ritual e trauma - e, conseqüentemente, relacionada à história daquela sociedade do ponto de vista decolonial. A partir desse artigo, é possível fazer esta análise crítica em diversos contextos culturais. Isso permite que haja uma compreensão mais profunda de práticas ritualísticas, e compreender melhor suas relações com o termo trauma.

Pessoalmente, acredito que seja impossível desentrelaçar a arte performática da resistência. Primeiramente, porque rituais de resistência são a própria arte. Como analisado neste artigo, ao associar a prática ritualística a traumas sociais, esta, ao ser praticada por um corpo colonizado, ressignifica automaticamente a história. Além disso, se o ritual reflete a política, é conveniente em estruturas de silenciamento, censura ou negligência governamental que estas práticas sejam invisíveis ou impraticáveis. Isso retroalimenta o trauma, o que desestrutura ainda mais a possibilidade de práticas artísticas. É um ciclo que só pode ser quebrado com a consciência de como traumas sociais afetam uma comunidade, sua cultura, e o espaço disponível para práticas artísticas dentro destas comunidades.

Além disso, é preciso refletir sobre a perpetuação do comportamento imperialista, ditatorial e colonialista em comunidades frágeis socioeconomicamente. Apesar da percepção de que a colonização é uma prática abolida, a globalização é um tentáculo da colonização. Da coleta de dados para fins de vendas ao comportamento predatório em relação às mulheres de qualquer idade usando a Internet, a colonização digital já toma espaço assim como a performance híbrida.

O conceito de colonialismo de dados é definido como uma ordem social emergente, que funciona sobre a extração dos dados de vidas sociais. Em outras palavras, isto é transformar vidas sociais em um recurso que pode ser extraído e explorado. O uso do termo colonialismo não é metafórico, porque estas práticas não são "semelhantes ao colonialismo", mas são, na verdade, colonialismo na era digital.⁷

Após observar como traumas sociais advindos de estruturas coloniais afetam práticas culturais, questiono-me sobre como estas práticas serão afetadas pelo colonialismo digital, e se já não são. Como uma violência primariamente invisível atravessa corpos sensíveis?

⁷ Ulises A. Mejias, *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism* (2019).

Estou especialmente interessada em investigar como processos de criação nativos de performance, porque estas comunidades são tão violadas hoje como durante práticas coloniais ativas de 500, 1000, 1500 anos atrás. Apesar de não gerar uma resposta visual direta que apresente violência, o colonialismo digital usa do mesmo método para controlar comunidades marginalizadas, arrancando seus recursos e contribuindo para a perda do senso de identidade destes grupos. Hoje, como mencionado por Renata Ávila, consultora sênior de direitos digitais da World Wide Web Foundation, *as populações offline do mundo são o território disputado dos impérios tecnológicos, porque quem quer que as coloque presas em seu feudalismo digital, detém a chave para o futuro*. Acredito que os rituais digitais venham a convidar membros da audiência a experimentar, com empatia, uma tentativa de resistir ao colonialismo no dia-a-dia. As performances não são apenas espaços seguros para que os artistas usem suas entranhas como um dispositivo performativo, mas também uma compreensão complexa da resistência artística na era digital.

Suponho que os rituais híbridos se afirmam como uma ferramenta de co-direção para as cenas, para que o virtual e físico estejam em nível de co-criação, abolindo a hierarquia entre pessoas e máquinas. É também uma forma de expandir a percepção do que é factual ou não, sem o entendimento de que o que é digital é menos real do que o que é físico.

Se os processos performáticos já são impulsionados pela mistura de disciplinas, com forte referência aos ancestrais, à história de resistência do grupo e ao folclore, o elemento virtual será também uma ferramenta de corpo expandido, a menos que hajam restrições espaciais ou de acesso a estes grupos.

Como a pesquisa do folclore pessoal mistura-se com a esfera não-física, há então a possibilidade de desenvolvimento de espaços surreais que mesclam perfeitamente física e digital, impulsionados pelo desejo de contar histórias que não são comercialmente ouvidas, através de corpos expandidos.

Acredito que a única maneira de reconhecer e retardar o imperialismo virtual é através da busca de conexão direta com vozes diversas e plurais, através dos próprios meios digitais. No contexto cultural, isso significa apropriar-se destas estruturas em cenários performáticos com métodos nativos e tradicionais de criação, usando o que é o veneno como cura. É importante expandir constantemente as

técnicas de resistência das comunidades marginalizadas e, mais do que tudo, compartilhá-las. Isto não só traz consciência e informação descolonizada para outros espaços de criação, mas também, como disse Paulo Freire, mantém vivo o sabor da rebelião, de modo que as circunstâncias futuras tenham melhores resultados do que a perpetuação da exploração.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

MELE, Claudia. **A escuta no corpo expandido do artista cênico**. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 229–233, 2017. Acesso em: 2022-06-18. Disponível em: <http://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/6727>.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **Caleidoscópio digital: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Acesso em: 2022-06-18. DOI: 10.11606/T.27.2012.tde-21022013-153602.

GLYNN, John. **Kathakali: a study of the aesthetic processes of popular spectators and elitist appreciators engaging with performances in Kerala**. 2001. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of Performance Studies, Universidade de Sydney, 2001. Disponível em: <https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/834/adt-NU20021119.13474602whole.pdf;jsessionid=BB2A9DA57FBA48CB9440B278EABB3238?sequence=1>. Acesso em: 2022-06-20.

PEREIRA, Filipe. **Asian Anthropology A Post-Colonial Instance in Globalized North Malabar: Is Teyyam an ‘Art Form’**. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44241273/Asian_Anthropology_A_post_colonial_instance_in_globalized_North_Malabar_is_teyyam_an_art_form. Acesso em: 2022-06-20. DOI: 10.1080/1683478X.2020.1765465

BASTIN, Marie-Louise. **Ritual Masks of the Chokwe**. African Arts, publicado por UCLA James S. Coleman African Studies Center, v. 17, n. 4, pp. 40-45, 92-93, 95-96. Agosto de 1984. Acesso em: 2022-06-20. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3336156>

GAUER, Gustavo et al. **Stressful events in autobiographical memory processing: Brazilian version of the centrality of event scale**. Psicologia: Reflexão e Crítica [online]. 2013, v. 26, n. 1, pp. 98-105. Publicado em Maio de 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/z9xpkwKhpWNqm5HNyGgCtKK/?lang=en#>. Acesso em: 2022-06-21. DOI: 10.1590/S0102-79722013000100011

CINTRA, Wagner; D ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. **Teatro de Objetos, uma Prática Contemporânea do Teatro de Animação.** In: Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia, UFG, 2012.

Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-61_Teatro_de_Objetos.pdf. Acesso em: 2022-09-03.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. **A cenografia da face: Funções expressivas e comunicativas da maquiagem na arte teatral.** 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 2022-09-03.