



A ILHA QUE EU SOU: mapeamento performativo do corpo-território

BRENDA URBINA

Nascida no México e residente no Brasil desde 2018, Brenda Urbina é atriz, capoeirista, pesquisadora, escritora, tradutora e performer. Concluiu com louvor a graduação em Atuação Teatral (Escola Nacional de Arte Teatral-INBA/ Cidade do México); é Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA) e membro do Grupo de Pesquisa GIPE-Corpo. Faz parte, também, da Associação Mexicana de Pesquisa Teatral (AMIT) e é co-fundadora da Estética Feminista para Poéticas Políticas para mulheres performers de teatro, atuando na Colômbia, no México e no Brasil e faz parte da *A Grupa de Pesquisa Cênica (A.GRU.PE.CE)*.

RESUMO

O ensaio contém um relato analítico sobre a prática artística intitulada: *A ilha que eu sou*, definida como um jogo de mapeamento somático-performativo. O projeto nasceu da pergunta: *como seriam os corpos como territórios se eles fossem ilhas rodeadas por um oceano de afetos?* A realização metodológica dessa prática se desenvolveu durante a pesquisa de mestrado em Artes Cênicas, realizada junto ao PPGAC-UFBA, intitulada *Performando na borda da corpo-guerra: uma série documental sobre os contrapontos na ferida do trauma*, gestada no meio do isolamento decorrente da pandemia da covid-19. A prática artística vem ganhando força e alcance ao longo desses três anos, conseguindo atingir pessoas de vários países como Estados Unidos, México, Uruguai, Argentina, Brasil, Espanha, Inglaterra e França. A experiência artística aqui relatada tem o objetivo de expelir vivências, através de um *mapeamento*, e encontrar, na clivagem entre “zonas de paz” e “zonas de guerra” dos corpos indignados, a demarcação do limite daquelas experiências no repertório das memórias corporais dos *performers*. A potência do mapeamento, enquanto análise do corpo como território em disputa, é um catalisador para a criação performativa e, com isso, instaura um estado de presença e de inventividade, que delinea uma identidade ética, poética e estética nas criações cênicas. Compreende-se que a coletividade dos corpos indignados e os seus processos artísticos são também atos políticos pertencentes a um corpo coletivo.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo-trauma. Performance. Artes cênicas. Artistas do corpo.

THE ISLAND WHO I AM: PERFORMATIVE MAPPING OF THE BODY AS TERRITORY

ABSTRACT

The essay presents an analytical narrative on artistic practice entitled “A Ilha que Eu Sou,” defined as a mapping game. The project emerged from the question: “What would bodies resemble if they were likened to territories situated on islands surrounded by an ocean of affections?” The methodological foundation of this practice originated from research conducted by a process master degree research in Performing Arts at PPGAC-UFBA, titled “Performando na Borda da Corpo-Guerra: Uma Série Documental sobre os Contrapontos na Ferida do Trauma,” undertaken amidst the breakdown caused by the Covid-19 pandemic. Over the course of three years, the mapping practice has gained traction, reaching individuals from various countries including the United States, Mexico, Uruguay, Argentina, Brazil, Spain, England, and France. The objective of this practice is to articulate experiences through mapping, delineating the division between zones of peace and zones of war conflict. The potency of mapping in analyzing the body as a contested territory serves as an artistic and performative catalyst for creation, embodying a state of presence and invention that defines an ethical, poetic, and aesthetic identity within clinical creation. It acknowledges that the incorporation of broken bodies into artistic processes is inherently political, belonging to a collective body.

KEYWORDS:

Trauma-body. Mapping art. Performing arts. Body artist.



INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a violência teve um aumento hiperbólico que parece nunca ter fim. O medo, a raiva e a indignação herdadas desde tempos ancestrais, em conjunto com a opressão que cotidianamente se manifesta, nos levaram a normalizar, internalizar e silenciar as memórias neuromusculares dos nossos corpos indignados:

Em suas análises, Lorena Cabnal começa desde o corpo porque, como diz, é sobre os corpos que foram construídas as opressões: nas guerras para o controle dos povos e territórios, os corpos estavam ameaçados constantemente. 'Esses corpos suportam tudo e, então, tornam-se um território em disputa', esclarece. [...] 'Este corpo experimenta uma desapropriação, um saque, uma imposição de outro tempo, de outra realidade, de outra interpretação. Este corpo experimentou a colonialidade, e este idioma que hoje estou falando também não é o idioma ancestral, mas o idioma colonizador' (López, 2018, n.p., tradução nossa).

Assim, a presença desse corpo indignado, conforme descreveu a ativista, feminista e pesquisadora indígena Maya-q'eqchi Lorena Cabnal, tem sido gestada a partir da lógica da fragmentação; e os processos artísticos não fogem dessa lógica. A fragmentação entre elementos como o corpo, o movimento, a história e o ambiente é claramente perceptível na formação acadêmica de artistas do corpo¹. Por um lado, exige-se compreensão da disciplina, das técnicas, das metodologias e dos processos de treinamento. Por outro, impõe-se que o corpo seja usado como uma "caixa de ferramentas" emocionais e expressivas, contendo-se de forma utilitária.

Nessa perspectiva, é negligenciado que o artista não seja uma entidade programável e que o corpo não seja meramente um instrumento que acumula e disponibiliza recursos para serem utilizados a qualquer momento. Contudo, ao "falar de corporeidades pode-se dar uma maleabilidade para significar as relações do performer com o externo/interno: um corpo/meio e sujeito/objeto é, agora, desmaterializado em corporeidades mutáveis, num entendimento somático das relações vibráteis" (Serrano, 2013, p. 25). A partir desse olhar, podemos pesquisar as possibilidades da presença e as potencialidade da enunciação dos afetos dos corpos indignados, permitindo com

¹ Artistas do corpo podem transitar por diferentes modalidades artísticas, tais como a performance, o teatro, o circo, a dança, a ópera, dentre outros, em processos de treinamento diversificados.



que os afetos sejam os próprios guias dos processos criativos. Os afetos atravessam e habitam nosso corpo, enquanto território. Por falar no conceito de afeto, concordo com a pesquisa da ativista, escritora, psicóloga e indígena guarani, Geni Núñez, que define a maneira de entender o afeto da seguinte maneira:

Quando falo em afetos, não estou aludindo a algo similar a carinho ou a um sinônimo para se referir a alguém com quem se tem um vínculo afetivo-sexual, mas a um processo mais amplo, no qual o afeto é compreendido no sentido de afetação (que não necessariamente é positiva) (Núñez, 2023, p. 25).

No meu treinamento como atriz, senti-me frequentemente imobilizada. O entendimento fragmentado da corporeidade na academia era confuso. As exigências da formação acadêmica focavam no treinamento dos corpos. Porém, ignoravam o quanto as memórias da violência deixaram uma marca particular no movimento daqueles corpos.

Nestes sinais, lançados pelo tráfico de drogas mexicano, constatamos que o corpo é neste contexto concebido como uma cartografia suscetível de reescrita, pois ao inscrever nele códigos típicos do crime organizado se tenta estabelecer um diálogo macabro e um imaginário social baseado em ameaça constante. Estas inscrições têm a função de alertar diretamente, pois 'todos entendemos a mensagem escrita na carne'. Para os especialistas na violência do *capitalismo gore*, o corpo, na sua dilaceração e violação, é a mensagem (Valência, 2010, p. 111).

Ampliando a discussão acerca das memórias da violência, realizei na dissertação de mestrado uma pesquisa inspirada no entendimento do "corpo-guerra" no contexto mexicano. Solicitei a 32 colegas mexicanas que compartilhassem o seu depoimento sobre as experiências, sobre como entendiam terror ou medo no corpo e que também se representassem através da arte visual ou audiovisual. As obras plásticas que recebi revelaram a riqueza e a complexidade da experiência individual do medo, da raiva, do terror e da indignação, contribuindo para uma compreensão coletiva dessas memórias históricas. A maioria dos depoimentos e trabalhos expressavam a violência de gênero e a guerra do Estado mexicano contra o narcotráfico.



A memória do terror condiciona e influencia a corporeidade. No entanto, a academia evitava tais discussões devido aos preconceitos contra o uso do teatro como terapia. Parafraseando a pesquisadora e escritora Ileana Diéguez, as imagens do terror, assim como a presença da representação das necromensagens nas artes, denotam um fenômeno cultural que se tornou normal. Ironicamente, essa normalização da violência acaba reforçando a mesma agressividade que tenta criticar. A experiência aterrorizante da guerra muda nossa percepção e a maneira como usamos nossos corpos. Essa mesma experiência nos incentiva a reinventar a maneira como vemos nossos corpos fragmentados.

Aquelas memórias nunca tiveram espaço para habitar sua própria mobilidade, enquanto suporte imediato, pois, para conhecer a própria mobilidade, faz-se necessário contar com ações e com estruturas sociopolíticas que possibilitem a mobilização:

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

Quando os processos de imobilização, enquanto dominação das massas, predominam na relação dos indivíduos com seus entornos, a experiência do trauma social impregna uma atmosfera de medo quase fantasmagórica, que não nos permite sair desse estado de emudecimento e imobilidade cíclicas, pois “[...] existe um profundo medo humano diante da imobilidade. Nós a evitamos porque ela é um estado muito semelhante à morte. [...]” (Levine, 1999, p. 28). Mas finalmente a imobilidade ou a falta de mobilidade plena habita nossas memórias “[...] no superficial e no mais profundo, no emocional, através de sensações que transpõem, que se filtram, que se inscrevem a um nível mais profundo e inconsciente” (Pastor, 2017, p. 209, tradução nossa). Como não podemos negá-las, é justamente a partir dessas existências, narrativas, poéticas e estéticas, que se demarca o alcance dos corpos indignados, performando a partir da sua própria delimitação.



Mesmo dentro dessa aparente imobilidade causada pelo trauma social, a partir dessas corporeidades dissidentes, silenciadas, invisíveis, que foram sistematicamente imobilizadas, é que conformamos nossos próprios discursos, sobretudo nas artes cênicas, em que se pressupõe que nós, artistas do corpo, temos uma estrutura que nos permite a mobilidade física, poética e estética. Sendo assim, apresento a questão que abriu passo para o exercício de criação performativa dos corpos indignados: *como se move o que nos imobiliza*²?

GENEALOGIA DO JOGO “MAPEAMENTO DAS CORPAS: A ILHA QUE EU SOU”³

A presente experimentação nasceu no grupo de pesquisa artística A.GRU.PE.CE (*A Grupa de Pesquisa Cênica*). Fundada por mim, em parceria com a pesquisadora Elaine Belavista⁴, a grupa foi gestada na ansiedade por habitar os espaços vazios no meio da pandemia da covid-19, no ano de 2020. A experimentação artística fez parte da investigação de mestrado intitulada *Performando na borda das corpas-guerra*, realizada sob orientação do professor doutor Leonardo Sebiane. A pesquisa presencial, que estava em andamento, ao entrar em contato com um meio totalmente virtual, cunhou uma preocupação com respeito à falta física das pessoas que conformam o corpo coletivo, assim como a falta de espaços físicos para nos mobilizar e experimentar a presença coletiva em/com movimento. No entanto, aquela situação emergencial que isolou as pessoas nos permitiu observar, com maior nitidez, o fato de estar conectadas através da energia, que estava sendo manifestada por meio de criações diversas. Nós, as artistas do A.GRU.PE.CE, percebemos diferentes poéticas de si no isolamento, concebendo um repertório de várias experimentações.

2 Pergunta-eixo da pesquisa *Performando na borda da corpa-guerra: uma série-documental sobre os contrapontos na ferida do trauma*, a partir das aulas da professora Ciane Fernandes, na disciplina Laboratório de Performance, que estimula os estudantes a se perguntarem: “como se move a pesquisa?”.

3 Para conhecer o trabalho, acesse: <https://padlet.com/brendaurbinatriz/a-ilha-que-eu-sou-320k0sd6hjo9swso>

4 Elaine Bela Vista é atriz, educadora, mãe solo e pesquisadora. Também é do Axé, filha de Alba Cristina (Yá Darabi) e cabeça de Nanã. Nascida em Itabuna, na Bahia, graduada em Filosofia (UESC), mestre em Artes Cênicas e doutoranda pelo mesmo programa, na linha de pesquisa V: Processos educacionais em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA).



Sugeri à *grupa* realizar um mapeamento das ilhas que somos, considerando-as como corpos-território. Sob a perspectiva de isolamento dessas ilhas, que se assemelha à sensação de isolamento causada pela covid-19.

Antes de apresentar o procedimento prático, gostaria de declarar que escolhi a palavra “mapeamento”, pois a ação de mapear é um conhecimento que exercitamos ancestralmente, a maioria das vezes apenas pretende-se desenhar algo para visualizá-lo de uma perspectiva externa. Sem pretensão de standardizar ou formalizar o mapeamento daquelas *corpas*-território:

O mapeamento compreende um conjunto de práticas a partir das quais ideias são apresentadas e comunicadas visualmente. De fato, mesmo sem formação específica, as pessoas criam mapas para registrar uma série de informações espaciais. A história dos grupos humanos fornece exemplos abundantes e diversos de práticas de mapeamento. As características que estas imagens assumem estão relacionadas com o lugar, os grupos humanos que as criaram e os seus modos de vida (Flacso, 2022, n.p.).

Por outro lado, o objetivo da cartografia é padronizar a prática de mapeamento, conforme definido pelo site da Flacso sobre *mapeamento e cartografia*:

A partir do século XIX, formou-se um conjunto de conhecimentos formais destinados a homogeneizar, padronizar e controlar as práticas cartográficas em torno de um conjunto de referências globais conhecido como cartografia. No século XX, a cartografia institucionalizou-se e consolidou-se como a voz autorizada para definir e aprovar uma determinada imagem como mapa, e também para excluir certas práticas cartográficas (Flacso, 2022, n.p.).

Por outro lado, pensei no mapeamento das *ilhas que somos*, não apenas como o entendimento de fragmentos de terra isolados pelo horizonte marinho, mas representando em nossa presença a profundidade e vastidão do oceano. Significa que representa não apenas o destino, mas também a jornada – o movimento de partida e de chegada. Em outras palavras, a própria experiência do percurso é parte integral do conceito de ilha. Discordo da noção de que as ilhas estão “isoladas” como massas terrestres “circundadas” ou “confinadas pelo mar”. Pelo contrário, as ilhas



representam o exemplo perfeito de conexão por meio dessa relação expansiva com os oceanos. Isso pode ser observado nos registros de mitologias de várias épocas e culturas.

Tenho um fascínio pessoal por narrativas de viagens pelo mar, assim como pelas descrições de entidades marinhas ou poéticas sobre o oceano. Por exemplo, o poema de Ítaca que descreve:

ÍTACA

Quando partires em viagem para Ítaca/ faz votos para que seja longo o caminho,/ pleno de aventuras, pleno de conhecimentos./ Os Lestrigões e os Ciclopes,/ o feroz Poseidon, não os temas,/ tais seres em teu caminho jamais encontrarás,/ se teu pensamento é elevado, se rara/ emoção aflora teu espírito e teu corpo./ Os Lestrigões e os Ciclopes,/ o irascível Poseidon, não os encontrarás,/ se não os levas em tua alma,/ se tua alma não os ergue diante de ti./ Guarda sempre/ Ítaca em teu pensamento./ É teu destino aí chegar./ Mas não apresses absolutamente tua viagem./ É melhor que dure muitos anos/ e que, já velho, ancores na ilha,/ rico com tudo que ganhaste no caminho,/ sem esperar que Ítaca te dê riqueza./ Ítaca deu-te a bela viagem./ Sem ela não te porias a caminho./ Nada mais tem a dar-te (Kaváfis, 2016, n. p.).

Ou o livro *Oceano mar* de Alessandro Baricco, que inicia o romance da seguinte maneira:

Arena hasta donde se pierde la vista, entre las últimas Colinas y el mar – el mar – en el aire frío de una tarde a punto de acabar y bendecida por el viento que sopla siempre del Norte. La playa. Y el mar. Podría ser la perfección – imagen para ojos divinos –, un mundo que acaese y basta, el mundo existir de agua y tierra, obra acabada y exacta, – verdad – [...] (Baricco, 2016, p. 11).

Assim como na *Mitologia dos Orixás*, aqui uma que fala sobre Olocum:

Olocum criou coragem e foi viver com o orixá lavrador,/ mas este descobriu a particularidade/ que existia na natureza de Olocum./ A vergonha fez com que Olocum se escondesse no fundo do oceano, onde tudo é desconhecido e aonde ninguém nunca pode chegar./ Olocum nunca mais deixou o mar/ e agora só



esse é o seu domínio./ Outros dizem que Olocum se transformou numa sereia, ou numa serpente marinha que habita os oceanos. Mas isso ninguém jamais pode provar (Prandi, 2018, p. 405).

Aqueles trânsitos e imaginários sobre a mitologia marinha representam também a conexão entre uma ilha com outra ilha. “A navegação ou o viajar errático dos heróis pelo mar significa que estão expostos a perigos de vida, o que o mito simboliza pelos monstros que surgem do fundo. A região submarina se torna, dessa forma, o símbolo do inconsciente” (Diegues, 1998, p. 14). Os relatos das águas que rodeiam essas ilhas, representam também os afetos que nos atravessam e que nos unem a outras ilhas.

Fazendo uso desse imaginário da ilheidade⁵, proponho explorar o corpo como um território em disputa pela mobilidade e pela autonomia, após a expropriação sistêmica pela qual atravessam nossas corporeidades indignadas, como enuncia a feminista comunitária Lorena Cabnal sobre o território corpo-terra:

[somos] corporalidade com uma memória histórica, memória ancestral. Meu corpo é o exemplo vivo das opressões. Sobre este corpo atravessam todas as opressões, racismo, classismo, as hegemonias de pensamento dominantes... portanto neste tempo algo que me convoca é este corpo como território em disputa, dentro da lógica patriarcal, não tenho propriedades, não tenho enunciado, este corpo pertence ao sistema patriarcal, que adocece porque há sentimentos criados pelas opressões. Nascemos com corpos expropriados (Cabnal, 2016, n. p., tradução nossa).

Para ultrapassar o pensamento racional da memória da dor, da ferida e do trauma, sugeri que se designassem diferentes tipos de enunciação poética, pensando em uma perspectiva topográfica de si. “Para os antropólogos culturalistas, seria ideal que cada etnia fosse uma ilha, eventualmente ligada às outras, mas ao mesmo tempo distinta de todas as outras e que cada ilhéu fosse o homólogo de seu vizinho. Nesse sentido, a ilha seria o lugar antropológico por excelência” (Diegues, 1998, p. 16). Imaginando que somos uma ilha, quais seriam os ecossistemas emocionais que delimitam nossa memória? Entendendo desse modo que, segundo Carlos Diegues,

5 “neologismo utilizado pelos pesquisadores franceses (îleité) para designar as representações simbólicas e imagens decorrentes da insularidade e que se expressam por mitos fundadores das sociedades insulares e lendas que explicam formas de conduta, comportamentos, etc.” (Diegues, 1998, p. 41).



A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem completa e perfeita do cosmo, pois apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima, sob esse aspecto, das noções de templo e santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e paz, e sua cor é o branco (1998, p. 15).

Dessa forma, volto, num movimento espiral, às práticas dos artistas do corpo, nas quais se destacam o trabalho corporal, a evocação da memória, a presença do corpo no espaço-tempo e, por vezes, a opinião crítica e política do nosso contexto: qual seria nossa “ilheidade”?

O objetivo da experimentação é realizar um mapeamento da memória afetiva, buscando concretizar e demarcar as memórias em um papel. Assim, será possível visualizar a verdadeira essência de cada corpo nu, de cada músculo. Cada memória é sinalizada minuciosamente em cada artéria, osso, grupo muscular, órgão, tecido e célula do corpo. Também se busca o que existe além dele, ou seja, o que contém um corpo além de si mesmo? Muitas vezes as dores, os medos, as ameaças, as memórias do trauma parecem se desbordar, e até parece que apagam os limites, fazendo com que as ilhas que somos sejam inundadas, tendendo a parecer que aquela sensação de medo ou terror seja maior do que o corpo. Levine (1999) chamaria isso de “estado de imobilidade”. O mapeamento traz a possibilidade de reciclar essas memórias e materializar onde é que se sente o medo, ou o terror e designar um espaço delimitado para isso:

Sentir as dimensões do terror da guerra, através das cores, dos traços e das ausências dos mesmos, confere ao terror uma carcaça, uma borda que pode ser performada. Em outras palavras, materializar o trauma nos confere um poder de ação imediato sobre aquele objeto: podemos pisá-lo, rompê-lo, rasgá-lo, queimá-lo, dançá-lo, cortá-lo... O fato de que aquilo que nos ameaça tenha seus próprios limites em relação a nós confere um poder à autoimagem, porque então dois corpos se encontram a partir de sua autonomia: a imagem do terror da guerra e a pessoa que o sente. A pessoa pode, ou não, se relacionar com isso, a corpa decide com quais imagens se relaciona (Urbina, 2022, p. 16).

Precisei demarcar os limites que o trauma apagou em mim, para lembrar o poder dessas feridas e cicatrizes vivas, precisei demarcar limites ao terror, à dor e ao medo a partir do corpo, pois é



o corpo que se imobiliza, que se tensiona, é o corpo o início de tudo o que pode ser perceptível, inclusive o ato de lembrar:

A maioria das terapias do trauma aborda a mente pela fala e aborda as moléculas da mente com drogas. Essas duas abordagens podem ser úteis. Contudo, o trauma não é, não será, e nunca pode ser plenamente curado até que nós também abordemos o papel essencial representado pelo corpo (Levine, p. 15, 1999).

O trauma é um estado de presença que requer uma reconstrução coletiva para reintegrar aos indivíduos a sua potência, não apenas pessoal, mas também política. Podemos perceber isso nas culturas xamânicas, por exemplo, em que as doenças são um problema da comunidade, não apenas do indivíduo que padece dos sintomas:

Os médicos e profissionais da saúde mental não falam sobre recuperar almas, mas são confrontados por uma tarefa similar – devolver a totalidade a um organismo que foi fragmentado pelo trauma. Os conceitos e os procedimentos xamânicos tratam o trauma unindo a alma perdida e o corpo na presença da Comunidade (Levine, 1999, p. 63) .

Por outro lado, Lorena Cabnal discute sobre corpos adoecidos e como a acumulação de dor ancestral acaba sendo armazenada na memória corporal. A ativista destaca que a cura é uma jornada cósmico-política que exige consciência: “Finalmente, a cura é uma responsabilidade pessoal e coletiva. Curarmos para nós mesmas e para as gerações vindouras” (Cabnal *apud* López, 2018, tradução nossa). Na mesma perspectiva, podemos perceber como também para o povo indígena Purepecha as noções contrárias à construção e à organização comunitária, substituindo o “nós” por “eu”. Assim como descreve a psicóloga, escritora e pesquisadora indígena Purepecha Erandi Medina Huerta:

Falta ao P’urhépecha aquela alma que é herdeira dos preceitos historicamente construídos na Europa do século XVI e que, imposta aos povos indígenas do México, ao longo dos séculos continua a ser herdeira da construção contínua dos preceitos ocidentais, mantendo a desapropriação de seus próprios para



o que é conveniente. Em oposição, o P'urhepecha é um ser sem alma se a alma significa individualização, o hedonismo do Eu, a renúncia do nós, a competição pela auto-realização, a morte da vida comunitária, o esquecimento do conhecimento comunitário, a morte de língua, trabalho assalariado e escravizado, capitalismo (2018, p. 247).

Assim, transformar a dor em um objeto tangível, como um processo de plastificação, tem sido uma estratégia útil para evitar que o sofrimento paralise o próprio direito de nos reintegrar à rede da vida que nos conecta com outras ilhas, por meio das águas, ou seja, por meio dos afetos compartilhados. Nesse sentido, vejo as feridas como uma oportunidade para a criação dinâmica, funcionando como um elemento integrador entre a vida e a interação com o ambiente. É por isso que a autoenunciação cartográfica da ilha funciona para habitar os limites da nossa sensopercepção em coletividade, a ideia da reintegração a uma rede maior:

A ilha significa a quintessência do retorno ao lugar. Os indivíduos se encontram perdidos numa sociedade planetária, sem limite, de espaços descontínuos. Modelo reduzido do mundo, a pequena ilha oferece uma coincidência perfeita para o espírito entre os limites geográficos e os mentais. Os indivíduos, perdidos na sociedade contemporânea sem limites, têm necessidade, de tempos em tempos, de limites e referências claras (Diegues, 1998, p. 98).

Dessa forma, comecei a fazer perguntas que motivariam uma resposta criativa para criar esse mapa, não precisando ser verbal. Porque, quando as palavras acabam, é o corpo com sua habilidade de expressar o inexpressável que pode incluir tudo que não pode ser totalmente descrito com palavras.

Dito isso, pensando no objetivo principal que era propor pretextos para a criação cênica e a mobilidade para as pesquisas dos e das colegas em confinamento, tomando a corporeidade como principal fonte de conhecimento, comecei a realizar uma série de evocações alegóricas de imagens das próprias dores em relação espacial a essas experiências no corpo-território. Cabe mencionar que outras artistas já têm trabalhado a partir dessa natureza no campo das artes, assim como a atriz Sofia Leon, que, com a obra teatral *Territorio cuerpa, Cartografía poética de mi experiencia*, declara:



Quero contar que no final de 2022 iniciei um projeto intitulado Território Cuerpa e durante o processo criativo minha identidade migrou, nasci em um corpo e por vontade política mudei para uma corpa. CORPO-CORPA, uma vogal me separa da minha velha pele. O que constitui meu corpo? Átomos, água, minerais, células, sangue, fluidos, nervos, ossos, músculos, articulações, pele, gordura, cabelos, unhas. O que constitui minha corpa? Memórias, olhares, feridas, segredos, desejos, carícias, golpes, cicatrizes, amor, amor?, amor próprio, fraterno, romântico, carnal. Comidas deliciosas, choros sem fim, obsessões, drogas, abandonos, abraços, danças, medos, sexo, inseguranças, amor, amor?, amor próprio, amor erótico, expansivo, gordo (Leon, 2023, n. p., tradução nossa).

Assim como o trabalho que realiza a mesma Lorena Cabnal sobre recuperação do território corpo-terra, a partir da perspectiva feminista comunitária, a qual já mencionei anteriormente. A estratégia de realizar mapeamentos que servissem como bússolas é um recurso que nos permite olhar externamente para conseguir entender de outra maneira as características que fazem parte da nossa corporeidade. No caso de artistas do corpo pode servir como uma ferramenta para indagar futuras performances, escritas e criações, a partir de um exercício de propriocepção e autoimagem que demanda a reinvenção de si num mapa de autoconhecimento. Já que, como declara Elizabeth Jelin, a memória é até certo ponto subjetiva, o ato de lembrar implica se reinventar. Lembrar é em si mesmo uma ação performativa. Tal como era “Nos relatos das navegações, o aparecimento de ilhas no meio do oceano desconhecido e tenebroso, descritas em tempos anteriores como paradisíacas, habitadas por monstros, sereias e fadas, assegura, como a violência do choque das imagens, o assombro do leitor da época” (Diegues, 1998, p. 165). Reinventar as próprias memórias e enunciá-las com figuras metafóricas implica um exercício de desapego da descoberta de si enquanto corpos-território.



METODOLOGIA DO MAPEAMENTO

Materiais por participante: 1 papel metro do tamanho da participante; 1 giz de cera vermelho; 1 giz de cera preto. Opcionais: tintas de várias cores; giz pastel; aquarelas.

A metodologia do jogo *A ilha que eu sou: mapeamento performativo do corpo-território* se divide em camadas de mapeamentos com a seguinte ordem: primeiro mapeamento, levantamento topográfico, *scanner*, decalcando o contorno da pegada; segundo mapeamento, “zonas de guerra”; terceiro mapeamento, “zonas de paz”; quarto mapeamento, “silêncios”. Pausa para uma escrita fluida.

A partir do exercício da escrita, não necessariamente temos que jogar com todas as possibilidades do mapeamento. É possível optar por uma ou várias das seguintes variações, dependendo das necessidades e vontades do grupo: nomear outra ilha; fazer visita guiada; realizar paisagem sonora; contar a história de uma ilha vizinha; dançar a partir de elementos em comum entre as ilhas; registrar em vídeo uma ilha em repouso.

A seguir, explicarei em que consiste cada camada de mapeamento:

PRIMEIRO MAPEAMENTO

Levantamento topográfico. Antes de começar na imersão, as participantes desenharão a própria imagem com uma cor vermelha, a partir daquilo que elas/eles acham que são em dimensão física: quais são as principais características do corpo-território? Nesse primeiro mapeamento, será necessário colocar o contorno, com elementos



básicos como curvas, quebradas, litorais. Se enxergássemos aquela ilha com a ajuda de um drone, como ela seria percebida? A característica desse primeiro traço deve se dar sem julgamentos e sem abstrações; a silhueta deve ser desenhada a partir do que “eu acho que sou em dimensões físicas”.

- **Scanner:** As pessoas se deitam sobre a pele de papel, tomando consciência das partes do corpo que estão apoiadas francamente sobre o chão, fazendo um mapeamento apenas com o *scanner* interno. De olhos fechados, identificamos tensões, dores musculares e apoios no chão a partir da respiração consciente, respondendo à pergunta: como estou no dia de hoje, o que preciso para estar presente?
- **Decalcar o contorno da pegada:** com um giz de cera cor preta, decalcar fielmente o contorno do corpo. O desenho tem de se sobrepor o máximo possível com o primeiro desenho para conseguir comparar as diferenças: O que é diferente? Como eu me percebo? A minha autoimagem coincide com as minhas dimensões físicas? Qual é o meu limite físico e qual é meu limite proprioceptivo?

SEGUNDO MAPEAMENTO, “ZONAS DE GUERRA”

Os participantes se deitam de novo sobre o papel, com olhos fechados, visualizando o corpo como uma ilha, um território em disputa com zonas de conflito, zonas que não gostam do seu corpo-território, partes de si que trazem lembranças incômodas. Também podem mapear dores musculares ou lesões, ossos quebrados ou feridas. Indo muito além das anedotas, identifiquem: quais são suas *zonas de guerra* nessa ilha que você é? Podem acrescentar conceitos ou conflitos com os quais não consigam dialogar. Colocando no papel aquelas zonas em conflito, podem brincar com palavras como zona de pedras, areia frágil, pântano. Se aparecerem emoções, podem incluir uma palavra, uma cor, um símbolo ou um risco que as represente. É importante identificar e respeitar nesse processo os limites da própria dor.



TERCEIRO MAPEAMENTO, “ZONAS DE PAZ”

Trabalhando em contraponto, realizaremos os mesmos exercícios da etapa anterior, mas agora com as zonas de paz, todas as partes daquela ilha que representam zonas de paz imperfeitas. Falando desde uma perspectiva da paz que é feita apenas para aquela ilha. Pode ser uma parte pela qual se agradece, ou de que se gosta em si mesmo(a), uma parte que me dá prazer, ou a sensação de totalidade, partes daquele corpo-território que se visita para estar tranquila/tranquilo. Podem ser conceitos, palavras, práticas com as quais sintam segurança. Colocando aquelas zonas de paz imperfeitas no papel, podem brincar com nomear praias, fogueiras, montanhas. Se aparecerem emoções, sensações ou nomes, podem incluir as mesmas ou apenas uma cor, ou um símbolo que as represente.

QUARTO MAPEAMENTO, “SILÊNCIOS”

Este momento é para personalizar aquele mapa, habitando-o, dando “corpo” aos silêncios, colocando nomes de pessoas importantes, emoções, palavras soltas, cheiros, traços aleatórios, músicas ou sons que sem motivo algum estão conosco, grudados na ponta do pé, por exemplo. Também podem propor alguns objetos que materializem afetos ou que lhes caracterizem, tentando responder à pergunta: qual é o corpo além do corpo?

PAUSA PARA UMA ESCRITA FLUENTE

As participantes irão escrever durante 5 minutos o que esteja reverberando, sobre uma folha em branco e sem julgar, no fluxo contínuo.



POSSIBILIDADES

- **Nomear outra ilha:** apenas é um exercício para enxergar a variedade de bio/ecosistemas desse arquipélago. Caminhando pelo espaço, escolhem outras ilhas e colocam em uma um nome, os jogadores podem pegar algum elemento e colocá-lo na própria ilha, com o nome da ilha da qual se importou aquele elemento.
- **Visita Guiada:** as jogadoras irão realizar uma narração ao estilo de uma contação de história fantástica, improvisando a partir dos elementos mais importantes daquele corpo-território. Jogadores poderão também improvisar a partir da contação da história de uma ilha vizinha.
- **Paisagem sonora:** as jogadoras irão fazer coletivamente uma descrição sonora de uma ilha específica, realizando musicalizações a partir da voz e do corpo e partindo das cores e materialidades no mapeamento. Da mesma maneira, poderão ser feitos grupos para dançar a partir de certos elementos em comum entre as ilhas.
- **Registro de vídeo de uma ilha em repouso:** pessoalmente eu gosto muito desse registro, independentemente de selecionar algum jogo ou inventar outros. O registro das ilhas em repouso se caracteriza apenas pelo trânsito de vários corpos filmando o arquipélago para depois conseguir criar materiais audiovisuais. No *padlet* sobre mapeamento das *corpas*⁶ podemos ver vários exemplos das práticas e suas variações. No ano de 2021, no evento do II EiDCT, conseguiu-se realizar um entorno virtual do arquipélago das *corpas* a partir da presente prática, cujo entorno poderá ser visitado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ebI8EvuAsK0> (a partir de 28'31").

Registra-se que a metodologia anteriormente delineada foi o resultado de uma modificação constante ao longo dos anos subsequentes ao nascimento da prática no meio da pandemia por covid-19. Temos outro exemplo de variação da prática, com o trabalho realizado pela pesquisadora e cineasta Ceci Alves⁷, que consistia em realizar o próprio ritual funerário do axexê das pessoas assistentes à aula.

⁶ Para conhecer o trabalho, acesse este link: <https://padlet.com/brendaurbinactriz/a-ilha-que-eu-sou-320k0sd6hjo9swso>

⁷ Cineasta negra, que imprime em seu trabalho uma narratividade musical, lidando com questões relacionadas à militância e ao protagonismo dos excluídos, de uma forma afetiva e política.



Vivia em terras de Queto um caçador chamado Odulecê / Era o líder de todos os caçadores./ Ele tomou por sua filha uma menina nascida em Irá, / que por seus modos espertos e ligeiros foi conhecida por Oiá./ Oiá tornou-se logo a predileta do velho caçador, conquistando um lugar de destaque entre aquele povo. / Mas um dia a morte levou Odulecê, deixando Oiá muito triste. /A jovem pensou numa forma de homenagear o seu pai adotivo. / Reuniu todos os instrumentos de caça de Odulecê / e enrolou-os num pano. / Também preparou todas as iguarias que ele tanto gostava de saborear. / Dançou e cantou por sete dias, espalhando por toda parte, com seu vento, o seu canto [...] (Prandi 2018, p. 310-311).

Aquela referência trouxe a lembrança da festividade do dia dos mortos no México, que tem o objetivo de dar corpo à memória, festejando a ausência física daqueles que faleceram, realizando uma ponte da morte até a vida através do corpo das pessoas que em vida semeiam, como oferenda à terra, àqueles que amaram. Foram adicionados textos e música como *gatilhos* da memória, enquanto os participantes realizavam seus mapeamentos, permitindo aos assistentes adentrarem na experiência de dar corpo à memória, já que, como menciona Beth Lopes:

O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade (2009, p. 137).

É necessário criar estratégias que ajudem a imaginar e ressignificar os limites físicos do corpo em relação à imaterialidade das memórias, pois, muitas vezes, no processo do trauma, a percepção é de que a sensação, lembrança ou imagem é maior do que o próprio corpo. A reinvenção do próprio corpo abre a possibilidade de habitar outras poéticas.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Materializar as emoções é criar oportunidades para explorar novas interpretações poéticas de nossas memórias. O exercício de traçar a ilha dos nossos afetos tem proporcionado não somente a chance de ilustrar a tangibilidade da guerra ou da paz, conforme a vivência individual de cada um, mas também de oferecer a oportunidade de reinventar a experiência com nossos próprios pontos de vista sobre como habitamos nosso corpo coletivo.

A aplicação da cartografia e do mapeamento, como perspectivas metodológicas, no universo das artes, tem se revelado, historicamente, como um instrumento capaz de decifrar as características únicas das comunidades. Quando voltamos nosso olhar para a contemplação dos corpos, enquanto territórios que carregam a marca da indignação, da fragmentação e do trauma, nos deparamos com uma experiência enriquecedora. Por um lado, somos indivíduos inseridos em uma coletividade, e, por outro, carregamos em nós a memória das zonas de guerra, assim como das zonas de paz. Essa dualidade cria um contraponto interessante na relação que estabelecemos com nosso próprio corpo, nossas memórias e com o ambiente que nos rodeia. O corpo contém tudo. Assim, ao mapearmos esse corpo-território, conseguimos identificar possíveis reinvenções da propriocepção, ou seja, a percepção que temos de nós mesmos e do espaço que ocupamos.

O propósito desta experiência artística, aqui descrita, é liberar as vivências por meio do mapeamento e descobrir, na fissura entre as zonas de paz e as zonas de guerra dos corpos indignados, a demarcação do limite dessas experiências no acervo de memórias corporais dos *performers*. A força do mapeamento, como uma análise do corpo enquanto território em disputa, serve como catalisador para a criação performativa. Isso resulta em um estado de presença e de inventividade, que estabelece uma identidade guiada por princípios éticos, poéticos e estéticos nas produções cênicas.

Por outro lado, considero imprescindível abordar a questão do trauma além dos limites da psicologia e da psiquiatria, explorando-o através da perspectiva dos artistas do corpo. Ou seja: o que



os artistas do corpo têm a dizer sobre as memórias do trauma, da dor, da raiva, da indignação, do medo e do terror? Essa abordagem proporciona reflexões profundas sobre a presença e a representação dos corpos na contemporaneidade. O trauma pode ser explorado tanto esteticamente quanto poeticamente. Na era atual, a violência nos faz conviver com as cicatrizes não apenas de uma sociedade que carrega dores ancestrais, mas como os povos latino-americanos, em particular, absorvem essa dor em sua rotina diária. Se não compreendemos como a dor social nos afeta e nos transforma, ela pode gerar um impulso compulsivo que nos conduz a um ciclo vicioso de sofrimento. Isso pode resultar na proliferação abstrata do medo e do terror em nossa autoimagem, de formas intensificadas e exacerbadas.

Acredito que a prática artística chamada “A ilha que eu sou”, que envolve o mapeamento dos afetos, possibilita introduzir um limite tangível à nossa própria experiência. É como uma reciclagem dos nossos registros mnemônicos, uma maneira de revisitar e reorganizar as memórias de nossas vivências.

REFERÊNCIAS

- » BARICCO, Alessandro. *Océano mar*. 1. Ed. México: Editorial anagrama y Colofón, 2016.
- » CABNAL, Lorena. Produção: Ana Lucía Faerron Angel. (2016). Sanando nuestro territorio cuerpo-tierra, documental. Quince-UCR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwba3zTJxvw>. Acesso em: 23 out. 2022.
- » DIEGUES, Antônio Carlos Sant’Ana. *Ilhas e mares*: simbolismo e imaginário. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- » FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. *Revista LUME*. Campinas, SP: UNICAMP, vol. 4, dez. 2013.
- » FLACSO. *Pensar con Mapas/ Mapeo y cartografía*. Pensar la historia, 2022 Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://thinkinghistories.com/pensar-con-mapas/mapeo-y-cartografia>. Acesso em: 10 mar. 2024.



- » JELIN, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*: memorias de la represión. Madrid: Siglo veintiuno de España, 2002. 160 p. ISBN 84-323-1093-X.
- » KAVÁFIS, Konstantinos. *apud* BORGES da Fonseca Ísis. Ítaca (em três traduções). *singularidade – poesia e etc.* São Paulo, 2016. Disponível em: <https://singularidadepoetica.art/2016/02/24/konstantinos-kavafis-itaca-em-tres-traducoes/>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- » LEON, Sofía Alondra. Territorio Cuerpa, una cartografía poética de mi experiencia. *Medeas investigadoras*. 2023, Yucatán, México. Disponível em: <https://medeasinvestigadoras.com.mx/2023/11/30/territorio-cuerpa-una-cartografia-poetica-de-mi-experiencia/>. Acesso em: 21 mar. 2024
- » LEVINE, Peter. *O despertar do tigre*: curando o trauma. 3. ed. São Paulo: Summus, 1999
- » LOPES, Beth. *A performance da memória*. Sala Preta, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 6 mar. 2022.
- » LÓPEZ, Eugenia. *Lorena Cabnal*: Sanar y defender el territorio-cuerpo-tierra. México: Avispamidia. 26 jun. 2018. Disponível em: <https://avispa.org/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra/>. Acesso em: 3 jan. 2021.
- » MEDINA HUERTA, Erandi. *Mintsita ka Tsipekua*: el corazón y la vida. Apuntes hacia una psicología P'urhépecha. Em: Teoría y Crítica de la Psicología. (2018), p. 235-253. Disponível em: <http://www.teocripsi.com/ojs/> (ISSN: 2116-3480). Acesso em: 23 out. 2022.
- » NÚÑEZ, Geni. *Descolonizando AFETOS*: experimentação sobre outras formas de amar. 2 edição. São Paulo: Paidós, 2023.
- » PASTOR, Raquel. *Pina Baush*. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, v. 12, p. 207-217, 9 oct. 2017 <https://doi.org/10.5209/ARTE.57572>.
- » PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- » SERRANO, Leonardo Sebiane. *Corporeidades Mestiças*: pesquisa somático-performativa como uma opção descolonial. Campinas, SP, p. 21-32, ano 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647709>. Acesso em: 23 out. 2022.



- » SCIALOM, Melina. A prática-como-pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. *In*: Fernandes, Ciane; Santana, Ivani; Sebiane, Leonardo. (Orgs.) ***Performance, Somática e Novas Mídias***. Salvador: EDUFBA. No prelo.
- » URBINA, Brenda. ***Performando na borda da corpa-guerra***: uma série documental sobre os contrapontos na ferida do trauma. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia. p. 194. 2022.
- » VALENCIA, Sayak. ***Capitalismo Gore***. 1a. edição. Espanha: Melusina, 2010.
- » II EIDCT – Mesa: ***Relatos dos Laboratórios***. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. 1 vídeo (102 min). Publicado por EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ebl8EvuAsK0>. Acesso em: 22 dez. 2023.