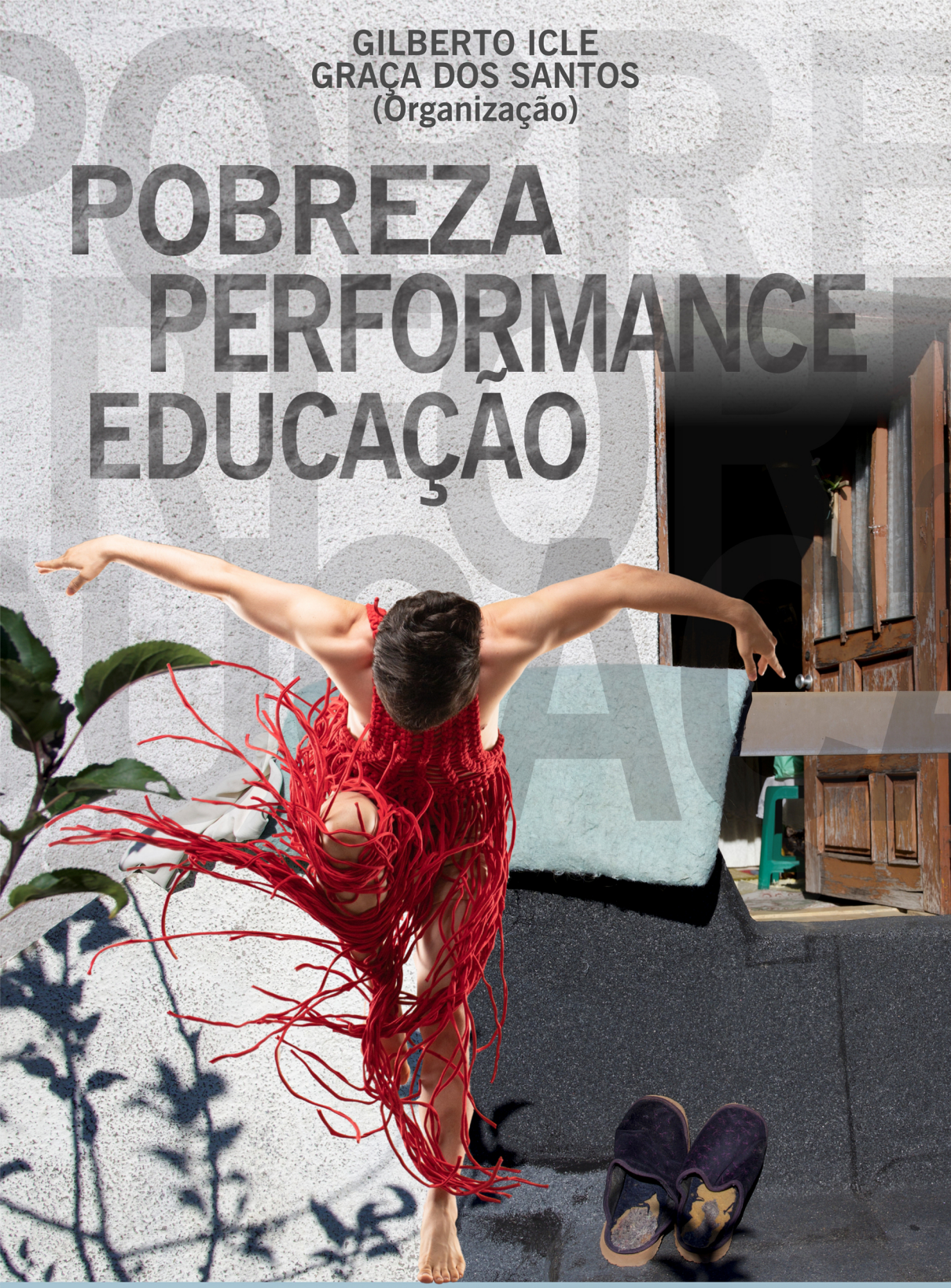
GILBERTO ICLE
GRAÇA DOS SANTOS
(Organização)

POBREZA PERFORMANCE EDUCAÇÃO



POBREZA E PERFORMANCE
REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA PRESENÇA
CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FAPERGS
Max Limonad

REALIZAÇÃO E FINANCIAMENTO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 / "This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

GILBERTO ICLE
GRAÇA DOS SANTOS
(Organização)

POBREZA, PERFORMANCE, EDUCAÇÃO

Rede Internacional de Estudos da Presença

Edson Leonel de Oliveira
Revisão e normatização em português

Juliana Coelho
Rodrigo Scalari
Heloisa Gravina
Tradução do francês

Adriana Carina Camacho Álvarez
Tradução do espanhol

Angelica Neuscharank
Capa

Imagens da capa
Felipe Barbosa no espetáculo
"Fale Agora ou Cale-se Para Sempre",
na Usina de Arte João Donato e Estúdio Fotográfico,
Rio Branco (Acre), Brasil, 2023. Foto: Allen Ferraz.

Pormenor da frente da casa de Jasmim, Guardizela, Guimarães,
Portugal, 5 nov. 2022. Foto: Teresa Mora.

Max
Limonad
desde 1944

POBREZA, PERFORMANCE, EDUCAÇÃO

Copyright: Gilberto Icle e Graça Dos Santos (Organizadores)

Copyright da edição: Editora Max Limonad

Todos os textos em: Open Access

IC17p Icle, Gilberto. Dos Santos, Graça (Organizadores).
Pobreza, performance, educação / Gilberto Icle. Graça Dos Santos (Organizadores) - São Paulo: Editora Max Limonad, 2025.

Organizadores.
Autores.
[versão eletrônica PDF pesquisável]
ISBN 978-65-01-63707-5

1. Teatro. 2. Artes Cênicas. 3. Performance. 4. Pedagogia. I. Icle, Gilberto. II. Dos Santos, Graça.

CDD 792.028

Editora Max Limonad
www.maxlimonad.com.br
editoramaxlimonad@gmail.com

2025

Conselho Editorial

Celso Fernandes Campilongo
Tailson Pires Costa
Marcos Duarte
Célia Regina Teixeira
Jonas Rodrigues de Moraes
Viviani Anaya
Emerson Malheiro
Raphael Silva Rodrigues
Rodrigo Almeida Magalhães
Thiago Penido Martins
Maria José Lopes Moraes de Carvalho
Roberto Bueno
Charles Alexandre Souza Armada
Homero Chiaraba Gouveia
João Simões Cardoso Filho

Comitê científico

Andréa Maria Favilla Lobo (pós-doutoranda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Anna Mirabella (Université de Nantes, França)

António Sarmento Manuel (Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique)

Arianna Berenice De Sanctis (Université Côte d'Azur, França)

Celina Nunes de Alcântara (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Cibele Sastre (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Cristiane Werlang (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Daniel Plá (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Fabiana de Amorim Marcello (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Fernando Tivane (Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique)

Flávio Campos (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Gabriela Perez Cubas (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina)

Gilberto Icle (Universidade Federal do Rio Grande do Sul et Universidade de Brasília, Brasil)

Gisela Biancalana (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Graça Dos Santos (Université Paris Nanterre, França)

Heloisa Gravina (NUPAC - Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Laurence Corbel (Université de Rennes 2, França)

Luciana Hartmann (Universidade de Brasília, Brasil)

Marcelo de Andrade Pereira (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Maria Fonseca Falkembach (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

Mateus Schimith (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Matteo Bonfitto (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Micael Côrtes (Universidade Federal do Acre, Brasil)

Rossana Perdomini Della Costa Vellozo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Sophie Proust (Université de Lille, França)

Taís Ferreira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Tatiana Cardoso (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Brasil)

Tatiana Recompenza Joseph (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Teresa Mora (Universidade do Minho, Portugal)

Tiago Porteiro (Universidade do Minho, Portugal)

Thiago Pirajira Conceição (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

Véronique Muscianisi (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Université Paris Sciences et Lettres, França)

Valeska Alvim (Universidade Federal do Acre, Brasil)

Sumário

Apresentação 11
Gilberto Icle e Graça Dos Santos

Ética, Pobreza e Performance..... 17
Gilberto Icle

A Pobreza é um Esporte de Combate..... 33
Guillaume le Blanc

Pobreza, Performance e Educação (Antirracista) em Rede: diálogos insurgentes 49
Alan Alves-Brito

PARTE I
Noções e reflexões da performance sobre pobreza e precariedade social 73

Privação de Direitos, Raça, Territórios e Práticas Cênicas..... 75
Maria Fonseca Falkembach e Thiago Pirajira Conceição

As Vozes de Partinico: a democracia e a luta contra a pobreza na Sicília segundo Danilo Dolci (1924-1997) 101
Anna Mirabella

Etno-Caminhada-Grafia Teatral: corpos em movimento e revelação na trama da exclusão social..... 119
Micael Côrtes

Etnografia Performativa: uma metodologia colaborativa na pesquisa com crianças em situação de vulnerabilidade social..... 157
Luciana Hartmann, Débora Cristina Sales da Cruz Vieira e Jonielson Ribeiro de Souza

Por uma Desontologização *Performativa* da Pobreza..... 183
Matteo Bonfitto

Sobre a Pobreza: esse difícil objeto de pesquisa..... 191
Sophie Proust

PARTE II
Os olhares da performance sobre contextos de precariedade social. 207

Proteção, Performance e Pobreza num Terreiro de Umbanda..... 209
Andréa Maria Favilla Lobo

As Artes Performativas e a Mobilidade Social Ascendente entre as Pessoas em Situação de Pobreza em Maputo, Moçambique 231
Fernando Tivane e António Sarmento Manuel

As Artes Performativas Questionam as Relações de Simetria e Assimetria: quais contribuições para a pesquisa em contextos de pobreza?..... 247
Arianna Berenice De Sanctis, Heloisa Gravina e Véronique Muscianisi

Negritude, Pobreza, Performance: intersecções e possíveis modos de constituir práticas cênicas antirracistas..... 273
Celina Nunes de Alcântara

Escuta, Encontro, Criação e Vulnerabilidade: desafios para pensar Pedagogias das Encruzilhadas na universidade..... 287
Flávio Campos Braga, Heloisa Gravina e Daniel Reis Plá

PARTE III

Ações e projetos performativos em contextos de pobreza 325

Companhia de Teatro Cá e Lá: a representação reivindicativa duma condição social invisibilizada 327
Graça Dos Santos

Variações para um Corpo Ecossistêmico: práticas performativas com o Movimento Meninas Crespas 341
Cibele Sastre e Tatiana Cardoso da Silva

Abestanças e À La Minutos: performances e pobreza..... 371
Gisela Reis Biancalana

Corpos Precarizados: performatividade de gênero e sexualidade na capoeira 391
Mateus Schimith

Oficina de Teatro na EPA: performar com estudantes em situação de rua na Educação de Jovens a Adultos 409
Taís Ferreira e Cristiane Werlang

É Palhaçada! Todo mundo tá careca de saber que pobreza não tem graça!..... 431
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph e Marcelo de Andrade Pereira

Performance em Contexto de Pobreza: reflexões sobre casamento precoce e gravidez na adolescência no Acre 449
Valeska Alvim, Felipe Barbosa e Jessiane Pitt

Artesãs da Terra: submeter a pobreza através do desenho de retratos sociais..... 473
Teresa Mora

***Microcenografias*: um projeto intergeracional de criação artística intrometido pelo tema da pobreza** 511
Tiago Porteiro

As Presenças Urgentes como Conjuro da Pobreza Estrutural na Criação Performática das Províncias Argentinas..... 541
Gabriela Pérez Cubas e María Guadalupe Suasnábar

Autores..... 565

Apresentação

Gilberto Icle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

Graça Dos Santos
Université Paris Nanterre – Paris, França

Este livro é fruto de quatro anos de trabalho de pesquisa da Rede Internacional de Estudos da Presença (2020-2024). No entanto, ele não encerra a pesquisa a que se refere, qual seja, Pobreza e Performance. Ele, ao invés disso, fixa numa imagem um momento preciso desse projeto: a apresentação e problematização dos dados produzidos pelos 22 grupos de pesquisa, provenientes de 18 universidades de 6 diferentes países (Brasil, Angola, Argentina, França, Moçambique e Portugal) que compõem a Rede. A pesquisa, a que esse enorme número de pesquisadores e pesquisadoras se propôs a realizar juntos(as), deve se estender ainda pelo ano de 2025.

De toda a forma, aqui apresentamos a diversidade de trabalhos de campo, análises teóricas, experimentações práticas e outros arranjos de dados que aludem, seja a concepções problematizadas de pobreza, seja a trabalhos realizados por e para pessoas em situação de pobreza. Essas pesquisas comportam, assim, uma quantidade grande de questões de pesquisa relacionadas à ética, à história, à filosofia, à educação, às culturas contemporâneas, às antropologias, às artes, às letras entre outros campos de conhecimento.

Esse arcabouço interdisciplinar exemplifica a riqueza do trabalho coletivo que realizamos na Rede desde 2013, quando as pesquisadores e os pesquisadores começaram a trabalhar de forma coletiva.

Este livro, portanto, representa um desses momentos ímpares por intermédio do qual damos a ver à comunidade científica e aos interessados

em geral as discussões que travamos entre nós sobre tema tão urgente e tão difícil: a pobreza.

Desenvolvemos tal processo no interior da ideia de performance, aqui compreendida tanto como modalidades das artes da presença quanto como um olhar sobre diferentes objetos de pesquisa, que se centra no corpo e nas performatividades como formas de analisar o que, como e o porquê as pessoas fazem aquilo que fazem.

O livro está organizado em 24 capítulos dos quais 22 são assinados pelos pesquisadores e pesquisadoras da Rede Internacional de Estudos da Presença aos quais se juntam dois convidados: o capítulo *A Pobreza é um Esporte de Combate*, assinado pelo filósofo francês Guillaume le Blanc, da Université Paris-Est Créteil, na França; e o capítulo *Pobreza, Performance e Educação (Antirracista) em Rede: diálogos insurgentes*, de autoria do professor Alan Alves-Brito, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Brasil. Ambos os autores fazem um passeio sobre o tema, aportando às discussões da rede, de um lado, uma reflexão filosófica sobre a categoria estudada, e, de outro, um sobrevoo reflexivo a partir dos textos aqui apresentados, respectivamente. Eles funcionam juntamente com o capítulo *Ética, Pobreza e Performance*, do professor Gilberto Icle, um de nossos coordenadores, como uma espécie de introdução. Assim, os demais capítulos estão agrupados em três partes. A primeira intitulada *Noções e reflexões da performance sobre pobreza e precariedade social*; a segunda, *Os olhares da performance sobre contextos de precariedade social*; e a terceira *Ações e projetos performativos em contextos de pobreza.*

Leitoras e leitores vão encontrar aqui trabalhos oriundos de perspectivas teóricas e experimentações práticas totalmente distintas, mas com um denominador comum: as situações de pobreza pensadas a partir das lentes da performance. Tais textos são resultados de inúmeros trabalhos de campo, observações, entrevistas, diálogos, experimentações, processos de criação, reflexões, análises, trabalhos em arquivos, reuniões, debates, colóquios, encontros e muitas outras formas de trabalho coletivo.

Os resultados deslindados neste livro somente puderam encontrar lugar de divulgação graças ao financiamento do *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq), do *Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações*, do Brasil; da *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES), do Ministério da Educação, do Brasil; e da *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul* (FAPERGS), do governo do estado do Rio Grande do Sul.

Um projeto desta monta somente tem lugar, ainda, em função da dedicação e do entusiasmo renovado de cada uma e de cada um dos pesquisadores que formam a Rede Internacional de Estudos da Presença, a quem agradecemos pelas preciosas colaborações neste livro. Os grupos que atualmente compõem a rede são:

GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance
Cidade e País: Porto Alegre/RS – Brasil
Universidade: UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Pesquisadores: Andréa Favilla Lobo, Celina Nunes de Alcântara, Cristiane Werlang, Fabiana de Amorim Marcello, Gilberto Icle, Rossana Perdomini Della Costa Vellozo e Taís Ferreira

Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena
Cidade e País: Brasília/DF – Brasil
Universidade: UnB – Universidade de Brasília
Pesquisadoras: Luciana Hartmann, Débora Cristina Sales da Cruz Vieira e Jonielson Ribeiro de Souza

GESTA – Grupo de Estudos em Teatro e Educação
Cidade e País: Porto Alegre/RS – Brasil
Universidade: UERGS – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul e UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Pesquisadoras: Tatiana Cardoso da Silva e Cibele Sastre

NUPAC – Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena
Cidade e País: Santa Maria/RS – Brasil
Universidade: UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
Pesquisadores: Heloisa Gravina, Daniel Plá e Flávio Campos

TATÁ – Núcleo de Dança-Teatro
Cidade e País: Pelotas/RS – Brasil
Universidade: UFPEL – Universidade Federal de Pelotas
Pesquisadores: Maria Fonseca Falkembach e Thiago Pirajira Conceição

Laboratórios Artísticos Multimodais: Artes - Filosofia – Psicanálise
Cidade e País: Campinas/SP – Brasil
Universidade: Unicamp – Universidade Estadual de Campinas

Pesquisador: Matteo Bonfitto Júnior

GPPT – Núcleo de Poéticas e Pedagogias Teatrais
Cidade e País: Salvador/BA – Brasil
Universidade: UFBA – Universidade Federal da Bahia
Pesquisador: Mateus Schimith Batista

LAMED/Arte e Cultura Surda – Linguagem, Arte do Movimento e Estudos da Dança
Cidade e País: Santa Maria/RS – Brasil
Universidade: UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
Pesquisadoras: Tatiana Wonsik Recompenza Joseph e Márcia Feijó

GINGA – Grupo Interseccional de Pesquisas em Negritude, Gênero e Artes
Cidade e País: Porto Alegre/RS – Brasil
Universidade: UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Pesquisadora: Celina Nunes de Alcântara

PAC - Performance: arte e cultura
Cidade e País: Santa Maria/RS – Brasil
Universidade: UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
Pesquisadora: Gisela Reis Biancalana, Sadiana-Luz Martins Frota, Giovana Moura Domingos, Luana Ramos Furtado Cairrão, Isadora Forner, Lucca Adams Pilla, Cristine Carvalho Nunes

FLOEMA – Núcleo de Estudos em Estética e Educação
Cidade e País: Santa Maria/RS – Brasil
Universidade: UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
Pesquisador: Marcelo de Andrade Pereira

LIGPT – Laboratório de Investigação do Grupo de Prática Teatral
Cidade e País: Rio Branco/AC – Brasil
Universidade: UFAC – Universidade Federal do Acre
Pesquisador: Micael Côrtes

PCMP – Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade
Cidade e País: Rio Branco/AC – Brasil
Universidade: UFAC – Universidade Federal do Acre

Pesquisadores: Valeska Alvim, Carlos Ferreira, Felipe Barbosa, Jessiane Gisele, Helder Miranda, Elderson Melo, Ana Leticia Fiore e Viviana de Souza Coletty

CRILUS – Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone
Cidade e País: Paris – França
Universidade: Université Paris Nanterre
Pesquisadora: Graça Dos Santos

Centre de Recherches en Etnoscenologie
Cidade e País: Nice – França
Universidade: Université Côte d'Azur
Pesquisadoras: Arianna Berenice De Sanctis, Heloisa Gravina e Véronique Muscianisi

GAUR – Groupe d'Anthropologie Utopique du Réel
Cidade e País: Nantes – França
Universidade: Université de Nantes
Pesquisadora: Anna Mirabella

NIEP – Núcleo de Investigação em Estudos Performativos
Cidade e País: Guimarães – Portugal
Universidade: Universidade do Minho
Pesquisadores: Tiago Porteiro e Teresa Mora

PTAC – Pratiques et Théories de l'Art Contemporain
Cidade e País: Rennes – França
Universidade: Université de Rennes 2
Pesquisador: Laurence Corbel

GITCE – Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena
Cidade e País: Tandil – Argentina
Universidade: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Pesquisadoras: Gabriela Pérez Cubas e María Guadalupe Suasnábar

Grupo de Pesquisa em Pobreza, Educação e Género
Cidade e País: Luanda – Angola
Universidade: UAN – Universidade Agostinho Neto
Pesquisadora: Ermelinda Liberato

Laboratório de Estudos de Performance
Cidade e País: Maputo – Moçambique
Universidade: ISArC – Instituto Superior de Artes e Cultura
Pesquisadores: Fernando Tivane e António Sarmento Manuel

CEAC - Centre d'Étude des Arts Contemporains
Cidade e País: Lille – França
Universidade: Université de Lille
Pesquisadora: Sophie Proust

NUPRA- Núcleo de Práticas Radicais
Cidade e País : Pelotas/RS - Brasil
Universidade: UFPel - Universidade Federal de Pelotas
Pesquisadores: Thiago Pirajira Conceição

Essa lista, com sua diversidade temática e geográfica, mostra bem o interesse e os desafios aos quais tal Rede está submetida. Ao contrário de a diversidade significar aqui um empecilho ao diálogo, ela é, por certo, a potência do encontro. Como leitores e leitoras verão nos textos aqui presentes, os paradoxos, os diferentes pontos de vista, as distintas noções, as múltiplas referências funcionam como um anelo que impulsiona a produção de conhecimento coletivo. Eis o objetivo ao qual nos propomos.

Ética, Pobreza e Performance

Gilberto Icle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

O problema da pobreza não é fácil[1]. Nele estamos imersos, de um lado, em um problema sensível e de difícil enfrentamento e, de outro, no domínio daquilo que não deveria existir, mas insiste em nos enredar.

Como é possível que haja, ainda, no planeta, pessoas vivendo em situação de pobreza? O que falta saber sobre tal situação que nos impede de combatê-la? Tal problemática é, contudo, gigante, mesmo que as resoluções possam ser imaginadas como simples.

O enfrentamento a que nos propomos como rede de pesquisa, desde 2020 (ano em que um vírus nos mostrou a extensão de nossa precariedade, tanto como indivíduos quanto como sociedades que têm apostado muito mais nas causas que fogem ao bem-comum), está sustentado na premissa de que o combate à pobreza é urgente e importante.

Desse modo, inquietamo-nos por saber como as performances – tidas como práticas artísticas, culturais e sociais – podem ser lócus de discussão, de enfrentamento, de reflexão, de práticas comprometidas em pensar e combater as situações de pobreza.

Fundamentalmente, o problema se torna cada vez mais complexo, visto que mesmo a ideia de pobreza é, ela mesma, de difícil definição. Mais fácil é associarmos a pobreza à miséria, nesse caso estamos falando de um conjunto de pessoas relativamente definido. Compreender a pobreza, entretanto, como algo mais amplo, que toca boa parte da população, na

---

[1] Partes deste texto foram ampliadas e publicadas em *Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras,* na Revista Urdimento (Icle, 2023).

medida em que a tomamos a partir de processos mais complexos como a exclusão, a vulnerabilidade e, sobretudo, na sua multidimensionalidade, significa ampliar o olhar e considerar todos e todas aqueles(as) que de alguma forma estão privados(as) de algum ou alguns direitos. Isso torna tudo mais difícil.

Igualmente complexo é o fato de que o termo performance não pode ser tomado de uma vez por todas, então, assim, precisamos sempre e a cada vez definir o que compreendemos como tal e, ainda, refletir sobre a potência de tal termo na constituição de perguntas de pesquisa.

No contexto amplo de tais problemas, este texto, com efeito, pretende apresentar alguns elementos da pesquisa que empreendemos em rede e que se ocupou nos últimos cinco anos de problematizar as relações entre pobreza e performance.

Tal intento geral parte de nosso projeto Pobreza e Performance. Desde que iniciamos o trabalho com essa temática, um número crescente de inquietações nos mobiliza. Este é, aliás, o tom principal do trabalho que desenvolvemos em rede: a inquietude.

Na primeira fase da rede, enfrentamos a pergunta sobre o que não podemos descrever quando descrevemos os processos de criação. Os resultados estão publicados num livro digital: *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia* (Icle, 2019a).

Na segunda fase nos perguntamos sobre a possibilidade de existir uma dimensão formativa no interior dos processos de criação. Tais resultados foram publicados em um livro que existe apenas em português, também em meio digital, intitulado *Formação e Processos de Criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas*[2] (Icle, 2021).

Por fim, perplexos com o fato de que muitas das pesquisas em artes da cena não mencionam que os e as participantes estão em situação de pobreza e/ou precariedade, decidimos colocar sobre a mesa o tema da pobreza e nos perguntar como as performances (artísticas, culturais, sociais) impactam a vida de pessoas vivendo em situação de pobreza.

Isso funcionou como um catalisador de nossas vontades, uma inquietude, uma curiosidade investigativa; a questão sobre a pobreza tem nos movido dada sua complexidade, sua importância e o incômodo daqueles e

---

[2] Você pode acessar o livro gratuitamente em: https://a.co/d/iMh6nr3. Acesso em: 11 maio 2025.

daquelas que, como nós, usufruem de alguns ou de todos os privilégios de classe, de raça e/ou de gênero.

Assim, neste texto, esforçar-me-ei em oferecer um panorama de nossa pesquisa, apresentando: 1) a formação do problema de pesquisa; 2) a abordagem metodológica que empregamos; 3) a discussão sobre a performatividade neoliberal nas situações de pobreza; 4) a pobreza como privação de direitos; e, por fim, 5) relações entre ética e pobreza.

A formação de um problema de pesquisa

O trabalho que fizemos, na intersecção entre Performance e Pobreza, surgiu da constatação de que a categoria *pobreza* não tem sido problematizada, ou mesmo mencionada, nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil, ainda que muitas das nossas pesquisas tenham pessoas nessa situação como participantes.

Nós fizemos um levantamento prévio sobre a produção brasileira em pesquisa na área de Artes e constatamos que a palavra "pobreza", assim como a expressão "pessoas pobres", não é utilizada como categoria de análise, não sendo sequer empregada como marca descritiva no estudo de performances, ainda que muitas delas sejam feitas por e/ou para pessoas nessa condição. Encontramos pesquisas sobre pobreza nas áreas de Economia, Ciências Sociais, Serviço Social, mas não no campo das Artes.

Nas Artes, o marcador "pobreza", aparentemente, é substituído por palavras correlatas. Ao se referir ao espaço, encontramos descritores como comunidades, comunidades vulneráveis, favelas, subúrbios, unidades de acolhimento, projetos sociais, regiões conflagradas pelo tráfico de drogas e contextos de guerra. Ao se referir às pessoas pobres, tais trabalhos, em sua maioria, as referem como marginalizadas, militantes em movimentos sociais, ou relacionadas a questões sobre transgeneridade, travestimento, encarceramento, situação de rua, situação de risco. Encontramos, ainda, marcadores que deduzimos tratar-se de pesquisas com pessoas pobres: vulnerabilidade social, comunidades, favelas, subúrbios, periferias, classe social, ação cultural, ação social.

Esse breve levantamento mostra, ainda que recuperando apenas a pesquisa brasileira, que evitamos usar "pobre", "pobreza" e "pessoas pobres", provavelmente porque temos esses termos como pejorativos. Esse

retrato da pesquisa, muito provavelmente, espelha o discurso corrente nas práticas sociais: o de que ser pobre é defeito moral e individual.

Com efeito, o momento crítico em que vivemos nos impele a tomar o termo "pobreza" como elemento político, na medida em que, assumir que existem pessoas pobres, pessoas em situação de pobreza, pode nos ajudar a combatê-la. Pessoas pobres não são incapazes, não são preguiçosas, não são perdedoras. Elas praticam suas performances e têm ideais de vida e felicidade tanto quanto pessoas não pobres. Pessoas pobres estão privadas de suas capacidades e, mesmo assim, dançam, cantam, performam, encenam.

Isso não significa, por outro lado, fazer uma romantização de tal situação. As performances podem ser momentos de alegria, celebração, prece, mostra, no entanto não garantem direitos que as pessoas não possuem, não podem ser tomadas como uma compensação das mazelas de uma vida sem direitos garantidos.

Defendi num artigo recente, intitulado *Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras* (Icle, 2023), publicado em português, na Revista Urdimento, que essa falta não seria tanto um esquecimento ou um erro, mas uma atitude ética da nossa área, visto as representações e discursos que envolvem a ideia de pobreza como um fracasso individual, como algo vergonhoso. Tal discurso é especialmente potente para nós, brasileiros, atravessados pela cultura do empreendedorismo de si mesmo e pela ideia de que existiria sucesso no acúmulo.

Assim, esse tipo de revisão atiçou minha curiosidade em torno da inter-relação entre pobreza e performance e a necessidade de colocar sobre a mesa o problema da pobreza. Nossos esforços foram mobilizados para que, em conjunto, pudéssemos empreender esse projeto de pesquisa, atravessado então pelas complexidades inerentes a cada realidade, país e condição social de seus participantes.

O projeto, *Pobreza e Performance*, tem por objetivo produzir conhecimento sobre as relações entre pobreza e performance, assim como analisar o impacto que as performances (artísticas, culturais, sociais etc.) têm na vida das pessoas em situação de pobreza, procurando subsidiar novas políticas de combate à pobreza. Formulamos, portanto, a questão de pesquisa da seguinte forma: como as performances (artísticas, culturais, sociais) impactam a vida de pessoas em situação de pobreza?

Este capítulo, portanto, pretende apresentar alguns traços e elementos da problemática teórico-metodológica que estamos enfrentando. Apresento, dessa forma, alguns tópicos caros a nossa problematização.

Uma metodologia compartilhada

Para falar de metodologia nesta pesquisa, preciso me reportar a, pelo menos, dois conceitos-valise que são fundantes para nós. O primeiro é o trabalho coletivo, a interação, o compartilhar de ideias e a força do trabalho e do entusiasmo de um grupo tão grande de pesquisadores e pesquisadoras. O segundo, por sua vez, é o próprio termo performance, que, além de ser objeto de nossa pesquisa, é, ainda, um olhar sobre o social, uma metodologia na qual o corpo está implicado.

Começo pela questão do coletivo.

Iniciamos a pesquisa em rede por intermédio de um dossiê (número zero) no qual, como coordenador, propus questões e elementos iniciais sobre Pobreza e Performance. Uma vez compartilhado com os 22 grupos de pesquisa que compõem a rede nessa fase da pesquisa, ele foi bastante reconfigurado, dando origem ao que nomeamos como dossiê um, uma espécie de guia para o início dos trabalhos.

Isso posto, passamos à produção de dados, feita individualmente por cada grupo. Os dados produzidos pelos 22 grupos de pesquisa de nossa rede são muito diversos entre si. Isso não é um problema metodológico para nós, ao contrário, significa uma riqueza de possibilidades. Porquanto sejam tão diversos os contextos sociais e universitários nos seis países da nossa rede, a própria noção de dado é diferente para os diferentes pesquisadores e pesquisadoras.

Com efeito, os dados produzidos individualmente foram juntados em um dossiê (número dois) que contêm os dados de todos os grupos da rede. Esse dossiê foi compartilhado com os grupos que fizeram análises preliminares segundo suas próprias perspectivas teóricas.

Nós organizamos, então, três eventos para fazer uma divulgação pública desses dados (ou melhor dizendo, da análise preliminar de parte desses dados): em Brasília, em dezembro de 2023; em Paris, em fevereiro de 2024; e, por fim, de modo *online* (em função das enchentes catastróficas que aconteceram no Rio Grande do Sul em maio de 2024 e que

determinaram o cancelamento do evento previsto para Porto Alegre), em julho e agosto de 2024.

Essas análises compõem, por sua vez, também, um novo dossiê (número 3), que também foi compartilhado com todos os grupos. Esse terceiro instrumento permite, à última fase de nosso projeto em desenvolvimento em 2025, as análises cruzadas, ou seja, o trabalho em conjunto de dois ou mais grupos que se debruçam sobre dados escolhidos dos dossiês, não necessariamente aqueles produzidos pelo grupo.

Esse trabalho coletivo permite a construção de questões em comum a serem respondidas por dois ou mais grupos da rede e um debate sobre as compreensões e perspectivas dos dados analisados, propondo coletivamente resultados (conceitos, propostas, categorias, políticas).

Em cada fase há *negociações* entre os grupos, o que toma muito tempo e causa o que chamei de mal-entendidos produtivos, compreensões diferentes daquelas que eram inicialmente esperadas, mas que provocam escolhas e decisões para direções não esperadas da pesquisa.

O segundo aspecto metodológico remonta, por conseguinte, a olhar o que a performance nos traz. Tomamos "performance" como objeto de pesquisa, pois temos em comum a ideia de que as diferentes performances (artísticas, sociais e culturais) são as práticas sobre as quais trabalhamos (nesse sentido o termo performance nos ajuda a escapar do sistema das artes e olhar para muitas práticas para além do teatro, da dança, da arte da performance, do ritual, do circo etc.). Além de tomarmos as performances como objetos de estudo, procuramos, ainda, pensar a própria metodologia como uma performance na qual incluímos o corpo, as práticas e os modos de vida e suas regras.

Nesse sentido, uma metodologia performativa procura pensar as pesquisas para além dos seus significados e representações, incluindo pontos de vista diversos sobre a interação com outros seres humanos por intermédio do corpo. Por isso, a questão ética está no cerne do tipo de relação que procuramos estabelecer com os diferentes trabalhos de campo e os diferentes modos de análise que empreendemos.

Por outro lado, sabemos que o termo "performance" é vasto e amplo. Com efeito, desde o início da nossa rede, em 2013, temos trabalhado com a ideia de "práticas performativas" e, desde nossa primeira publicação, o livro mencionado, antes intitulado *Descrever o Inapreensível* (Icle, 2019b), propomos reconhecer tanto nossos objetos de pesquisa quanto nossas abordagens metodológicas a partir da ideia de práticas performativas.

De forma bem esquemática e rápida, escolhemos trabalhar com a noção de "práticas performativas" como uma função operativa para, de um lado, nomear nossos objetos de estudo e minimizar o eurocentrismo das palavras teatro, dança, performance arte etc. – evitando, com isso, que nossos olhares de pesquisadoras e pesquisadores se concentrem apenas na chamada arte chancelada pelos sistemas capitalistas e, de outro, para ter a chance de desmantelar nosso olhar já marcado pelo artístico como modo de visibilização de valores hegemônicos; ou seja, procurando olhar de modo mais amplo nossas práticas como performances.

Grosso modo, tomamos *prática* como aquilo que as pessoas "fazem" e as regras que as fazem agir de determinado modo; ao passo que "performativas" diz respeito 1) à performatividade das práticas, portanto, ao caráter repetível e, ao mesmo tempo, transformador de tais práticas; 2) ao caráter performático, ou seja, aos diferentes usos expressivos do corpo.

Dessa forma, é no âmbito das práticas performativas que estudamos os conceitos e contextos de pobreza, termo ele próprio que é pleno de performatividade, porquanto a ideia de pobreza não é ela mesma naturalizada, mas constituída como uma prática performativa que circula entre nós a partir de determinados jogos de poder e saber específicos do nosso tempo.

A performatividade neoliberal nas situações de pobreza

Tomo o conceito de *performatividade* como a capacidade ou o modo por intermédio do qual as práticas (ou as condutas) fazem alguma coisa, transformam os sujeitos envolvidos ou, ainda, produzem efeitos.

O termo não é novo em nosso meio, ao contrário, toda a produção relativa aos Estudos da Performance está baseada, na sua origem, naquilo que John Austin (1975) chamou de "performatividade da linguagem". Em função do tempo não poderei me estender nesse aspecto mais teórico. Acredito que a maioria de vocês conhece as teorizações de Austin.

Amiúde, Austin pensou (especialmente em seu trabalho ulterior) que, na linguagem, haveria uma função performativa, na medida em que as palavras possuiriam a capacidade de construir o mundo, ou seja, falar não é um ato inocente, mas produz efeitos no interior das relações sociais a que correspondem. Dessa forma, o performativo situa o sujeito não apenas como alguém que diz, mas como alguém que é dito pelo discurso. Por certo, adoto aqui o sentido de discurso proveniente da obra de Michel Foucault,

que o toma não apenas "[...] como o conjunto das coisas ditas, nem apenas como a maneira de dizê-las" (Foucault, 2001 [1976], p. 123).

Dessa maneira, o que o termo *performatividade* nos ajuda aqui a entender é que aquilo que se fala da e sobre a pobreza é uma construção, de que não há nada de naturalizado nela, produzindo-se como um discurso que enquadra determinados sujeitos como sendo pobres. Nesse dizer há interesses dependendo de quem fala. Há, portanto, nesse modo de pensar, a possibilidade de entenderem-se diferentes discursos sobre e com a pobreza. Nesse sentido, tomo aqui, particularmente, os discursos atravessados pelo plano do neoliberalismo, isto é, recompor o essencial do discurso neoliberal sobre a pobreza.

Assim, vejamos o que isso pode significar para os nossos propósitos.

Não seria difícil lembrar que, entre nós, circula uma concepção de pobreza altamente individualizada. Ela é, com efeito, fruto de um conjunto de construções que nos atravessa desde os tempos do liberalismo[3]. Entretanto, sua cara mais nova é tratada pela literatura especializada como neoliberal (veja-se, por exemplo, o trabalho de Dardot e Laval, 2016).

Segundo essa renovação do liberalismo, ou seja, da redução ao Estado mínimo, o problema da pobreza está calcado na dimensão individual, assim "[...] a pobreza pode ser compreendida como fruto de diferenças pessoais hierarquizantes que legitimam a coexistência das desigualdades sociais" (Duarte, 2012, p. 39).

O neoliberalismo, portanto, entende a pobreza não apenas como algo aceitável, na medida em que a economia de mercado pode conviver bem com certo nível de pobreza em determinadas circunstâncias, mas, ainda, como um problema individualizado e individual: nesse entendimento sugere-se que, em determinados grupos, as pessoas não teriam condições para evitar tal situação em função das suas poucas capacidades. Essa linha de argumentação compreende a pobreza como resultado da falta de ação individual, tratando-se de nada mais senão uma falta de esforço. Dito de outro modo, "[...] a perspectiva liberal compreende a pobreza como ausência de empreendedorismo e esforço pessoal" (Duarte, 2012, p. 39). Empreendedorismo é, aliás, uma palavra-chave para esse esforço ou a falta dele.

---

[3] Liberalismo aqui alude à doutrina liberal, que tem por princípios os direitos individuais, a proteção da liberdade e da propriedade, além do entusiasmo pelo livre comércio.

Na perspectiva do empreendedorismo, a fórmula é simples: o esforço leva ao resultado. Tal pensamento desconsidera as construções históricas e sociais às quais os indivíduos e os grupos sociais estão sujeitos.

Como problema individual, a pobreza seria facilmente evitada pela ação empreendedora de um indivíduo que precisa ajustar-se às necessidades do mercado, tornando-se, ele mesmo, empreendedor de si mesmo. Não é difícil recordar o quanto essa acepção de pobreza circula entre nós nos discursos da Educação, das Mídias, nas Redes Sociais. Ela performatiza, por conseguinte, um modo de ver a pobreza com foco no indivíduo.

Não obstante as críticas que essa concepção tem recebido, entende-se "[...] a pobreza como problema pessoal ao qual o Estado aporta possibilidades assistencialistas, mas na interpretação de que essa situação é um problema pessoal" (Duarte, 2012, p. 40). Tal acepção, assim, incrementa posições nas quais o Estado (mínimo) não garante os direitos dos indivíduos, mas atua como coadjuvante para empreendedores, eles próprios, modificarem suas reais possibilidades de vida.

Ao analisar o pensamento do economista neoliberal Friedrich Hayek, Fabrício Fontes Andrade (2019, p. 6) pondera que "[...] a perspectiva neoliberal de Estado se funda na ideia de que o bem-estar coletivo, realizado [pela] ação individual, é um resultado inconsciente da motivação individual e racional pelo ganho econômico". Ou seja, o bem-estar comum seria a soma dos esforços de cada um e cada uma. Tal noção minimiza os determinantes sociais e culturais e os marcadores de etnia/raça, idade, sexualidade, gênero, classe social.

Com efeito, de um lado, pessoas em situação de pobreza podem sentir vergonha e humilhação, além de perceberem-se em condição subalterna em relação a pessoas não pobres. De outro, pessoas não pobres podem ter preconceitos em relação a pessoas em situação de pobreza, acreditando que tal condição se deve a uma falta de ação individual.

Dessa forma, para além da sensação de fracasso, a dimensão social dos efeitos da visão neoliberal de pobreza produz a sensação de culpabilidade sobre o outro, o outro pobre. Esse outro pobre é tomado pelos demais como responsável único por sua situação e, assim, produz mais uma forma de discriminação: a *aporofobia*, termo cunhado pela filósofa espanhola Adela Cortina (2020), que diz respeito à aversão às pessoas em situação de pobreza.

É evidente, assim, que ambos os efeitos apresentam potencialmente formas de exclusão social, extraindo de pessoas em situação de pobreza seus direitos e intensificando tais processos.

Serge Paugam (2016), sociólogo francês, propõe pensar as percepções em relação à pobreza a partir de três marcadores: naturalização, culpabilização e vitimização. Trata-se de um diagnóstico tríptico que pode ajudar a compreender como os discursos neoliberais sobre a pobreza se complexificam para produzir em nossas sociedades formas de ver as pessoas em situação de pobreza, tanto desde uma perspectiva da percepção do próprio sujeito considerado, quanto da percepção do sujeito que se considera não pobre.

Aqui há um jogo de perceber-se ou não nessa situação (tendendo, em muitos casos, a evitar se ver como em situação de pobreza, em função da possibilidade de humilhação), no qual diferentes percepções sobre ser ou não ser pobre atuam como mecanismo de proteção que procuraria minimizar os efeitos nocivos de tal marca.

Não é difícil, com efeito, entender o porquê de as pesquisas no campo das Artes Cênicas evitarem qualificar seus(suas) participantes como pessoas em situação de pobreza. Tal conduta (a de evitar essa qualificação) responde a esse delicado fio da navalha que os impasses éticos supõem, como se verá a seguir.

A pobreza como privação de direitos

Por muito tempo, a pobreza foi associada à falta, à carência de elementos materiais, tratou-se a pobreza como falta de dinheiro e/ou como falta de condições econômicas. Esse tipo de acepção, ainda hoje, enlaça a pobreza com a miséria (pobreza extrema) e com a falta de alimentos suficientes para uma confortável sobrevivência. Muitas políticas públicas, no mundo todo, tomaram a ideia de "linha" como sendo a fronteira por intermédio da qual se poderia estabelecer quem pertence ao grupo de pessoas em situação de pobreza e quem está de fora dele, a chamada linha da pobreza. O problema é que a variabilidade de aspectos da vida torna impossível posicionar a "linha" de forma definitiva, sempre colocando muitas dificuldades quando se trata de estabelecer critérios fixos para se dizer quem está nessa situação e quem não está. Com efeito, a pobreza apresenta muitos mais aspectos do que apenas um conjunto de elementos de definição.

Autores como Paul Spicker (*The Ideia of Poverty*, 2007) mostram bem os inúmeros sentidos que têm sido atribuídos à pobreza, desde a ideia de linha até concepções bem mais complexas. Essa variedade de acepções alimenta as políticas públicas, feitas por pessoas não pobres, a partir de compreensões nem sempre alinhadas com os desejos e necessidades das pessoas que vivem em tal situação. Alinhar as políticas e ações de combate à pobreza às necessidades das pessoas que experienciam a pobreza é a intenção de economistas como, por exemplo, Esther Duflo e Abhijit Banerjee (2012), que ouvem e dialogam com pessoas em situação de pobreza para compreender tal situação a partir do ponto de vista de quem a vive.

Nessa perspectiva crítica, é difícil considerar a pobreza a partir de um único conceito ou muito menos de uma experiência generalizada, porquanto se trate de um "fenômeno multidimensional" (Crespo; Gurovitz, 2002). Nesse sentido, não podemos abordar a pobreza de modo amplo, mas considerar que a pobreza difere em relação ao espaço geográfico (uma pessoa pobre na periferia de Paris não experimenta a pobreza da mesma forma que uma pessoa no interior do Brasil); ao gênero (não é o mesmo ser uma mulher cis pobre do que ser um homem trans pobre); à sexualidade (gays em situação de pobreza não vivem da mesma forma que mulheres hétero); à cor (é diferente ser um negro pobre do que um branco pobre); à idade (não é o mesmo ser pobre para uma criança e para um adulto); à intervenção do estado (muda muito a vida na ausência ou na presença do Estado); à violência (não é o mesmo para pessoas em situação de pobreza morar em zonas de violência ou em zonas de paz); além de outros fatores não descritos aqui.

Nesse amplo espectro de possibilidades interseccionadas, chama a atenção a proposta do economista Amartya Sen (2000), para quem a pobreza tem a ver com a "privação das capacidades".

Sen (2010, p. 120) defende a ideia de que, embora a "[...] renda inadequada [seja], com efeito, uma forte condição predisponente de uma vida pobre", a privação das capacidades seria uma dimensão mais adequada para percebermos todas as variantes sobre a pobreza. O autor insiste na noção de que a pobreza pode "[...] ser identificada em termos de privação de capacidades; a abordagem concentra-se em privações que são *intrinsecamente* importantes (em contraste com a renda baixa, que é importante apenas *instrumentalmente*)" (Sen, 2010, p. 120). Do mesmo modo, ele afirma que "[...] existem outras influências sobre a privação de capacidades – e, portanto, sobre a pobreza real – além do baixo nível de renda (a renda não

é o único instrumento de geração de capacidades)" (Sen, 2010, p. 120). As performances, perguntamo-nos, poderiam ser um desses instrumentos de geração de capacidades?

Privação, por conseguinte, parece ser a chave para a compreensão da diversidade de situações nas quais se vivencia a pobreza. E do que estamos falando senão da falta de direitos, da privação daquilo que lhes é devido? Em síntese: é da falta de direitos que falamos quando mencionamos pessoas vivendo em situação de pobreza.

A ética e a pesquisa em contextos de pobreza

Para sustentar meu ponto de vista, gostaria agora de compartilhar com vocês um aspecto de meu próprio trabalho de campo. Minhas colegas, Celina Nunes de Alcântara, Rossana Perdomini Della Costa Vellozo, que assinam seus próprios textos neste livro, e eu mesmo, acompanhamos o trabalho de três coletivos teatrais no Brasil.

Um deles, do estado de São Paulo, chama-se *Contadores de Mentira*. Depois de 28 anos de trabalho na cidade de Suzano, zona metropolitana de São Paulo, eles foram expulsos da sede que eles mesmos haviam construído com contêineres, pois a Prefeitura Municipal da cidade iniciou uma campanha para dificultar a renovação da cedência do terreno público no qual eles há alguns anos haviam se instalado. Em janeiro passado retiraram do terreno a sede do grupo, que foi levada para outra cidade.

Nós temos acompanhado o trabalho deles desde 2022 e realizamos uma série de entrevistas com os três atores e a atriz que compõem o núcleo central desse grupo teatral. Em tais conversas, uma série de dificuldades foram sendo reveladas e, por consequência, uma série de privações pelas quais passam esses artistas. Tais privações refletem não apenas a condição dos artistas, mas, ainda, as condições nas quais a maior parte do público que frequentava o teatro em Suzano também vivia, haja vista a localização do grupo, numa zona do município considerada pobre.

Instalados num bairro periférico de Suzano, os *Contadores de Mentira* realizavam tanto espetáculos quanto ações sociais com grupos minoritários, assim como oficinas, seminários e um sem-número de atividades de formação e de mostra de performances. A partir de uma campanha intensa por parte da Prefeitura Municipal de Suzano, eles foram obrigados a se

mudar, levando para Mairiporã, outra cidade do interior do estado de São Paulo, os contêineres que formam a sede do teatro do grupo.

Tal movimento se deu não apenas pela falta de políticas públicas capazes de garantir os direitos básicos das populações vivendo em situação de pobreza, mas também, e de forma significativa, como resultado da perseguição política que o grupo enfrentou em razão de sua ligação com movimentos antirracistas e anti-LGBTfobia.

Para esse grupo de artistas, a concepção de teatro do coletivo é bastante ampliada e envolve muitas atividades. Como disse Samuel Vital (entrevista, 8 dez. 2022), um dos atores do coletivo: "o ato de fazer teatro não é apenas [estar no] palco".

O trabalho estético do grupo se identifica com o que Eugenio Barba (1991, p. 143) nomeou como *Terceiro Teatro*. Ele diz que "O terceiro teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias [...]". Em muitos casos, "não são ao menos reconhecidos como profissionais". Do ponto de vista artístico, os *Contadores de Mentira* realizam um trabalho que mistura a interpretação de textos teatrais com dramaturgias criadas pelos próprios atores e atrizes a partir da improvisação; música ao vivo; e, ainda, elementos das culturas populares, especialmente brincadeiras populares brasileiras, ou seja, práticas performativas populares provenientes de todo o Brasil. Nas palavras do próprio grupo, fazem um "teatro de rito".

Em suma, eles trabalham em prol da comunidade do entorno, alargando o conceito de teatro, espalhando atividades que têm um forte senso comunitário.

O que eu gostaria de compartilhar vem, na verdade, da análise inicial das entrevistas feitas com os três atores e a atriz e do meu convívio assistindo seus trabalhos. É curioso perceber que, ainda que vivam em extrema dificuldade, por não ter garantidos seus direitos, não renunciam a uma visão ética do teatro, que têm orgulho em descrever durante nossas conversas. É tocante perceber que o sentido comunitário; o teatro como forma de comunicação ritual e a noção de multiplicação das ações permanecem como atitudes éticas, independentemente das privações às quais estão submetidos.

Perguntados sobre o que mudariam no processo de criação caso tivessem recursos para sanar as precariedades, a atriz Daniele Santana (entrevista, 8 dez 2022) responde: "[...], eu não acho que mudaria o nosso

processo criativo, mas mudaria o nosso processo de subsistência. E isso mudaria talvez a forma como a gente pode estar para a criação".

O sentido ético da criação, portanto, não se altera; isto é, não se trata de dizer outra coisa ou de fazer um teatro melhor ou pior, mas das condições de vida que mergulham os indivíduos nas diferentes lutas contra as precariedades. Nós poderíamos imaginar que a extrema dificuldade, das condições precárias de trabalho (incluindo a renda abaixo do salário-mínimo, conforme relatam nas entrevistas), poderia ensejar modos outros de fazer, aduzindo a concessões éticas que levariam o grupo a aderir a formas mais comerciais, neoliberais, empreendedoras de viabilizar seu trabalho. Não parece ser o caso.

Essa postura ética, conduta de escolha consciente de tais artistas, dá-se a ver de maneira muito clara no que diz respeito a uma ética comunitária. De modo assertivo, o ator, e também diretor do grupo, Cleiton Pereira, relata sua posição da seguinte forma:

> Quando nós conquistamos esse terreno, [...] a gente queria que esse espaço desse origem a uma discussão na cidade, que outras pessoas se movimentassem. Com isso eu quero dizer que a gente se movimentando bem, outras pessoas que nem sabem que podem se movimentar, vão se movimentar. Eu acho que é esse o mundo que mais nos interessa [...] É possível fazer girar a sua própria comunidade (Cleiton Pereira, entrevista 8 dez 2022).

Sua fala ilustra bem o que defendo aqui, a conduta ética não se deixa abalar pelas precariedades que as situações de pobreza implicam. O grupo concede para poder subsistir no mercado árido das trocas políticas? Ao que tudo indica, não é o que acontece. Ainda que tenham dificuldades de todas as ordens e mesmo sejam objeto de perseguição política, eles e ela se mantêm fiéis às suas crenças estéticas, políticas e sociais, insistindo num determinado modo de conduta condizente àquilo em que acreditam como a função social do teatro.

Nadja Hermann (2019, p. 29), depois de situar a ética como campo de estudo da Filosofia, lembra que, de modo geral, a ética "[...] se estabelece na busca de orientações justificadas para o agir que resultem em um certo equilíbrio entre a pulsão irracional e seu domínio pela razão". Portanto, ética tem relação íntima com as condutas, com as ações e, sobretudo, com as escolhas que todos fazemos diante dos problemas.

É importante notar como as atitudes do coletivo em questão acompanham uma conduta implicada politicamente de modo a travar uma luta difícil e com poucas possibilidades de mudança, visto as condições dadas. Ainda assim, sustentam-se firmes em seus propósitos, afinal a ética "detém-se na discussão das consequências atuais e futuras de decisões" (Hermann, 2019, p. 34). Não à toa, em 2024, uma vaquinha nas redes sociais ajudou a mudança do grupo para um novo recomeço, como já mencionado, em outra cidade periférica da região metropolitana paulista.

Podemos aprender com eles que a ética sim é um performatividade com potência de mudança. Desse ensinamento podemos abstrair que a pesquisa sobre a pobreza é tarefa difícil e requer, do nosso lado, cuidados extremos.

Reconhecer a versão neoliberal das concepções de pobreza e refutá-las não faz com que as pessoas deixem de viver tal acepção, por isso, de um lado, encontramos ética como uma atitude política de artistas em situação de precariedade; de outro, lembramos que a palavra, nosso instrumento de trabalho, pode ser ferramenta que fere o outro na sua forma de pensar e experienciar o mundo. Tenho eu o direito de dizer "pobre"?

Daí nossa dificuldade com a palavra pobreza e, ao mesmo tempo, nossa arma para combatê-la. Tal paradoxo requer de nós, pesquisadores e pesquisadoras, atitudes ousadas e, também, delicadas.

Por tudo isso, o trabalho em rede que empreendemos, e que está em andamento, supõe o criterioso passo a passo do rigor, seja como for, na direção de garantir um princípio fundamental que as situações de pobreza insistem em evitar: a dignidade da pessoa.

Referências

ANDRADE, Fabrício Fontes. A pobreza e seu enfrentamento na perspectiva neoliberal: focalização nos pobres e mercado. **Revista Qualitas Eletrônica**, Campina Grande, v. 20, n. 3, p. 01-18, 2019. Disponível em:
para https://doi.org/10.46551/rssp202201. Acesso em: 22 abr. 2025.

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Unicamp, 1991.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a aversão ao pobre**: um desafio para a democracia. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

CRESPO, Antônio Pedro Albernaz; GUROVITZ, Elaine. A pobreza como um fenômeno multidimensional. **RAE eletrônica**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-12, dez. 2002. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1676-56482002000200003. Acesso em: 18 abr. 2025.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. Ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Natalia. **Política Social**: um estudo sobre educação e pobreza. 2012. Tese (Doutorado em Política Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

DUFLO, Esther; BANERJEE, Abhijit. **Repenser la Pauvreté**. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

HERMANN, Nadja. Ética. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO. **Ética e pesquisa em Educação**: subsídios. Rio de Janeiro: ANPED, 2019. p. 27-35.

ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019a.

ICLE, Gilberto. Como descrever os Processos de Criação das Práticas Performativas? In: ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019b. p. XXXV-LVII.

ICLE, Gilberto (Org.). **Formação e Processos de Criação**: pesquisa, pedagogia e práticas performativas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021. Disponível em: https://a.co/d/8weI6PB. Acesso em: 18 abr. 2025.

ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis: UDESC, v. 2, n. 47, p. 1-22, 2023. Disponível: https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0203. Acesso em: 18 abr. 2025.

PAUGAM, Serge. La perception de la pauvreté sous l'angle de la théorie de l'attachement: naturalisation, culpabilisation et victimisation. **Communications**, n. 98, p. 125-146, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.3917/commu.098.0125. Acesso em: 21 abr. 2025.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como Liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SPICKER, Paul. **The Idea of Poverty**. Bristol: The Policy Press, 2007.

A Pobreza é um Esporte de Combate

Guillaume le Blanc
Université Paris Citè – Paris, França

O sentido da minha reflexão é ditado pela convicção de que não existe um trabalho maior do que o de ser pobre. Onde as representações dominantes enxergam o pobre como um preguiçoso, um aproveitador, um ser que vive da assistência e da ajuda dos outros – de acordo com a vulgata neoliberal que deseja desmantelar a lógica política do Estado social – basta passar alguns dias com pessoas vivendo num estado de grande pobreza para se dar conta do quanto a vida na pobreza, para ser levada, exige um trabalho incessante. Mapas deambulatórios de moradores de rua da cidade de Lyon foram realizados por uma associação. Eles mostram uma variedade inimaginável de percursos de vidas seguidas na tentativa de sobrevivência. Dos Banhos públicos matinais aos deslocamentos em direção aos locais habituais de mendicância – passando por compromissos em alguma instituição social –, indo em seguida a diferentes restaurantes solidários para, por fim, chegar ao local onde se vai dormir – um estacionamento ou um pedaço da calçada – trata-se de um verdadeiro percurso do combatente, que exige um esforço de mobilidade considerável pela metrópole, mas também um trabalho intenso de mobilização psíquica para não se entregar. A pobreza é realmente um esporte de combate, um atletismo invisível e, por isso, incompreensível. O trabalho dos que não têm trabalho não é apenas um trabalho induzido pela condição de pobreza, mas é também um trabalho atribuído pela pobreza. Com a privatização de muitas empresas públicas, a liberalização e flexibilização do mercado de trabalho, a privatização dos serviços básicos (energia, saúde), ser pobre se tornou – ainda mais na América Latina e de maneira singular em países como a Argentina e o Brasil – um trabalho no subcontinente urbano do setor informal. O fato de, por exemplo, revirar as lixeiras para recuperar materiais que possam ser reutilizados

e, daí, ter uma renda: a coleta de papelão, papéis, vidros, metais, plásticos, assemelha-se ao trabalho dos desempregados, impondo paradoxalmente aos pobres a obrigação de trabalhar. De fato, tal é a realidade que, em 2006, a cidade de Buenos Aires registrou de forma voluntária 13.000 catadores, para que estes pudessem obter o título de catador de lixo. Com esse título, pelo menos simbolicamente, o pobre extremo, que é o *cartonero*, finalmente pôde receber um reconhecimento enquanto trabalhador.

Aliás, o que é um extremamente pobre se não um trabalhador sem trabalho? Se é esse o caso, eu gostaria de me perguntar por que esta dimensão, de extrema pobreza – como trabalho na ausência de todo trabalho –, é invisibilizada e passa despercebida. Quais são os raciocínios sociais, políticos, econômicos e também antropológicos, subjacentes ao apagamento dos pobres? Se a falta de compreensão das vidas pobres culmina na falta de sua compreensão como vidas de trabalho, é porque os diferentes formatos que comandam a percepção e o reconhecimento dos sujeitos são aí incorporados e conduzem a um esquema de normalidade social na qual todo desvio é apreendido como uma patologia do corpo social. Por isso, para extrair todas as consequências dessa invisibilização e silenciação dos mais pobres, é fundamental questionar os formatos políticos de cidadania hegemônica que estão ligados a tais processos de invisibilização e de silenciação.

Se percebemos o extremo pobre como um "ajudado" e não como um trabalhador, a pobreza como uma preguiça, e não como um esporte de combate, é porque convertemos o pobre em inaudível e em invisível, retirando-lhe antecipadamente qualquer aura. Desejo, durante o tempo da minha comunicação, evidenciar os mecanismos de invisibilização e de silenciamento dos pobres, para os tornar visíveis e também os denunciar – mostrando como essa exclusão perceptiva da vida pobre funciona sempre, e por vezes, como exclusão antropológica e exclusão política. Eu medirei a exclusão antropológica à ausência de arquivos da vida dos pobres. Aos grandes homens, os arquivos são agradecidos e, às vidas minúsculas, a ausência de traço – para parodiar a inscrição que pode ser lida na fachada do monumento aos grandes homens na França, que é o Panteão: "Aos grandes homens, a Pátria é grata", que sugere que ela não o é aos pequenos homens. Avaliarei da exclusão política às evidências de ruptura da cidadania e precariedade política que daí resultam. Espero me questionar, em contraponto aos recursos críticos por meio dos quais tais rupturas antropológicas pedem uma nova elaboração da cidadania, a partir do desafio da precariedade. Ao invés de expor de modo linear esses diferentes pontos, minhas reflexões as

misturam de modo a formar um conjunto de proposições passíveis de várias interpretações.

I. A fronteira narrativa

Como existem maneiras de compreender as fronteiras entre riqueza e pobreza, quero chamar a atenção, num primeiro momento da minha intervenção, à fronteira narrativa que surge quando certas vidas são consideradas como dignas de serem narradas, enquanto outras não o são; ou quando a narração de alguns impregna a tal ponto a narração de outros que a encobre e a faz desaparecer. Saliento, quase por acaso, o seguinte trecho de *Em busca do tempo perdido* – que por sua vez se encontra de maneira quase idêntica em dois momentos de *À sombra das raparigas em flor:*

> E à noite não jantavam no hotel, onde os focos elétricos, jorrando luz no grande refeitório, transformavam-no em um imenso e maravilhoso aquário, diante de cuja parede de vidro a população operária de Balbec, os pescadores e também as famílias de pequeno-burgueses, invisíveis na sombra, se comprimiam contra o vidro para olhar, lentamente embalada em remoinhos de ouro, a vida luxuosa daquela gente, tão extraordinária para os pobres como a de peixes e moluscos estranhos (uma grande questão social, saber se a parede de vidro protegerá sempre o festim dos animais maravilhosos e se a gente obscura que olha avidamente de dentro da noite não virá colhê-los em seu aquário e devorá-los) (Proust, 2016, p. 204-205).

Nesse extraordinário trecho, podemos observar o quanto a fronteira social invisível é apresentada metonimicamente através da transparência dos vidros que separam os ricos dos pobres. Literalmente, eles não estão no mesmo espaço, ao passo que, a olho nu, nada parece separá-los – exceto uma parede translúcida que permite aos pobres vislumbrar o espetáculo da riqueza, sem lhes permitir participar dela. Na frase, os parênteses reiteram esse estranho efeito de proteção invisível, pois abrigam a preocupação dos ricos em serem devorados pelos pobres. O que aconteceria se abolíssemos as fronteiras? Os pobres comeriam os ricos. Essa obsessão pelos pobres devorando os ricos corresponde a uma longa história da representação das classes sociais na qual as classes inferiores, ou pior, os mais pobres, são os sem classe, os excluídos, os que são não somente excluídos das classes e das

classificações sociais, mas também das representações sociais. Isto, a tal ponto, que seu ser social e seu excesso são temidos – como se não pudessem ser contidos e fossem capazes de romper até o aquário para se alimentarem e saciarem a fome que os atormenta e define.

Tais representações epistemológicas, literárias, antropológicas – cuja variação proustiana é um caso exemplar – não cessam de criar fronteiras. Devemos aqui interrogá-las para compreender o quanto a vida pobre, tornando-se uma pobre vida, foi tornada invisível e como, em seguida, essa invisibilidade foi justamente gerada por uma falta de percepção ou devido às construções tendenciosas que delas retiram toda a sua inteligibilidade. A meu ver, não há aí uma disjunção, mas sim uma conjunção de fatores, a partir dos quais podemos dizer que a invisibilização perceptiva, auditiva ou visual, é precisamente possibilitada pelas representações sociais hegemônicas incorporadas a julgamentos de valor sobre a grandeza das vidas.

Dou aqui alguns exemplos entre os mais gritantes e propositalmente emprestados dos campos mais diversos. Eles percorrem a história da literatura, da filosofia e formam uma doxa inconsciente, incorporada a todas as representações. Eles sempre aparecem mais gritantes quando os pobres buscam contestar seu lugar aos olhos da grandeza social estabelecida. Dessa forma, numa meditação filosófica do século XVII, Descartes aborda o argumento da loucura, depreciando-a e identificando o louco ao pobre: Aqueles que, segundo ele: "afirmam constantemente que são reis, quando são muito pobres; que estão vestidos de ouro e púrpura, quando estão completamente nus[1]" (Descartes, 1992, p. 2, tradução nossa) são os loucos, ou os extravagantes que perderam o bom senso ao questionar a propriedade das riquezas e das grandezas. Essa fratura narrativa continua em pleno vigor na literatura do século XIX, quando Dickens, em *Tempos Difíceis*, cria o encontro entre um rico e um pobre e deixa transparecer essa confissão do homem rico a aquele que ele considera como um bom pobre:

> 'Ora, como bem sabe', disse o Sr. Bounderby, servindo-se de xerez, 'nós nunca tivemos problemas com você, e você nunca foi um dos pouco razoáveis. Você não espera andar numa carruagem de seis cavalos e comer sopa de tartaruga e caça fina com colher de ouro, como querem muitos dos outros!' (Dickens, 2014, p. 86-87).

---

[1] No original em francês: "[...] assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres; qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus".

É o mesmo que dizer que o pobre só existe se permanecer em seu lugar, se souber que não é um rei e que não poderia vestir-se de ouro ou possuir uma carruagem puxada por seis cavalos. A vida, declaradamente infame, é a vida pobre que não se contenta em permanecer pobre – que se perde na loucura da crítica aos grandes – é aquela que ultrapassa a partilha original e que questiona os limites sociais pelos quais o mundo é o que é. Foucault qualifica-os como "enraivecidos" e "obscuros", imediatamente perseguidos pelo poder: "que espreitou essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, mesmo que por um instante, às suas queixas e ao seu pequeno burburinho […], que as marcou com um golpe de garra[2]" (Foucault, 2001, p. 240-241, tradução nossa). A desproporção alcança o seu ápice quando o grande poder recoloca de volta na órbita das divisões sociais estabelecidas os pequenos que se atrevem a contestá-las. A proximidade entre a loucura e a pobreza, no texto de Descartes, a alusão à irracionalidade dos operários no depoimento crítico de Dickens, evidenciam facilmente que há loucura em querer perturbar a ordem social.

Há algo de surpreendente nisso! Será que a experiência social é a tal ponto uma experiência de partilha original entre ricos e pobres, na qual qualquer tentativa de contestação de sua legitimidade seria percebida como insensata? Quanto mais recuamos na análise do Ocidente, mais longínqua perdura a partilha entre a riqueza e a pobreza. De tal forma que qualquer vontade de desfazê-la só pode ir de encontro aos limites de nossas sociedades – limites por meio dos quais "uma cultura rejeita algo que será para ela o Exterior" (Foucault, 2001, p. 189, tradução nossa). Por que a pobreza se tornou nosso exterior?

II. Despossuído(a)s de todas as palavras e saberes

As palavras dos pobres são sempre ditas pelos outros. O pobre não se pertence mais. Uma literatura enorme lhe é dedicada, sem que ele seja o autor, sem que em algum dia tenha tido a autoria. Uma imaginação de cima o captura com ricochetes e o introduz na ficção dos outros. E, mesmo quando ele consegue ter voz, ele não é escutado, ele só se torna plenamente

---

[2] No original em francês: "[...] qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies, qui a porté, ne serait-ce qu'un instant, attention à leurs plaintes et à leur petit vacarme […] les a marquées d'un coup de griffe".

audível na condição de confirmar o relato dos outros. Um exemplo pragmático nos é dado pelas descrições eruditas de Pierre Bourdieu. Vejam o que ele não hesita em anotar em suas *Meditações pascalianas*:

> Excluídos do jogo, esses homens desprovidos da ilusão vital de ter uma função ou uma missão [...] podem, para escapar do tempo sem sentido de uma vida em que nada acontece e nada há a de se esperar, e para se sentirem existindo, recorrer a atividades que, como as apostas, o bingo... e todos os jogos de azar de todas as periferias e de todas as favelas do mundo, permitem escapar do tempo anulado de uma vida sem justificação e, sobretudo, sem investimento possível (Bourdieu, 1997, p. 264, tradução nossa)[3].

O terrível dessa frase é que ela se apresenta como um julgamento científico sobre as experiências. É uma frase terrivelmente alta para vidas terrivelmente baixas. O que nos diz a sociologia senão que as cartas já estão marcadas e, já que marcadas pelos outros, aqueles e aquelas que foram excluídos do jogo se tornam restritos apenas aos jogos de azar? O jogador social preserva seu futuro, investe, calcula e se refere às suas chances sociais para nelas identificar a probabilidade de ganhos futuros. O extremo pobre foi retirado do jogo e não pode colocar seu peão sobre nenhum tabuleiro. Ele reside no interstício de todos os mundos sociais e, dessa maneira, é quase insignificante. Bourdieu multiplica os epítetos para os caracterizar: impotentes, iludidos, excluídos, despossuídos, anulados, injustificáveis… São homens e mulheres sem qualidade que a sociedade literalmente desinvestiu e que, a partir de então, criam para si um mundo paralelo onde tudo se torna possível, mesmo o inconcebível, como anular a lógica social que os excluiu do jogo, durante o momento de um jogo de azar. É preciso admitir que são qualificativos para explicitar que a vida dos pobres é uma vida pobre, que ela está perdida antes mesmo de ser jogada, e pior ainda, que jogar, para essas vidas, é confirmar que elas estão perdidas para sempre. O paradoxo? Mesmo quando não há lugar para certas existências, nós lhes

---

[3] No original em francês: "Exclus du jeu, ces hommes dépossédés de l'illusion vitale d'avoir une fonction ou une mission […] peuvent, pour échapper au non-temps d'une vie où il ne se passe rien et où il n'y a rien à attendre, et pour se sentir exister, avoir recours à des activités qui, comme le tiercé, le totocalcio … et tous les jeux de hasard de tous les bidonvilles et de toutes les favelas du monde, permettant de s'arracher au temps annulé d'une vie sans justification et surtout sans investissement possible".

atribuímos um do qual eles não podem mais sair. Até mesmo na margem, somos jogados para escanteio.

No entanto, os arquivos das vidas dos pobres nos mostram, caso seja preciso, que estas são pobres vidas apenas por terem sido inferiorizadas, desconsideradas, interpretadas como sendo de intensidade mediana e de uma dignidade suspeita. A grande fratura social e econômica entre ricos e pobres é sempre – e ao mesmo tempo – uma fratura narrativa. A batalha das narrativas é incontestável. Como salienta Bruno Tardieu (2018, p. 7), "as pessoas que vivem na miséria se veem faladas e pensadas por outros". As narrativas dos integralmente despossuídos não viram memórias, suas memórias não viram história, suas histórias não são um acontecimento, seus acontecimentos não se encontram em nenhum livro. A expropriação se impõe ainda como a última etapa na qual uma vida perde todo o interesse e se torna uma vida inferior, anormal. Durante os Jogos Olímpicos do Rio, encontravam-se na cidade os atletas e os funcionários de diferentes delegações, os moradores dos bairros nobres, os turistas, e depois os Outros. Os Outros eram os moradores de rua e das favelas, os catadores de papel. Um deles dizia: "Eu não tenho tempo para isso. Minha vida é ir procurar trabalho, empurrar minha carroça, descansar a noite e recomeçar no dia seguinte[4]". Enquanto os turistas repetiam infindavelmente as mesmas narrativas sobre os feitos esportivos, sobre a praia ou sobre as festas, as contranarrativas das vidas minúsculas foram literalmente apagadas, apesar de serem abundantes. Quem se lembra dos relatos das mais de 600 famílias da comunidade da Vila Autódromo, despejadas antes da realização dos Jogos para a construção do Parque Olímpico, à beira da Lagoa – apesar de esse pedaço de terra ter sido adquirido legalmente? Quem guarda na memória a fala de Eloísa? "Às 23 horas o juiz deu a autorização, no dia seguinte de manhã, às 7 horas, minha casa já estava no chão. Entrando, eles disseram que tudo o que havia no interior era lixo, que tudo iria para o lixo, e foi dessa forma que eles nos trataram, todos nós!"[5]. Quem escuta quando Sandra Maria de Souza – uma das poucas moradoras que conseguiu permanecer no local – afirma: "Esses são os jogos da exclusão, eles são reservados aos ricos"[6].

---

[4] Journal Le Temps, 29 ago. 2016.

[5] France Info, 4 ago. 2016.

[6] Article *Le Monde*, 16 ago. 2016, Claire Gatinois.

Não há uma batalha de narrativas: não poderia existir. Como fazer uma batalha quando as narrativas dos mais desamparados são inumeráveis, mas nenhuma cultura as recebe como plenamente legíveis? Como ler sem validar a ordem hegemônica do discurso? Onde estão as vozes quando as estruturas auditivas estão ausentes? O que são as narrativas dos invisíveis? E dos inaudíveis, invisíveis? Onde estão as antologias da vida dos pobres? Não são elas sempre "assombrologias" – uma coleção espectral de narrativas-fantasma que atravessamos como um simulacro de lençol?

As narrações minúsculas não são objeto de nenhuma escuta. Como nenhuma forma de reconhecimento é creditada às suas narrativas, os mais desamparados não são mais capazes de saber se outras vozes os levam em consideração. São vozes que nunca são repetidas por outras vozes, e que, dessa forma, não estão mais em condição de produzir um "pacto autobiográfico" outro que o subalterno. Philippe Lejeune (1975) mostrou que os autores de autobiografia, para tornar suas autobiografias credíveis, precisam deixar evidente a seus leitores que eles pretendem se mostrar "com toda a verdade da natureza de seu relato autobiográfico". Eles concluem um pacto com seus leitores no qual eles se comprometem a dizer a verdade com relação a si mesmos, para que, em retorno, os leitores possam acreditar em suas narrativas. A celebração de um pacto é, portanto, dupla: ele valida a palavra daquele que escreve ou fala, mas, ao mesmo tempo, confere a quem escreve ou fala a certeza do poder de ser lido e ouvido. Os relatos dos mais pobres não podem se permitir tal pacto autobiográfico, pois faltam a eles a consistência social do autor para serem críveis. Os pobres não são autorizados a falar, pois lhes falta sempre a autoridade do autor. O pacto autobiográfico dos desfavorecidos sela os subalternos entre si. Entre os que são pobres, é sempre possível iniciar uma conversa verdadeira, mas esse "entre nós" não é nunca um "entre todos".

Dessa forma, perder a voz é acabar por perder a "si mesmo" por falta de estrutura auditiva. A voz clama pela hospitalidade de um lugar de permanência para lhe conceder mais do que um título de residência: uma câmara de eco que lhe confira toda a sua credibilidade. É o que acontece sempre que falamos. Não só nos aventuramos com as palavras dos outros na nossa própria língua, como falamos porque sabemos quais são os endereços de nossas palavras.

III. O engendramento da invisibilidade social

A análise proposta não poderia se limitar a ficar por aqui. Ela deve se atentar para as diferentes modalidades de precarização política da cidadania em ação nos processos de inaudibilidade e invisibilidade que afetam os mais pobres. É isso que pretendo demonstrar ao analisar os processos de ruptura da cidadania, induzidos pelas fraturas narrativas e antropológicas que criam ou reforçam as fronteiras sociais entre as vidas. Gostaria de propor uma forte ligação entre a invisibilização, o silenciamento e a criação de uma cidadania precária, sobre a qual devemos então nos perguntar como ela pode e deve se voltar contra as formas hegemônicas de cidadania.

Todas as pessoas pobres têm o sentimento de serem invisíveis e inaudíveis. Elas passam a se considerar seres supérfluos, excedentes, ou fantasmas que não têm verdadeiramente mais corpo ou carne. Em um texto de grande importância, publicado em 2003, em *La société du mépris* (A sociedade do desprezo), e intitulado *Pour une épistémologie de l'invisibilité* (Por uma epistemologia da invisibilidade), o teórico social Axel Honneth volta-se para o processo de invisibilização. Ele interpreta a invisibilidade como o ato de "olhar através de alguém" e, assim, não vê-lo. Honneth analisa dois casos ideais-típicos de dominação: o da dominação racial sobre negros nas sociedades coloniais, na qual os Brancos não enxergam, e o da dominação social das empregadas domésticas, ignoradas pelos patrões e patroas. Nos dois casos, Honneth insiste no fato de que esse "olhar através" deve ser compreendido de maneira particularmente ativa como uma recusa em ver, por ele nomeada "forma ativa de invisibilização". A recusa em ver é precisamente o meio pelo qual se constrói um desprezo de raça e de classe: Temos o poder, segundo Axel Honneth (2006, p. 226-227), "de manifestar nosso desprezo pelas pessoas presentes, nos comportando como se elas não estivessem realmente ali, no mesmo espaço". A invisibilidade, nesse caso, não poderia ser atribuída a um momento de desatenção. Pelo contrário, ela pressupõe uma repetição obsessiva do ato de não querer ver. Honneth indica que "[...] 'olhar através de alguém' tem algo de performativo" (2006, p. 227), pois significa que, sozinha, a repetição do ato de não ver retira o sujeito do mundo que o rodeia e lhe retira as suas qualidades sociais para estar presente ali.

A invisibilização equivale, então, a uma interpelação paradoxal, pois, ao se recusar a ver alguém para se ver através dele, esse alguém é precisamente interpelado como alguém que não deve ser visto e que não deve

aparecer sob nenhuma circunstância. Ao ser assim invisibilizado, um indivíduo é percebido como alguém que não pode ser um sujeito social, nacional, racial, admissível. A invisibilização vale então como uma interpelação-limite que transforma o indivíduo não visto em sujeito negativo: esse tipo de sujeito constituído na forma da negação do sujeito, ou seja, um sujeito que nunca consegue ser totalmente um sujeito e que permanece, por assim dizer, no estado de indivíduo sem consistência. Tal é o caso dos extremamente pobres. Ao nos recusarmos a vê-los e a levá-los em consideração, eles são condenados à permanente invisibilidade e, assim, desaparecem suas prerrogativas como sujeitos sociais que importam, que reivindicam, que narram o que lhes acontece. É aí que uma arqueologia do seu apagamento encontra sentido. Nesse caso, não poderíamos sustentar que ser excluído dos procedimentos hegemônicos das interpelações é precisamente ser constrangido a viver abaixo da forma-sujeito? Esses indivíduos sequer são entendidos como sujeitos e, portanto, nem mesmo são reconhecidos como vidas, ainda que estejam plenamente vivos. Judith Butler formulou tal análise em *Quadros de Guerra* e a ampliou em *A força da não violência.* Da mesma maneira, ela explica que "o campo do humano é constituído por exclusões fundamentais, assombrado por figuras que sua definição não leva em conta[7]" (Butler, 2021, p. 74, tradução nossa). Da mesma forma, o campo do sujeito é constituído por exclusões fundamentais que o assombram.

IV. Rupturas da cidadania

Em tal perspectiva de invisibilidade, o inaudível também está em seu ápice. Como escutar aquele que não vemos? Como dar crédito à vida que recusamos reconhecer e mesmo apreender como vida que conta? A ruptura da cidadania é a tal ponto total que podemos nos perguntar como ainda é politicamente possível combater essas violências sociais em curso na falta ativa de reconhecimento das vidas mais pobres ou mais subalternas. Se a visibilidade e a audibilidade de uns ocorrem às custas da visibilidade e audibilidade de outros, então é totalmente certo que o exercício da cidadania ativa envolve numa confirmação social dos sujeitos cuja visibilidade e

[7] No original em francês: "[...] le champ de l'humain est constitué d'exclusions fondamentales, hanté par les figures que sa définition ne prend pas en compte [...]".

audibilidade aparecem como pré-requisitos normais e evidentes. Mas, é também certo que a visibilidade e a audibilidade dos mais "carentes" podem vir a constituir uma cidadania precária, e podemos questionar em que medida ela ainda pode desempenhar um papel político ativo na contestação das formas hegemônicas de cidadania.

Se há pertinência nessa análise, a questão não é apenas saber o que significa lutar pela cidadania de indivíduos e grupos cuja cidadania foi negada devido às suas condições econômicas, mas também considerar o fato de que lhes foram retiradas as condições mínimas de visibilidade. Em primeiro lugar, é preciso perguntar quais lutas reais são designadas como lutas cidadãs e que, justamente, têm a ruptura da cidadania como objeto. A premissa democrática da cidadania – segundo a qual todas as vidas têm participação igual na cidade – é precisamente rompida pela experiência da pobreza. Qual pode ser o campo das insurreições políticas nesse contexto? O filósofo francês Etienne Balibar, numa entrevista de 2020, intitulada *Os lugares da política. Cidadania, democracia, periferia*, destacou uma relação importante entre a invenção democrática e a intervenção democrática:

> Os motores da invenção democrática não são – em todo caso, não são unicamente – as inovações do pensamento filosófico ou dos trabalhos jurídicos, mas os movimentos coletivos, que eu chamei de insurreições para delinear o fato de que, de um modo ou de outro, é preciso que eles excedam ou mesmo rompam com o direito existente ou a constituição estabelecida.

A questão colocada é a da possibilidade de alianças. Em quais condições os coletivos precários de imigrantes ilegais, os movimentos feministas, as coalizões de assembleias de precários, os movimentos de desempregados podem contestar as formas de dominação coletiva e social e reivindicar cidadanias alternativas?

Além da ideia de uma democracia viva – existindo para além dos simples direitos e de uma vida política instituída –, surge uma análise necessariamente situada dos precários em efervescência, que questiona muitas categorias de análise do político, a começar a da própria cidadania. De maneira alguma pretendo afirmar aqui que a categoria 'cidadania' esteja obsoleta, mas sim que ela não pode ser pensada sem considerar as violências de exclusão – social, política, nacional, antropológica – que a constituem, como uma retórica que, precisamente, já não se dirige a um conjunto de populações marginalizadas e, por isso, causa-lhes violência. Etienne Balibar

segue esse mesmo sentido quando, no mesmo texto acima citado, ele explica que, ao lado das formas republicanas e internacionalistas de cidadania, existem cidadanias híbridas que definem parcialmente o que se entende por cidadão: "As situações atuais nos obrigam a pensar fundamentalmente sobre cidadanias híbridas". Essas cidadanias híbridas não se referem mais à qualidade exclusiva de um sujeito-cidadão que já é sujeito e cidadão, mas a alianças suscitadas pelas situações. No caso dos mais pobres, essas cidadanias ativas não são monopólio apenas dos pobres ou dos militantes que os apoiam, mas sim de sua "reunião" ou aliança com os seus meios de ação. Essa afirmação, que recoloca a cidadania a partir das periferias em vez do centro, parece-me reconhecer que o conceito de cidadão pode ser aproximado da cidadania precária, desde que se entenda por 'cidadania precária' uma crítica à qualidade social do sujeito-cidadão, assegurado de ser sujeito pelo fato de ser confirmado em seu ser-cidadão precisamente porque é reconhecido em todas as suas propriedades sociais. Nesse sentido, a referência à cidadania precária obriga-nos a ir além da mera cidadania formal dos regimes parlamentares. Ela nos faz ver o mundo a partir dos sujeitos que, precisamente, não são considerados sujeitos nem cidadãos, pelo fato de serem invisíveis ou – o que dá no mesmo – apreendidos como seres da periferia, como seres sem capacidade de fala no sentido de Rancière em *O desentendimento*: os inaudíveis.

V. Tornar audível, tornar visível

A conexão com a palavra é fundamental para considerar tais alianças, pois ela pressupõe um conjunto de reivindicações. Mas, para isso, é necessário voltar ao próprio sentido da cidadania e a sua relação com a capacidade de se expressar. Como destaca Balibar: "Há na problemática da cidadania algo que varia, que se amplia, mas que conserva uma espécie de núcleo". Em especial, há o fato de Aristóteles ter usado como sinônimos as expressões "dispor da palavra", "o direito à palavra" e a expressão "ser um animal político", ou seja, ser um membro da cidade. Eis-nos novamente de volta ao problema fundamental da cidadania precária e das renovações críticas da cidadania que ela induz. Por cidadania precária, devemos entender uma cidadania que é silenciada, na medida em que as estruturas sociais hegemônicas se recusam a ouvir o que dizem os precários. Eis-nos, por um lado, novamente de volta ao circuito que vai da inaudibilidade à

invisibilidade, mas também, por outro lado, às possibilidades críticas que a tomada de palavra precária induz quanto à reformulação da própria ideia de cidadania.

Não é por acaso que a invisibilização é considerada um processo de "morte social" pelo teórico da Escola de Frankfurt, Axel Honneth, sendo o oposto, para ele, da "aprovação social" ou da "legitimidade social", que exige a plena participação dos sujeitos sociais na cidade. Ainda assim, essa invisibilização deve ser reinserida em um processo social mais amplo que interpreta a recusa em ouvir como condição mesma dessa invisibilização ou como efeito dessa invisibilização. Isso porque a recusa em ver geralmente desemboca na recusa em ouvir, mas também pode ser precedida pela recusa em ouvir. Não ver alguém é geralmente a melhor maneira de não o ouvir, mas também podemos nos perguntar, inversamente, se não ouvir alguém não é a melhor maneira de não o ver. Eu mesmo tentei, em *L'invisibilité sociale* (A invisibilidade social), contrariar a primazia ontológica da visão sobre a audição para enfatizar como a inaudibilidade social gera a invisibilidade social, e explicar que o rosto – no sentido de Levinas – não poderia preceder e garantir a chegada da voz. Parece-me necessário prestar atenção também a todas as relações que – da invisibilização à recusa de ouvir, da recusa de ouvir à invisibilização – circulam em todos os sentidos para retirar dos sujeitos sua qualidade de sujeitos e não mais percebê-los. Os maus sujeitos das periferias, especialmente os mais pobres, são então aqueles sujeitos que nunca são reconhecidos como tais, pelo fato de não serem mais percebidos. Não se tornar sujeito; ser um indivíduo à espera de qualificação como sujeito; ser constantemente hipotecado pela desqualificação de mau sujeito – é precisamente estar exposto a essas interpelações limítrofes, que são a invisibilização e a recusa de ouvir, na medida em que, esses processos sociais, que são efeitos da dominação, formas negativas de se dirigir a alguém, estão naturalizados no corpo percebedor. Os atos de não ver, de não ouvir – separadamente ou em conjunto – são ainda formas negativas de se dirigir a alguém, recusando-se a falar com ele. Ao recusar-se a vê-lo e a ouvi-lo, um sujeito social, um grupo social atribui a um indivíduo um lugar de invisibilidade e inaudibilidade do qual ele ou ela não pode sair. É importante compreender que as percepções sociais – que se fundamentam na incorporação dos mais normalizadores esquemas da grandeza social dos seres – não se contentam em fazer surgir os seres num espaço, mantendo-os como seres visíveis e audíveis. Elas mantêm os capitais sociais da visibilidade e da audibilidade. O visual e o auditivo – em vez de serem determinados como

limites naturais do visível e do audível – devem ser pensados como capitais sujeitos a diversos investimentos sociais, nos quais se constroem as grandezas sociais que estimulam a visão e a audição. Ser um sujeito social implica ser detentor de um capital de visibilidade e audibilidade, de uma propensão particular a aparecer e a fazer-se ouvir, cujas condições de doação revelam a extrema amplitude das desigualdades sociais.

A historiadora Arlette Farge (1999) evidenciou, em seu livro *Essai pour une histoire des voix au 18ème siècle* (*Ensaio por uma história das vozes no século XVIII*, tradução nossa), a extrema desproporcionalidade sonora entre o corpo do rei, o indivíduo-sujeito por excelência, e os corpos de seus súditos. Nesse ponto, ela completa a análise da obra fundadora de Kantorowicz, de 1957, *Les deux corps du roi* (*Os dois corpos do rei*, tradução nossa), opondo a autoridade da voz real ao murmúrio e ruído da plebe, reprimida sem descanso pela instauração de uma "polícia da voz". Ela cita principalmente os *Fragments sur l'origine et l'usage des remontrances de 1720* (*Fragmentos sobre a origem e o uso das reprimendas de 1720*, tradução nossa), do chanceler d'Aguesseau, que afirma: "pela sua voz, os reis exercem uma dominação absoluta que reside em sua pessoa e da qual eles só prestam contas a Deus". Em contrapartida, as vozes dos súditos devem ser desprovidas da mínima autoridade e incessantemente neutralizadas: "Tudo o que diz respeito à blasfêmia, às ofensas ao rei ou a Deus, à raiva excessiva, às palavras de pessoas possuídas ou de estrangeiros é colocado sob vigilância expressa". A cena auditiva da partilha do sensível – entre a voz real autorizada e as vozes dos súditos que não podem causar agitação – funciona como um caso exemplar da partilha entre a legitimação dos indivíduos-sujeitos pela sua capacidade social de serem ouvidos e o descrédito que recai sobre os súditos[8] cujas vozes não são consideradas por nenhuma estrutura auditiva e que, por isso, perdem sua qualidade social de sujeitos para valer apenas como indivíduos (ou maus sujeitos). Isso significa que se exerce permanentemente uma filtragem social das palavras autorizadas e das palavras que não devem ser ouvidas. É evidente que, se a legitimação social dos indivíduos implica estruturas auditivas capazes de considerar as palavras e, assim, compreender o interlocutor e reconhecê-lo como alguém importante, por outro lado, o descrédito social de uma existência impõe-se sempre pela recusa em acolher suas palavras e pela expulsão de sua voz das vozes que importam. Ser

[8] Nota da tradução: em francês, a palavra *sujet* significa tanto "sujeito" quanto "súdito".

socialmente fragilizado é precisamente descobrir-se sem voz, não porque a voz se tornou muda, mas porque ela esbarra na recusa das estruturas auditivas hegemônicas em levá-la em consideração.

Conclusão

Nessas condições, torna-se urgente constituir um arquivo das vidas pobres que refute a divisão entre vidas dignas de serem narradas e vidas sem narrativas, mas também – e sem dúvida de forma ainda mais radical – construir estruturas auditivas alternativas aos circuitos de legitimação neoliberal dos sujeitos, por meio das quais uma voz crítica, trazida pelos mais pobres, possa ser ouvida. Não tanto como testemunho de "vidas desiguais", mas muito mais como produção de uma competência a partir de uma fala que assuma o risco de se expressar, que se aventure no que Foucault chamava, em suas últimas aulas no Collège de France, de *franc-parler*[9], oferecendo um conjunto de recursos críticos para reconstruir a cidadania a partir das periferias, a partir de um diagnóstico das condições econômicas, políticas, epistemológicas e antropológicas pelas quais se realiza a divisão entre as vidas. Ao eliminar as condições de visibilidade e audibilidade dos mais pobres, nossa sociedade construiu um retrato-robô do pobre como um indivíduo assistido, o que contribuiu ainda mais para expropriá-lo de si mesmo, recusando a compreender que seu próprio drama é o de estar longe da assistência social, um trabalhador sem emprego formal, reduzido ao atletismo do trabalho informal para sobreviver.

Se a pobreza é um esporte de combate, combater a pobreza implica, num primeiro momento, reconhecer que o pobre está, em todos os momentos de sua vida, envolvido em uma luta contra a pobreza. Combater a pobreza como se fosse um esporte de combate implica, em um segundo momento, reconhecer a solidariedade comprovada dos mais pobres na luta contra a pobreza. As atividades de sobrevivência são atividades solidárias que muitas vezes se tornam invisíveis. A vida pobre não é uma pobre vida, pois ela revela uma arte de viver a pobreza, que é a arte de resistir à pobreza em grupo. A solidariedade entre os desfavorecidos pode, então, constituir, em determinadas condições, uma infrapolítica subalterna, retomando a análise do antropólogo James Scott, permitindo aos excluídos suportar a

[9] A franqueza, o falar franco.

exclusão, mas também, se necessário, opor-se a ela, construindo as premissas de um texto público de resistência. A título de exemplo, e para fechar o ciclo, no bairro de San Martín, em Buenos Aires, os *cartoneros* das favelas José Léon Suarez conseguiram se organizar, com o apoio da prefeitura, para criar uma creche noturna, parcialmente mantida por mães que receberam formação como auxiliares de Educação Infantil para poder exercer essa função e colaborar com as puericultoras, até mesmo recebendo um auxílio financeiro do Estado.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **Méditations pascaliennes**. Paris: Le Seuil, 1997.

BUTLER, Judith. **La force de la non violence**. Paris: Fayard, 2021.

DESCARTES, René. **Méditations métaphysiques**. Édité par Jean-Luc Marion. Paris: Gallimard, 1992.

DICKENS, Charles. **Tempos Difíceis**. Tradução de José Balthazar Junior. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

FARGE, Arlette. **Essai pour une histoire des voix au XVIIIe siècle**. Paris: Seuil, 1999.

FOUCAULT, Michel. **La vie des hommes infâmes**. Dits et Écrits. Paris: Quarto Gallimard, 2001. Tome 2, p. 240-241.

HONNETH, Axel. **La société du mépris**. Paris: La Découverte, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Volume 2: À sombra das raparigas em flor. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

TARDIEU, Bruno. **Ce que la misère nous donne à repenser avec Joseph Wresinski**. Paris: Hermann, 2018.

Traduzido do original em francês por Juliana Coelho

Pobreza, Performance e Educação (Antirracista) em Rede: diálogos insurgentes

Alan Alves-Brito
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

Introdução

A questão das desigualdades sociais e da *pobreza* e suas relações com a *educação* é tema recorrente na agenda mundial de setores variados em distintos países (Piketty, 2014). A educação, por exemplo, é tida como umas das estratégias mais fundamentais para diminuir as desigualdades sociais no mundo (Theodoro, 2022). As *performances*, por sua vez, de acordo com Schechner (2003), são categorias de análise abrangentes, que se estendem desde manifestações rituais até as performances da vida cotidiana. As inter-relações entre *pobreza*, *performance* e *educação*, conforme serão vistas ao longo do texto, precisam, todavia, ser debatidas e ampliadas.

Neste contexto, a Rede Internacional de Estudos da Presença (RIEP)[1], coordenada pelo Professor Dr. Gilberto Icle, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Sul do Brasil, é um estudo de caso interessante, dada a magnitude da rede, interlocução de países e vozes, bem como resultados científicos. A RIEP é uma colaboração internacional composta por cerca de 40 pesquisadores e pesquisadoras que integram 22 grupos de pesquisa em 18 universidades de seis países: Angola, Argentina, Brasil, França, Moçambique e Portugal. Ao longo de seus estudos de pesquisa e de divulgação artístico-científica, a RIEP tem articulado *pobreza*,

[1] Disponível em: www.ufrgs.br/getepe. Acesso em: 26 out 2024.

performance e *educação* como parte do tecido social da historiografia[2] dos países sede (ver, por exemplo, os resultados da rede discutidos em detalhes por Haas; Icle, 2021; Icle, 2021; Icle, 2023; Alcântara, 2024; e referências lá citadas). Ao se debruçar sobre o tema da *pobreza* e da *performance*, nas interconexões com a *educação*, a RIEP recoloca à mesa a definição teórica de *pobreza* que baliza o sentido de *ser* e *estar* no mundo nos países que compõem a rede. Para além da curiosidade genuína, e ao mesmo tempo que nos impacta pelo desejo íntimo de ler os espaços sociais outros da pobreza em distintas partes do Sul e do Norte Global, a RIEP tem também nos convidado a uma *dança cósmica*[3] em que a *performatividade* (Austin, 1990; Martins, 2021) nos impulsiona a *enxergar-sentir* realidades complexas que fogem ao olhar da razão cartesiana (Andery et *al.*, 2012), plasmada no projeto moderno e contemporâneo de habitar o mundo, pelas ciências e/ou pelas artes. As experiências tão diversas de cada país da rede, em termos de suas práticas educativas e/ou artísticas, não apenas enriquecem a colaboração, mas também trazem profundas reflexões sobre as relações coloniais de poder que estão dadas.

Entre essas várias realidades, interessa-me, neste artigo, refletir de que forma os diálogos entre *pobreza* e *performance*, no âmbito da RIEP, podem nos ajudar a construir processos outros de *educação antirracista* (Gomes, 2017) na escala global do programa. A principal linha de argumentação do presente texto é a de que a educação é uma variável importante no âmbito das atividades da RIEP. No entanto, a educação libertadora precisa ser, antes de tudo, antirracista. É importante assim refletir, no âmbito da RIEP, sobre o conceito de educação antirracista, entendendo-a como um conjunto sistemático de práticas pedagógicas e performáticas, articuladas às políticas, que têm como foco o desmantelamento do racismo em suas estruturas, pela promoção da igualdade e equidade racial. Há relações coloniais entre os países das redes que precisam ser aprofundadas para compreender as dinâmicas do racismo, já que este é uma tecnologia social do

---

[2] A historiografia à qual me refiro diz respeito à forma como a história de cada país da RIEP é contada do ponto vista da produção de conhecimento sobre *pobreza* e *performance*, por vezes desarticulada dos marcadores sociais da diferença que me interessam discutir nesse texto, marcadamente a ideia de raça, como construção social e política e, o racismo, como um sistema performado pela raça.

[3] No sentido de que todas as pessoas são convidadas a se sentir parte das mudanças estruturais que a RIEP sinaliza.

colonialismo. Grada Kilomba, uma das mais importantes intelectuais e multiartistas da atualidade, nas memoráveis performances *Illusions* e *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, propõe analisar as relações entre o colonialismo e o sistema de escravidão que marca as dinâmicas modernas globais. Mais recentemente, a multiartista nos brindou com a performance *O Barco*[4], em que essas relações se colocam de forma marcante. Grada Kilomba explora em suas obras as experiências negras no mundo marcadas pela violência do colonialismo, capitalismo e patriarcado, três sistemas globais que demarcam as relações dos países membros da RIEP. A linguagem preferida de Kilomba, em suas práticas educativas antirracistas, é a performance.

Metodologicamente, tendo como base a experiência vivida no Colóquio *Pobreza, Performance e Educação*[5] 2024, em diálogo com a produção científica da RIEP e com o meu percurso nas ciências físicas, na literatura e na educação e divulgação das ciências, em sinergia com discussões sobre as relações étnico-raciais (Brasil, 2004; Alves-Brito; Cortesi, 2021; Alves-Brito, 2023; Alves-Brito; Da Silva Pinheiro; De Almeida, 2024), apresento neste ensaio algumas reflexões teóricas e metodológicas para tentar responder à inquietação primeira de pesquisa: *como, afinal, as performances artísticas, culturais e sociais impactam a vida de pessoas vivendo em situação de pobreza?*

Interessa-me, em particular, discutir como a RIEP tem contribuído para que as ciências e as artes se encontrem para, cada uma a seu modo, interpretar as distopias sociais e raciais e, em sinergia, tentar *adiar o fim do mundo* (Krenak, 2019) por meio do *sonho* e da criação de imaginários outros. A *educação antirracista* é proposta como uma poderosa estratégia para enxergar o racismo (nas intersecções com outros marcadores sociais da diferença) como elemento organizador das sociedades desiguais, em que *pobreza* e *performance* se somam como categorias fundamentais para ampliar os horizontes criativos da RIEP, na medida em que esta propõe alternativas para interpretar as realidades experienciadas por *corpos-territórios* (Martins, 2021) dissidentes das bio-lógicas naturalizantes, repletos de gestos sensíveis de r(existência). *Adiar o fim do mundo*, no contexto do pensador indígena

---

[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D7vSm5DLgDs. Acesso em: 28 out 2024.

[5] Disponível em: https://www.youtube.com/@PobrezaePerformance. Acesso em: 26 out 2024.

Krenak, é também recontar a história oficial que insiste em categorizar os corpos negros, indígenas e pobres do mundo, inferiorizando-os pelas lógicas dos sistemas opressores. *Adiar o fim do mundo* significa criar uma outra forma de con-viver e coabitar o mundo com a diferença. Nesses movimentos, *corpo-território* é uma categoria de análise que expande a ideia canônica de território físico e de corpo para, nas inter-relações entre eles, levar em conta questões cosmológicas, sociais, culturais e políticas que atravessam a realidade de pessoas que são excluídas de distintos espaços do mundo moderno e contemporâneo.

A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte[6]

Para a realização da discussão, baseio-me metodologicamente na análise de amplo material de pesquisa já produzido pela RIEP, em formato (i) de artigos e livros (ver, por exemplo, Haas; Icle, 2021; Icle, 2021; Icle, 2023); (ii) e de conferências e mesas redondas (rodas de conversas), como as produzidas no âmbito do último encontro do Grupo, ocorrido de forma virtual com transmissão desde Porto Alegre[7]. A virtualidade foi necessária devido aos eventos socioambientais extremos que impactaram o Rio Grande do Sul em 2024 e que, consequentemente, aprofundaram as situações de *pobreza* no Estado[8] (Imagem 1).

---

[6] Versos da canção *Comida*, da banda de *rock* paulista Titãs, composta por Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Marcelo Fromer, para o álbum *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas (1987)*.

[7] Disponível em: https://www.youtube.com/@PobrezaePerformance. Acesso em: 26 out 2024.

[8] Disponível em: https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/boletins/populacao-pobre-e-negra-e-mais-afetada-pelas-enchentes-no-rio-grande-do-sul/. Acesso em: 26 out 2024.

Imagem 1 – Ruas do bairro Mathias Velho, na cidade de Canoas, durante as enchentes de 2024, no estado do Rio Grande do Sul. Fonte: UOL Notícias. Foto de Wesley Santos.

Segundo dados do Diagnóstico Socioterritorial do Município de Canoas[9], no Rio Grande do Sul, o bairro Mathias Velho é o maior da cidade de Canoas, parte da Região Metropolitana de Porto Alegre, atravessado por questões de alta vulnerabilidade social, racial e precário acesso aos bens e espaços de promoção cultural, como teatro, música e artes visuais. Pobreza, nesse sentido, é a precarização, a privação de direitos básicos fundamentais, a territorialização da pobreza (Mbembe, 2018; Falkembach; Pirajira, 2024).

Paradoxalmente, esses mesmos eventos, lidos como traumas e rupturas cosmológicas (Kopenawa; Bruce, 2015), possibilitam outras formas de performar soluções e vislumbrar jeitos outros de ser, viver e agir no mundo. Ou seja, esses eventos climáticos extremos já impulsionam, por eles mesmos, reflexões profundas sobre como *pobreza*, *performance* e *educação* (antirracista) podem ser projetos vivos de pesquisa que não apenas nos colocam indagações ou nos fazem divagar em questões teóricas inócuas e sem compromisso ético-político de pesquisa, mas que exigem interpretações

[9] Disponível em: https://www.ihu.unisinos.br/observasinos/images/outras/Municipios/Canoas/Diagnostico-socioterritorial-de-Canoas-errata-revistos-os-quadros(1).pdf. Acesso em: 26 out 2024.

criativas sobre as relações entre humanos, não humanos e extra-humanos (Ferdinand, 2022).

Leda Maria Martins, poeta, ensaísta, dramaturga e professora, traz-nos a ideia do *corpo-tela* com um *corpo-imagem* (Martins, 2021). Nesse sentido, apresento nas Imagens 2-4 corpos-telas do *Google* que remetem, respectivamente, à ideia de *pobreza*, *performance* e *educação*.

Imagem 2 – Imagens devolvidas pelo *Google* quando se busca a palavra *pobreza*.
Fonte: *Google* Imagens (2025).

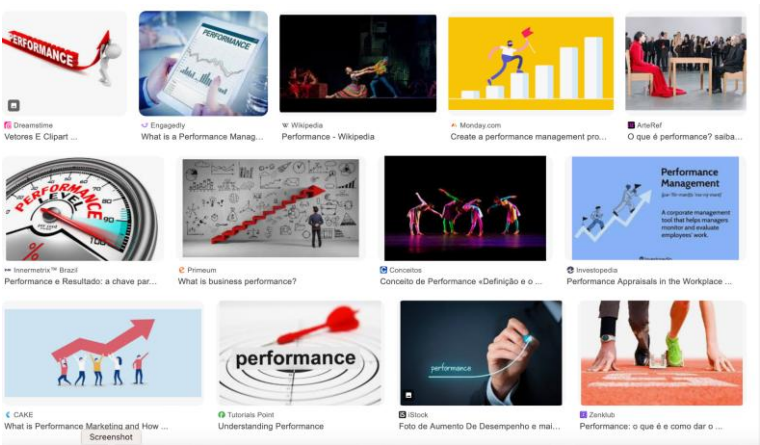


Imagem 3 – Imagens devolvidas pelo *Google* quando se busca a palavra *performance*.
Fonte: *Google* Imagens (2025).

Imagem 4 – Imagens devolvidas pelo *Google* quando se busca a palavra *educação*.
Fonte: *Google* Imagens (2025).

Para Samain (2012, p. 22), "toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar". Nesse aspecto, é sintomático que a *pobreza*, no banco de imagens do *Google*, esteja relacionada ao lixão, à favela e ao esgoto, enquanto as infâncias e as pessoas negras são parte da paisagem. *Performance*, por sua vez, está majoritariamente conectada à ideia de realização e desempenho em perspectiva capitalista, neoliberal e do mundo dos negócios. E, por fim, *educação*, situada no contexto escolar formal, também marcadamente atravessada, pelas imagens, pela perspectiva capitalista. As três imagens nos informam que é fundamental, ao pensarmos nas interconexões entre *pobreza, performance* e *educação*, ampliar as discussões a partir da atuação de sistemas globais de opressão, como o colonialismo, o capitalismo e o patriarcado (Quijano, 2005; Piketty, 2014; Oyèwùmí, 2021). Portanto, argumento, o processo de educação no mundo, mas principalmente no Brasil, cuja ação de colonização europeia é marcada por um perverso sistema escravocrata (Santos, 2017; Kilomba, 2019; Munanga, 2019), precisa ser antirracista, nas intersecções de raça, classe, gênero, origem geográfica, espiritualidade, território, ecossistema e outros marcadores sociais da diferença.

A performance que me interessa discutir no presente artigo, base fundamental da RIEP, é pensada como uma modalidade artística híbrida, ou seja, que pode mesclar diversas linguagens como teatro, música e artes

visuais. Para Schechner (2003, p. 27), "performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias". Conceitualmente, para ele, performances são "comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver – ou *comportamentos restaurados*. [...] O comportamento pode ser restaurado em ações marcadas por convenções estéticas, como em teatro, dança e música" (Schechner, 2003, p. 34). Ou seja, para o pensador, como o comportamento restaurado é marcado, emoldurado e separado, ele pode "ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado" (Schechner, 2003, p. 35).

Pobreza, por sua vez, na interconexão com *performance*, é uma discussão mais complexa. Em artigo recente, Icle (2023) explora a produção brasileira em Artes Cênicas sob a forma de artigos em periódicos de alto impacto. Segundo ele, há ausência, nas pesquisas realizadas no campo das Artes Cênicas, dos marcadores *pobreza* e *pobre* como forma de identificação dos contextos nos quais vivem as pessoas participantes das pesquisas. Ao problematizar o discurso neoliberal sobre as situações de pobreza, o pesquisador conclui que a ausência de tais marcadores na produção brasileira em Artes Cênicas está provavelmente conectada a uma forma de expressão coletiva da *ética do cuidado* por parte das pessoas investigadoras em relação aos sujeitos e sujeitas das pesquisas. No artigo, o autor toma, alternativamente, o conceito de *performatividade* "como a capacidade ou o modo por intermédio do qual as práticas (ou as condutas) fazem alguma coisa, transformam os sujeitos envolvidos ou, ainda, produzem efeitos" (Icle, 2023, p. 11). O discurso, no contexto das ideias de Foucault (2004), que não é neutro, acaba por enquadrar certas pessoas na categoria da pobreza.

Na conferência de abertura do Colóquio da RIEP 2024, o professor Gilberto Icle abordou, de forma instigante, sobre ética, performance e questões práticas e conceituais da pesquisa sobre pobreza no domínio das artes e da educação. Durante a sua fala, a pobreza e a performance foram apresentadas como ferramentas ao enfrentamento à *privação das capacidades*, uma das formas das quais o professor Icle utiliza para interpretar a categoria *pobreza* no âmbito da RIEP. Ou seja, partindo das ideias do economista indiano Amartya Sen (2000), o pesquisador reafirma que *estar em situação de pobreza* não necessariamente significa apenas olhar para a renda, elemento tradicionalmente usado para identificar uma pessoa pobre. Alternativamente, seria necessário olhar para o conjunto de fatores e situações que garantem exclusão e vulnerabilidades. A pobreza, em primeiro plano, é

interpretada na RIEP como "[...] um fenômeno multidimensional em que [existe] falta do que é necessário para o bem-estar material" (Crespo; Gurovitz, 2002, p. 11).

Argumento, dessa forma, que a *pobreza* não pode ser lida somente como aquela traduzida pelos números frios das *ciências desumanizadas*[10], com seus *índices* – o Índice de Desenvolvimento Humano, o Índice de Gini, a Linha da Indigência, a Linha da Pobreza, ou ainda as letras frias – classes A, B, C, D e E do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, ao tentar mensurar a pobreza em seu estado de vômito neoliberal. A *pobreza* não é aquela apenas definida nos *rankings* internacionais do Banco Mundial ou como aparece nas estatísticas do Mapa Mundial da Fome. Ainda que a fome, em sua agonia pela morte, per-forme a vida de mais de 280 milhões de pessoas[11], a pobreza não é individual e, muito menos, desracializada ou livre das *encruzilhadas* (Martins, 2021) dos sistemas globais de opressão previamente mencionados.

Como, então, localizar, classificar e propor variáveis de análise das realidades que performam outros sentidos dos mundos vividos por pessoas em situação de pobreza? As realidades vividas no continente Africano, nas Américas ou na Europa não são apenas meros dados estatísticos e não estão desconectadas do passado-presente (neocolonial) que insiste em per-formar futuros catastróficos (Kopenawa; Bruce, 2015; Krenak, 2019; Ferdinand, 2022; Bispo dos Santos, 2023). A educação antirracista (Brasil, 2004; Gomes, 2017; Alves-Brito, 2023; Alves-Brito; Pinheiro, 2024) nos permite ampliar esses horizontes interpretando de forma mais acurada as realidades que performam corpos-telas.

Nesse aspecto, Icle (2023) coloca explicitamente, a partir da problematização da pesquisa realizada, que a categoria *pobreza* não é problematizada nas Artes. Em uma primeira leitura do artigo, os resultados da

---

[10] Em alusão à forma como as ciências físicas são tratadas em comparação às ciências humanas e também como uma provocação ao fato de que nem todos os humanos são de fatos humanos quando dizemos que as ciências (e as artes) modernas e contemporâneas são construções humanas (ver Lima, 2023 e Alves-Brito, 2024 para mais detalhes).

[11] Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/274884-onu-n%C3%ADveis-de-fome-seguem-persistentemente-altos-por-tr%C3%AAs-anos-consecutivos-enquanto-crises. Acesso em: 26 out 2024.

pesquisa transparecem-me com um paradoxo, pois as artes, que expressam e capturam o belo através de formas, cores, harmonias e proporções estéticas, parecem ter receio de *praticar a pobreza*, de ousar dizerem-se *pobres*. O receio, a pesquisa aponta, esbarra-se em um princípio ético de cuidado, que de novo traduz o julgamento estético baseado em critérios subjetivos e culturais, e que acaba por influenciar a apreciação da própria arte. Termos como *comunidades; comunidades vulneráveis; favelas; subúrbios; unidades de acolhimentos; projetos sociais; regiões conflagradas pelo tráfico de drogas; e contextos de guerra; marginalizados*; *militantes pelas causas sociais; trans; encarceramento; situação de rua; de risco; ação cultural e ação social* são, segundo Icle (2023), preferencialmente usados por seus pares.

Restituo, assim, o problema: seria, então, a *performance*, a partir das ideias do economista indiano Amartya Sen, que considera a situação de pobreza como *privação das capacidades*, um artefato cultural importante para combater a *pobreza*? Aqui vale uma reflexão pertinente, pois as ideias do pesquisador indiano Amartya Sen reposicionam no debate os conceitos de *liberdade* e *desenvolvimento*. As capacitações, na forma que são interpretadas pelo ganhador do Prêmio Nobel de Economia, propõem a compreensão do desenvolvimento como a expansão das liberdades individuais substantivas, ou seja, elas reforçam a ideia de que não há restrições ao florescimento humano. Ao propor essas concepções, o economista indiano também alivia, em certa medida, o peso com o qual estruturas econômicas (capitalistas, neoliberais e patriarcais) moldam e determinam a vida das pessoas, independentemente da ideia de liberdade. Há, nessa interpretação, um senso de justiça que performa lógicas de exclusão e de extermínio que também precisam ser levadas em conta. O racismo, por exemplo, precisa ser considerado em suas especificidades. Como discutido por Theodoro (2022), talvez essa seja a dificuldade de muitos economistas, incluindo Piketty (2014), de colocar a questão racial no centro do debate para a compreensão das desigualdades sociais no mundo.

A noção de *des-envolvimento*, de Antônio Nêgo Bispo, importante intelectual quilombola (Bispo dos Santos, 2023), é, para mim, um caminho eficaz para interpretar o senso de liberdade que não se curva às noções hierárquicas de ser, saber e poder (Quijano, 2005) plasmadas no projeto colonial, capitalista e patriarcal que institui situações multidimensionais de pobreza no contexto das noções de modernidade. Para Nêgo Bispo, a palavra desenvolvimento alude, muito antes, ao sentido de desconexão, de rompimento de vínculos. Noto, no entanto, que a organização de aldeias

indígenas ou mesmo de casas em comunidades quilombolas ou da periferia, interpretadas como pobres, carentes e/ou precárias, por noções e categorias modernas de *pobreza*, são, na verdade, o que o filósofo argentino Rodolfo Kusch traduz, do pensamento indígena da América Profunda, como uma expressão do *mero estar* (Kusch, 1977). Ou seja, essas comunidades, sem folclorização, romantização e/ou homogeneização, vivem e *performam* o *estar*, que é pré-ontológico, que nada tem a ver com o *ser alguém* da lógica histórica hegeliana, e da própria noção de desenvolvimento de Amartya Sen ou daquela colocada na Agenda de Desenvolvimento, a partir dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas[12]. Trata-se, assim, a partir das ideias de Nêgo Bispo, de deixar demarcado que as populações afropindorâmicas[13] estão inclinadas a viver o mundo *orgânico* (o mundo contracolonial[14]) e não a se guiarem pelas conexões *sintéticas* (o mundo ocidental), em que *ser* pobre é ultrajante, humilhante e vergonhoso. Penso, inclusive, que performar (viver, existir e resistir) entre os mundos *orgânico* e *sintético* acaba sendo a *linha de pobreza* que separa a luta histórica dos povos indígenas (e de outros povos tradicionais) no Brasil, que não aceitam, em hipótese alguma, curvar-se às lógicas capitalistas e neoliberais. A terra não é uma propriedade e, a pobreza, nada tem a ver com deixar de possuir os bens do mundo *sintético*.

Além disso, as reflexões que fiz, a partir da análise das falas partilhadas durante as rodas de conversas (mesas) do primeiro e do segundo dia do Colóquio da RIEP 2024, compostas por pessoas pesquisadoras do Brasil, da Argentina, de Angola e Moçambique, fizeram-me concluir sobre a importância de que a discussão sobre *pobreza* na RIEP seja cada vez mais racializada, pois o quesito *raça*[15] traz outras formas de *performar* as realidades. Primeiro, para o fato de que as pessoas brancas (pesquisadoras, pesquisadores e pessoas das ações) precisam *performar* o lugar de raça, que lhe é

---

[12] Disponível em: https://www.globalgoals.org/take-action/. Acesso em: 28 out 2024. Em português, disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/sdgs. Acesso em: 28 out 2024.

[13] De origem negra (africana e afro-brasileira) e indígena.

[14] A contracolonialidade é, para Nêgo Bispo, uma forma — *(per-)*forma*(-nce)* — de viver a política e as práxis éticas dos povos negros afro-brasileiros e indígenas. Ser quilombola é, para ele, sinônimo de ser contracolonial.

[15] Construção social, cultural e política, cuja interpretação é localizada no tempo e no espaço.

negado historicamente, como parte das estruturas de privilégio (Theodoro, 2022). E, segundo, argumento que os corpos trans/travestis (sobretudo as *corpas* negras), corpos negros (majoritariamente em situação de rua), as infâncias negras, as pessoas indígenas e quilombolas, nas mais distintas experiências da RIEP, trazem uma "linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais" (Martins, 2021, p. 22), que não pode ser capturada por categorias fixas de naturalização da pobreza e da morte física e epistêmica de corpos racializados (genocídio epistêmico: Carneiro, 2018).

Nesse sentido, o que é, por exemplo, ser uma pessoa negra no Brasil, na Argentina, em Angola e Moçambique, quatro países que se conectam no trauma colonial? Para uma pessoa negra africana, a sua cor/raça não é, em princípio, uma questão em si, no seu próprio país de origem. Na Argentina, e no Brasil notadamente, *ser pobre* é sinônimo de *ser negro*, não apenas material, mas simbolicamente, em performances do imaginário social coletivo (Santos, 2017), enquanto pessoas brancas são associadas à *riqueza* (em todos os aspectos da vida social). A periferia é, por *default*, o lugar dos problemas, e, portanto, o locus natural das pessoas negras e da pobreza. Diversas instâncias não enxergam, na periferia, o lugar do debate crítico possível e da proposição de soluções, inclusive para *a situação de pobreza* que se movimenta de forma multidimensional. As performances vividas, criadas e gestadas na periferia não são, por vezes, consideradas expressões de arte (Lima, 2023), e a relação dessas pessoas com o capital é de outra ordem (Munanga, 2019). Nesses contextos culturais, submetidos à opressão sistêmica, o riso é uma ferramenta política e, antes de mais nada, um compromisso com a alegria ancestral (Sodré, 2019; Ferreira, 2024). A situação de rua no Brasil não é neutra, ateórica e ahistórica (Ferreira; Werlang; Malmann, 2023). Contrariamente, ela tem classe, raça, gênero e cor, atravessada por questões emocionais profundas, da ordem do sensível (dos traumas coloniais) e até da própria ideia de *liberdade*[16]. Nessas idas e vindas dos absurdos, quais são as performances que enxergamos? Ao mesmo tempo que é impossível romantizar a *pobreza* que dilacera o coração, fere e mata, é impossível esquecer que *não se nasce pobre, torna-se*, como consequência

[16] Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-12/desemprego-e-brigas-familiares-atingem-a-populacao-em-situacao-de-rua. Acesso em: 26 out 2024.

das performances dos três sistemas globais que anteriormente revisei. A educação antirracista permite, assim, ampliar o léxico, compreendendo as dinâmicas de estruturas que se interlaçam em avenidas de opressão.

As pessoas negras são, em escala global, consideradas mercadorias, cujos corpos performam múltiplas violências, objetos no âmbito da semiótica (Mbembe, 2018; Munanga, 2019). A visibilidade, a escuta/fala e o lúdico devem ser também encarados como estratégias de construção de um outro tipo de *teatro*, que não privilegie apenas a performance greco-romana (Biancalana et *al.*, 2023; Alves-Brito; Pinheiro, 2024). Ser olhado/escutado é o que constitui o sujeito, em uma ética de cuidado contra formações fascistas. A palavra per-forma a pobreza, a escrita e a fala corporizadas. Não há, assim, contradição entre escrita e oralidade (Martins, 2021), rivalidade esta criada pelas lógicas ocidentais. A oralidade é uma chave de pensamento crucial para compreender as relações entre *pobreza* e *performance* no bojo da educação antirracista. A palavra, nesse caso, é o feminino, em que mulheres desenvolvem uma ética do cuidado e o compromisso com a comunidade em políticas de afeto (Carneiro, 2018; Kilomba, 2019; Biancalana et *al.,* 2023).

No cerne da pobreza, vale salientar, as mulheres têm sido protagonistas, pois elas têm se levantado e convidado a comunidade (negra, indígena, quilombola, periférica, LGBTQIA[17]+) a experimentar outras formas de r(existir), pois, ainda que haja pobreza nos sistemas, ela não existe em práticas de cuidado e institui modos de educar[18] (Carneiro, 2018). É preciso, nesse sentido, ampliar as noções de gênero (Carneiro, 2018; Oyèwùmí, 2021; Alves-Brito, 2024) para não enquadrar as performances. Fazer teatro é confrontar o vazamento simbólico. As metáforas entram em cena como ferramenta de composição e descrição de processos e nos ensinam sobre corpos ecossistêmicos em movimentos periféricos[19]. São, na

---

[17] Acrônimo para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais e outras.

[18] Ver o projeto *Las presencias urgentes como conjuro de la pobreza estructural en la creación performatica de las provincias argentinas*, de Gabriela Perez Cubas e Guadalupe Suasnábar Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gIY5H06BkSo. Acesso em: 26 out 2024.

[19] Ver *Variações para um corpo ecossistêmico em comunidades periféricas*, por Tatiana Cardoso. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l2zqCRPYf14&t= 7494s. Acesso em: 27 out 2024.

verdade, corpos-telas (Martins, 2021) que se plasmam em outras lógicas temporais. A encruzilhada, na concepção de Leda Maria Martins (2023), é a que nos alerta para os entrecruzamentos epistemológicos e para o poder da *cena em sombras*. As artes permitem mobilidades sociais e reflexões profundas sobre o que é, de fato, ser pobre e como enfrentar as precariedades impostas por sistemas de morte (Zaze-Zaze..., 2023).

Nesse aspecto, vale lembrar que, para Moreira (2020), devemos nos preocupar com normas e práticas que trazem desvantagens para as pessoas porque há questões jurídicas, políticas, sociológicas, morais e, acrescento, *performáticas*, para a garantia da igualdade (e da equidade). Há questões profundas de invalidez de processos democráticos quando precariedades diversas são impostas a grupos sociais. Os direitos fundamentais têm caráter interdependente e indivisível, que articulam complexidade e multidimensionalidade (Moreira, 2020).

Nesse sentido, argumento que as artes colocam em cena um *capital cultural*[20] (Bourdieu, 2008) que a teoria sociológica francesa não é capaz de dar conta sozinha, pois os seus sistemas de justiça e de dinastia do gosto – ser pobre *versus* ser rico, gosto de pobre e gosto de rico – não dão conta da multidimensionalidade da pobreza. Os *capitais culturais* das periferias e dos ambientes marginalizados de pobreza não são lidos e nem vistos no *corpus* neoliberal e capitalista e nas amarras hegemônicas das expressões artísticas e culturais. As pedagogias das encruzilhadas, no arcabouço de encruzilhada proposto por Leda Maria Martins (2021; 2023), permitem-nos transpor realidades de raça, classe e gênero que desafiam as políticas de morte (necropolíticas: Mbembe, 2018) e os silenciamentos impostos a corpos que performam e que não têm o direito, por exemplo, à cidade (Berth, 2023).

Como romper a invisibilidade por força da visibilidade acentuada? Segundo Leda Maria Martins, os corpos negros, por isso pobres, em cena, repercutem e performam gestos não apenas poéticos, mas políticos; não apenas estéticos, mas éticos; não apenas artísticos, mas conceitual. Um corpo que produz pensamento e en-canta:

---

[20] Originalmente, Bourdieu define o capital cultural como um princípio de diferenciação (não apenas no contexto da escolarização), tão importante quanto o capital econômico. São conjuntos de conhecimentos e qualificações intelectuais adquiridas como parte das redes familiares e escolares que vão garantir (ou não) o interesse (grau de investimento) das pessoas pela carreira escolar.

> A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...]. Um corpo biografema. [...] O corpo tela que é também corpus cultural (Martins, 2021, p. 162).

Para Sueli Carneiro[21], "O racismo e a discriminação produzem exclusões no acesso à educação: nas possibilidades de adentrar e concluir os ciclos formais de escolaridade; de ver reconhecida e valorizada a diversidade das contribuições dos diferentes grupos étnicos e raciais e suas culturas no patrimônio da humanidade".

Nessas interlocuções de memórias, há muros: a linha da pobreza, a linha de Tordesilhas, a divisão do mundo em Norte e Sul Global (Mignolo, 2020). A palhaçada (Joseph, 2022) passa a ser um contraponto à violência da linguagem que demarca o projeto da *plantation* (Kilomba, 2019), crucial para nos ajudar a pensar, na História do Presente, os diálogos entre *pobreza*, *performance* e *educação (antirracista)*.

A pobreza, como tratada no âmbito da RIEP, permite problematizar a memória coletiva colonial (as dinâmicas da língua, por exemplo) que une os países envolvidos na colaboração internacional. A performance do presente revive e rememora o passado para projetar futuros outros. A teoria da performatividade dos *atos de fala*, de J. L. Austin (1990), deve nos impulsionar a outras linguagens que não apenas descrevem condições, mas que as recriam. As feridas históricas e os traumas coloniais, capitalistas e patriarcais precisam ser rememorados (Santos, 2017; Kilomba, 2019), com fissuras nas linguagens. Para Austin, não há, necessariamente, dicotomia entre *verdadeiro* ou *falso* no jogo da performance, mas, segundo ele, opera o tempo todo, nas relações, um *contrato* (para usar uma palavra do sistema capitalista e neoliberal) entre os falantes.

---

[21] Disponível em: https://www.geledes.org.br/raca-e-educacao-por-sueli-carneiro/. Acesso em: 26 out 2024.

Para Leda Maria Martins, por sua vez, o corpo é um arquivo de memórias, conhecimentos culturais, saberes que se instituem por via das corporeidades. São arquivos que acionam o tempo espiralar:

> [...] 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 o não repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 24).

Como também nos ensina Leda Maria Martins, sobre o *corpus* que nos ajuda a compreender a tríade corpo-território, pobreza e performance,

> [...] complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, p. 79).

A educação antirracista nos convida a pensar e agir nas micro e macropolíticas culturais a partir da ideia de que será preciso compor outros mundos, criar poéticas e políticas da travessia, não a partir da pólis (filosofia) grega, mas por meio das cosmologias e cosmopolíticas africanas, afrobrasileiras e indígenas, a partir da América Profunda (Kusch, 1999) e da Amefricanidade (Gonzalez, 2020):

> Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: Améfrica Ladina (Gonzalez, 2020, p. 127).

A educação antirracista, por meio da educação para as relações étnico-raciais (Brasil, 2004), sugere diálogos insurgentes, um caminho possível para potencializar a RIEP e com ela caminhar rumo à criação de princípios éticos para desestabilizar processos do genocídio físico, epistêmico e das cenas, inventando e fabulando (Hartman, 2022; Sharpe, 2023) sobre as ausências produzidas da presença, numa *radicalidade amorosa*[22].

Considerações finais

Concluo afirmando que a RIEP, ao acionar contextos culturais e políticos diversos, tem contribuído para que as ciências e as artes se encontrem para não somente descrever as realidades por meio de modelos cosmológicos aproximados, mas para incidir sobre elas, denunciando as suas distopias e acalentando o sonho com mundos (im)possíveis. Pobreza, performance e educação (antirracista) em rede são diálogos insurgentes para impactar a vida de pessoas vivendo em situação de pobreza, pois:

> 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 pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do **corpus** social (Martins, 2021, p. 162).

A RIEP é um trabalho do tipo *big data*, o que chamamos em Astrofísica (e nas Ciências Exatas) de projetos *de grandes levantamentos e mapeamentos*, em que as estrelas e as galáxias (números, *pixels* em imagens) são, de fato, pessoas, vidas, para além de números frios. A RIEP tem trazido

---

[22] Expressão cunhada por Iyá Sandrali de Oxum, no sentido processual e de transformação, *apud* Thiago Pereira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OWoLBhQsCNY. Acesso em: 26 out. 2024.

contribuições prático-teóricas relevantes, que se debruçam de forma sensível e inteligente sobre temas ásperos da sociabilidade brasileira, mas que reverberam em diálogos profundos (e muitas vezes conflituosos) com as realidades vividas por pessoas de países africanos, que também falam português (Angola e Moçambique); com a nossa vizinha, Argentina (*nosotros, gaúchos!*), que vive um momento delicado em sua história, com um governo ultraliberal escolhido democraticamente e, por fim, com países europeus (França e Portugal), os quais estão conectados à nossa própria história por memórias coloniais em que as ideias de *liberdade* e *desenvolvimento* são parte de uma gramática pautada na subalternização (Santos, 2017; Mbembe, 2018; Kilomba, 2019; Mignolo, 2020; Alves-Brito, 2023). A pobreza materializa, assim, no âmbito das conexões históricas profundas entre esses países, um estado complexo de privação de direitos para corpos que são considerados dissidentes da ordem dominante (Moreira, 2020; Theodoro, 2022).

Nesses diálogos intra e entremundos, a RIEP restaura questões fundamentais que rompem com as fronteiras das desigualdades e das hierarquias de poder: quem pode de fato falar e quem pode ser escutado? (Spivak, 2010). Quem tem o direito de fala? Há, nesses diálogos, ciência sem arte? Há, nessas práticas, arte sem ciência? Para que(m) serve(m) as ciências e as artes? É possível combater a pobreza por meio das artes? O que é, afinal, pobreza, aqui, lá e acolá? Como a África, a Europa e as Américas se entrecruzam na *linha de pobreza* para explicar o inexplicável? Qual é a *performance* do *bem-viver*[23] (Werá, 2024) e da *pobreza* em contextos culturais tão distintos?

Ao mesmo tempo que a RIEP é potente do ponto de vista do que consegue articular na teoria e na prática, ela também se desdobra em outros questionamentos do ponto de vista metodológico: como realizar uma análise transversal coletiva de dados tão díspares, produzidos a partir de diferentes métodos e de vivências tão singulares? Como interpretar documentos e entrevistas produzidos em contextos históricos distintos, mas também interligados por relações hierárquicas de poder? Como *performar* em observações que são, ao mesmo tempo, *participantes*, mas também pautadas no olhar curioso do *outro* (pessoa colonizadora) que é diferente do *eu* (pessoa colonizada)? Seriam as experimentações artístico-pedagógicas, em linhas

[23] Para os povos Guarani, o *tekoá porã,* o jeito de ser e de viver de cada pessoa em comunidade. Bem-viver (orgânico) em contraponto ao bem-estar (sintético).

demarcadas de pobreza (por relações hierárquicas de poder), capazes de nos dar respostas (e soluções) distintas para a questão visceral do senso multidimensional de pobreza que está colocado no coração da RIEP? Como conciliar *mal-entendidos produtivos* em que a própria metodologia também performa para além de seus significados? Há, nessas perguntas, relações humanas implicadas, por isso, ao campo da ética. Aquilo que as pessoas fazem e as regras práticas performativas importam e delas se tentar retirar o eurocentrismo.

São muitas as perguntas, mas infinitas também são as vontades de criar o novo, de forma coletiva, propositiva, ousada, transpassando as caixinhas impostas pela forma hegemônica de pensar o mundo. E, nesse sentido, a RIEP é insurgente, desconfortante, ao deslocar o olhar para múltiplas variedades e possibilidades de enxergar as realidades fugazes. Há, em cada aspecto da colaboração, um sentido de bem-viver (comunidade), com foco não apenas nos meandros do *fazer mesmo* da ciência básica, com as suas (des)construções teórico-descritivas e analíticas, mas também sobre como as (inter)relações entre *performance* e *pobreza* podem ajudar a criar outras formas de per-formar o mundo por pessoas em situação de pobreza. A educação antirracista é, certamente, uma estratégia crucial para a leitura e releitura (escrita, oral, corporal) desses mundos. Não há como perder de vista que a prática educativa, nesse caso, precisa ser antirracista, nas intersecções de gênero e de outros marcadores sociais da diferença (Alcântara, 2024).

Por fim, concluo que a RIEP é um projeto potencialmente inovador, criativo e, por isso mesmo, transformador. No contexto da pobreza, a performance se encontra com distintos marcadores sociais da diferença (raça, etnia, gênero, classe, subalternidade, sexualidade, imigração, educação, estética, políticas, processos de criação, pessoas) em encruzilhadas de conhecimentos que são pavimentados na própria experiência de viver, sem filtros e arranjos. São apresentados corpos desnudos e desnudados pela (ins)urgência de viver. O discurso neoliberal de pobreza, em que se macula, individualiza e responsabiliza a pessoa considerada pobre por sua própria situação, não encontra alento, como se essa pessoa fosse empreendedora de si mesma, única responsável por seu sucesso e fracasso, em processos de naturalização, culpabilização e vitimização. A educação das relações étnico-raciais propõe um projeto outro de sociedade, para todas as pessoas e ecossistemas, visíveis e invisíveis, em que a pobreza é interpretada de distintas formas para performar a vida de corpos historicamente excluídos dos

espaços de poder, mas que transpiram e performam arte: a vida na sua mais complexa simplicidade.

Referências

ALCÂNTARA, Celina. **Negritude, pobreza e performance**: um estudo com a 'Rede Espiralar Encruza'. YouTube. 2024. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=BS01RqPpKSw. Acesso em: 26 out 2024.

ALVES-BRITO, Alan. Cosmopolíticas da tradução: a potência epistêmica das literaturas negras e indígenas. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, 2023.

ALVES-BRITO, Alan. Raça, gênero e classe social nas ciências físicas: o silêncio dos homens. **Cad. Astro.**, v. 5, n. Especial, p. 17–37, jul. 2024.

ALVES-BRITO, Alan; CORTESI, Arianna. Complexidade em Astronomia e Astrofísica. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 43, p. e20200418-1-e20200418-18, 2021.

ALVES-BRITO, Alan; DA SILVA PINHEIRO, Isael; DE ALMEIDA, Diadiney Helena. Os tehêys Pataxoop e as belas palavras Guarani: educação e divulgação de ciências físicas e humanas (com) perspectivas indígenas. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 37-58, 2024.

ALVES-BRITO, Alan; PINHEIRO, Isael da S. Makunaimã: o papel do teatro-educação antirracista no Brasil. **Revista de Educação Pública**, v. 33, p. 315-337, jan./dez. 2024.

ANDERY, Maria Amália; MICHELETTO, Nilza; SÉRIO, Tereza Maria Pires; RUBANO, Denize Rosana; MOROZ, Melania; PEREIRA, Maria Eliza; GIOIA, Silvia Catarina; GIANFALDONI, Mônica; SAVIOLI, Márcia Regina; ZANOTTO, Maria de Lourdes. **Para compreender a ciência**: uma perspectiva histórica. 16. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa**: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.

BRASIL. Resolução nº 1, de 17 de junho de 2004. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico- Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. **Diário Oficial da União**, Brasília, 2004.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CRESPO, Antônio Pedro Albernaz; GUROVITZ, Elaine. A pobreza como um fenômeno multidimensional. **RAE eletrônica**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-12, dez. 2002.

FALKEMBACH, Maria; PIRAJIRA, Thiago. Privação de direitos, territórios e práticas cênicas. YouTube. 2024. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=OWoLBhQsCNY. Acesso em: 26 out 2024.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. São Paulo: Ebu Editora, 2022.

FERREIRA, Taís. Rap, rodos e risos: a comunidade afetiva da EPA no enfrentamento à crise. **Jornal da Universidade - UFRGS**, Porto Alegre, p. 1-4, 20 jun. 2024.

FERREIRA, Taís; WERLANG, Cristiane; MALMANN, Laura. Oficinas de Teatro na EPA - Narrativas de si e identidades de pessoas em situação de rua. **Revista Da Extensão Da UFRGS**, Porto Alegre, v. 1, p. 53, 2023.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2004.

GOMES, Nilma L. **O movimento negro educador**: Saberes construídos nas lutas por emancipação. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAAS, Marta; ICLE, Gilberto. Entre o Trauma e a Performance: estratégias para romper com o passado de violência e coletivizar a memória. **Revista Cena**, Porto Alegre, UFRGS, v. 33, p. 74-85, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e quereres radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

ICLE, Gilberto (Org.). **Formação e processos de criação**: pesquisa, pedagogia e práticas performativas. São Paulo: Editora Max Limonad, 2021.

ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 47, p. 1-22, 2023.

JOSEPH, Tatiana Wonsik Recompenza; VIEIRA, Marcílio de Souza. **A corporalidade plural de palhaçarias dançantes como novos modos de (r)existência no mundo**. 2022. (Apresentação de Trabalho/Outra).

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A Queda do Céu**: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUSCH, Rodolfo. **El pensamiento indígena y popular en América**. Buenos Aires: Hachette, 1977.

KUSCH, Rodolfo. **América Profunda**. Buenos Aires: Biblos, 1999.

LIMA, Diane (Org.). **Negros na piscina**: arte contemporânea, curadoria e educação. São Paulo: Fósforo, 2023.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1, 2018.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MOREIRA, Adilson. **Tratado de Direito Antidiscriminatório**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude, Usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**: Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 22.

SANTOS, Ynaê L. dos. **História da África e do Brasil afrodescendente**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, v. 11, n. 12, p. 34-35, 2003. (Estudos da Performance).

SHARPE, Cristina. **No vestígio**: negritude e existência. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro brasileira. Rio de Janeiro: Muad, 2019.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THEODORO, Mario. **A sociedade desigual**: racismo e branquitude na formação do Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

WERÁ, Kaká. **Tekoá**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2024.

ZAZE-ZAZE: uma festa para Vavó. Direção: Gilberto Icle. Elenco: Celina N. Alcântara; Gilberto Icle; Thiago Pirajira; Edilaine Machado Ricardo; Ana Cecília Carvalho Reckziegel; Gisele Habeyche. Porto Alegre, 2023. Apresentação Teatral.

PARTE I

Noções e reflexões da performance sobre pobreza e precariedade social

Privação de Direitos, Raça, Territórios e Práticas Cênicas

Maria Fonseca Falkembach
Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas/RS, Brasil

Thiago Pirajira Conceição
Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas/RS, Brasil

A proposta da pesquisa em rede nos convoca a olhar para possíveis relações entre nossas práticas cênicas e a pobreza. Olhar de outro jeito para o que fazemos[1], neste caso, buscando especular possíveis evidências e efeitos da pobreza, na medida em que nos relacionamos com ela. Há um duplo movimento nisto, que também considera olhar para a pobreza pela perspectiva da performance: "O que a performance nos permite ver e fazer, tanto em termos teóricos como artísticos, que não se pode fazer/pensar através de outros fenômenos?" (Taylor, 2011, p. 15).

Enfrentamos uma certa dificuldade em chegar em nossas perguntas de pesquisa, provavelmente porque trabalhamos o tempo todo em contextos de precariedade[2]. Ao mesmo tempo, em termos comparativos com a miséria e a fome que assola grande parte da população brasileira, essa precariedade se atenua: até mesmo porque lidamos de forma criativa, inventiva

---

[1] Estranhar, olhar de outro jeito, como metodologia de pesquisas na perspectiva dos estudos foucaultianos.

[2] O *Mapeamento da Dança no RS*, pesquisa que realizamos entre 2020 e 2021, revela que "mais de dois terços (68%) tem uma renda mensal de menos de 2 salários-mínimos". A escolaridade é alta: 59% têm curso superior completo e isso não reverbera na renda. 24% das pessoas com pós-graduação têm uma renda mensal de até um salário-mínimo. Pensamos na precariedade, desde a falta de condições financeiras para o trabalho artístico no Brasil, em relação às realidades do Norte global.

e intensa com nossa capacidade de produzir na precariedade. Fazemos dela um modo de produzir conhecimento, o que não isenta a inconformidade, a crítica e a busca por melhores condições. Somos fascinados pelo aprendizado e processo de criação necessários, impulsionados pela falta das condições mínimas (assim entendidas em outros contextos). Obviamente que há um limite: a falta de condições que, no lugar de desafio (aquele que impulsiona desejo), produz estagnação e dor.

Assim, olhando de outro jeito para nossas práticas, buscando atravessamentos do "marcador" pobreza, identificamos que é recorrente em nossos trabalhos a tematização da privação de direitos. Ainda, é recorrente a tematização e a importância que atribuímos aos territórios. E é indissociável a perspectiva racial, estruturalmente marcada e organizada desde a pobreza. Ressoa, na descrição desses temas, a ausência de determinados tipos de corpos, cosmologias, saberes, narrativas, perspectivas. Sentimos falta dessas presenças em diferentes instâncias, como nos currículos, na escola, na universidade e na cena. É, portanto, nessa falta, nesse buraco, nessa lacuna, nessa ausência, que investimos nossos trabalhos artísticos e pedagógicos.

Imagem 1 – Filme Axêro, Gessi Könzgen, direção de Maria Falkembach.
Fonte: Luis Fabiano Gonçalves.

A Imagem 1, acima, contém vários elementos sobre os quais iremos discorrer neste texto. Na foto, um *frame* do filme *Axêro*, Gessi, a protagonista, mulher negra, está em frente à ponte centenária, construída com troncos de madeira, situada no Passo dos Negros, olhando para o muro de

um condomínio fechado. Esse lugar é, hoje, espaço de disputa de poder na cidade de Pelotas/RS[3]. O muro limita e privatiza esse território, contribui para a segregação e apagamento dessa fatia da história da cidade.

Neste caso, o muro é uma das tecnologias de territorialização e produção de ausências. Nossas práticas cênicas, práticas artístico-pedagógicas, constituem-se no ofício, na lida com a produção de presença: somos a Rede Internacional de Estudos da Presença. Então, é deste lugar, de produção de presença, que percebemos o oposto, a produção da ausência. É deste lugar, da formação do corpo cênico, que nossas práticas se colocam nas relações de poder.

Entendemos que há produção de ausências, que são efeito de práticas interconectadas que compõem um mesmo discurso, que classifica as pessoas e produz a ausência de certos tipos de corpos-sujeitos e de modos de ser. Esse mesmo discurso é reiterado e atualizado pelas próprias ausências. Ao nos relacionarmos com esta equação dicotômica, entre ausência e presença, estamos tentando entender as relações de causa e efeito aí contidas, mas, também, chamamos a atenção para a simultaneidade da produção de ausência e de seus efeitos. Ao passo que essa não presença se faz, a agência de uma presença também se faz – ambas se edificam.

Tentamos, desse modo, complexificar esta discussão trazendo pontos de vista que colocam a produção de ausência em evidência. Se há uma agência, há por consequência um agente. Nesse sentido, pensamos a pobreza para além de um fim, de uma condição sem tensões. Exatamente ao contrário, tentamos elaborar um senso que traz luz para esse lugar de criação, de repetição e de atualização de uma agência das ausências. Se o excesso da ausência a naturaliza, neste texto descrevemos como nossas práticas artísticas desnaturalizam e revelam essas práticas de produção de ausência, que abundam no cotidiano.

Nessa perspectiva, compreendemos a privação de direitos e a territorialização como tecnologias da necropolítica. Achille Mbembe (2018, p. 10) descreve o necropoder como formas de soberania "cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e destruição material de corpos humanos e populações".

---

[3] O Passo dos Negros, território localizado às margens do Canal São Gonçalo, abrigou o primeiro porto da cidade de Pelotas/RS, ponto de comércio de gado e de mão de obra escravizada durante o período das charqueadas. Hoje é local de conflitos intensificados pela especulação imobiliária e remoção de moradores (Silveira, 2020).

Mbembe (2018, p. 38) também explicita que a objetificação dessas existências, no processo de colonização, foi instituído pela "demarcação e afirmação do controle físico e geográfico":

> Essa inscrição de novas relações espaciais ('territorialização') foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania (Mbembe, 2018, p. 39).

É nesta perspectiva que estamos falando da pobreza, da produção da pobreza: da privação de direitos e de territorialização – restrição de territórios por via de segmentação e bloqueios –, tais como o muro para o qual olha Gessi, na Imagem 1.

O necropoder, esse modo de governo instituído no Brasil na ocupação colonial e escravização, opera sobre os corpos, constitui-se como tecnologias de subjetivação[4]. Nossa perspectiva entende os mecanismos do poder como uma tecnologia (procedimentos que foram inventados, aperfeiçoados) que atua como modo de objetificação do sujeito, que produz sujeitos que funcionam na engrenagem, na lógica daquela forma de poder. As tecnologias são práticas de produção de subjetividades. Estamos falando, portanto, da relação intrínseca entre produção da pobreza, produção da ausência e produção de subjetividade. Pobreza, ausência e subjetividades não como efeito, mas como projeto de uma dada forma de governar.

---

[4] "Os modos de subjetivação são, precisamente, as práticas de constituição do sujeito. Pode-se distinguir dois sentidos da expressão 'modos de subjetivação' na obra de Foucault. [...] No primeiro sentido, Foucault fala dos modos de subjetivação como modos de objetificação do sujeito, isto é, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e poder" (Castro, 2009, p. 408). O termo tecnologia, nos estudos foucaultianos, refere-se à ideia de estratégia e tática. "Estudar as práticas como técnicas ou tecnologias consiste em situá-las em um campo que se define pela relação entre meios (táticas) e fins (estratégias). [...] Abordar o estudo do poder em termos de estratégia e de tática, e não em termos jurídicos, implica analisar o poder como uma tecnologia" (Castro, 2009, p. 412).

Desde o processo de colonização, impera no Brasil a classificação das pessoas pela cor: é pressuposto da necropolítica a racialização, uma operação do biopoder que divide a espécie humana entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Isso não é diferente em Pelotas, cidade localizada no Sul do País, cuja economia e riqueza, que teve seu auge no século XIX, foi baseada na escravização de pessoas sequestradas do continente africano. É sobre o apagamento do horror que consolidou essa cidade, e a ausência de corpos-sujeitos e dos saberes/cultura/cosmologia e possibilidades de imaginar da população negra no Sul do Brasil, que focamos nossa pesquisa.

Neste momento, ao olhar para aquilo que fazemos com a lente da pobreza, perguntamo-nos: que corpos-sujeitos são produzidos por essas ausências? Como nossas práticas tensionam e revelam as tecnologias/práticas do necropoder? Como nossas práticas tensionam e revelam a produção da ausência? O caminho para responder a essas perguntas pressupõe olhar tanto para nossas práticas, como para as práticas de governo, como performance, como comportamentos restaurados (Schechner, 2000) ou condutas reiteradas – condutas constituídas, também, nas relações de poder.

O que nos organiza e o que propomos, nos dois percursos e relatos descritos neste texto, são as inquietações e inconformidades diante das lacunas das presenças/saberes negras produzidas pelos aparatos hegemônicos que estruturam o tempo em que vivemos e, em suas especificidades, a realidade de criação e produção de conhecimento no campo das Artes Cênicas em trabalhos desenvolvidos no sul do Sul do Brasil.

Cada um de nós vem desenvolvendo sua prática que articula pesquisa, ensino e criação artística. Percebemos que existem inúmeras aproximações entre nossos percursos, também metodologicamente. Não temos certezas absolutas sobre nossa metodologia, porque as perguntas têm nos conduzido a outras perguntas, mais do que elucidar caminhos de respostas. Guiamo-nos pela criação artística (que nos apresenta perguntas e caminhos ainda não realizados) e pelo rigor ético (que nos impede de finalizar com a simplificação das experiências ou com respostas simplistas).

Este texto é o resultado do momento em que iniciamos a articulação entre as pesquisas. Lançamo-nos na tentativa de um cruzo de ideias sobre o qual desorganizamos nossos pensamentos, ao nos mobilizarmos a criar pontos de convergência entre os diferentes caminhos que estabelecemos nas nossas práticas como artistas professores pesquisadores. Nós nos colocamos um seguindo os passos do outro, como colaboradores um do

outro, como escuta – lugar de confidência e apoio –, almejando experienciar a própria noção de encruzilhada: como uma possibilidade de apresentar os diferentes caminhos que, mesmo diante de suas diferenças e possíveis pontos de intersecção, mantém suas potências discursivas únicas (Anjos, 2006). Por sob os rastros, escombros, desgostos, denúncias e vestígios, pairam, de maneira sinuosa, inconclusa e por vezes fabulada, nossas reflexões. Dessa forma, mais do que um capítulo que apresente uma pesquisa "em andamento", propomos, com esta escrita, performar nela mesma a fratura que a produção da ausência reverbera em nossos fazeres.

O primeiro relato trata de uma trajetória inicial na prática artístico-docente e seus desafios na busca por referenciais bibliográficos negros e indígenas, em contraposição às bibliografias brancas, cisgêneras, masculinas e eurorreferenciadas hegemônicas, que mantêm esse mecanismo de produção de ausências na produção de conhecimento em um curso de graduação em Teatro. No segundo momento, apresentamos o modo como o processo de criação da obra cênica *Axêro* e desdobramentos, em sua circulação e fruição, revela a produção da ausência do legado da população negra na constituição material e imaterial da cidade de Pelotas. Por fim, refletimos acerca dessa simultaneidade performativa que engendra uma agência de produção de ausências e a estratégia de fabulação como possibilidade de sobreviver / subverter / desestabilizar o concreto colonial.

Práticas Performativas e Relações Étnico-Raciais: contornos iniciais de um campo

O trabalho que eu, Thiago, apresento aqui, diz respeito ao andamento de uma pesquisa que coabita uma disciplina de graduação e um projeto de pesquisa do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, Brasil, e da minha vivência como um homem cis, negro, gay, artista, professor e pesquisador. Ela se constitui como pesquisa na minha recente trajetória como professor efetivo, assumindo uma vaga na área de disciplinas práticas do referido curso, denominada *Interpretação Teatral: Práticas Performativas e Relações Étnico-Raciais*, nome este que vem dando contornos e possibilitando caminhos para uma área de estudos dentro da qual venho refletindo e lançando proposições. Nesse sentido, é importante salientar que a área em questão cumpre uma função múltipla, com diversos prismas, um dos quais a revisão de e em uma lacuna histórico-

social brasileira. Outro, diz respeito ao cumprimento da Lei 10.639/2003, que prevê o ensino da história e das culturas africanas e afro-brasileiras, bem como a Lei 11.645/2008, que inclui a história e culturas de povos indígenas.

Ao pensar a privação de direitos como uma das analogias possíveis à noção de pobreza, é perceptível que a própria ideia de pobreza, da maneira como a conhecemos, assume outros sentidos. Ao confrontarmos, na linguagem, o que a palavra produz como efeito linguístico, mas também ético, político, social e performativo (Schechner, 2000), podemos desestabilizar a condição infinitiva do termo e, assim, neste ato, atribuir movimentos que, diante da colonialidade, estabelecem outros parâmetros e abordagens. Cumpre assim um deslocamento na própria temporalidade (Conceição, 2023). A que, portanto, no campo de estudos das artes cênicas, interessa discutir os sentidos de pobreza? Quais limites e tensionamentos possíveis? Quem fala diante e sob a pobreza? Retomando as discussões dos estudos críticos pós-coloniais, ao parafrasear a célebre questão levantada pela pesquisadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), ao indagar acerca das posições e falas de mulheres indianas diante das performances de imolação, e que dá nome a um dos seus artigos mais difundidos *Pode o subalterno falar?*, podemos equiparar tal questionamento e os possíveis deslocamentos que ele produz ao nos perguntar: pode o sujeito da pobreza falar? Outra discussão, também bastante cara e basilar aos estudos críticos negros contemporâneos, denuncia, refuta e reposiciona linguística e socialmente a condição estanque, infinitiva de escravo, daquele que nasce como tal, para a posição móvel, crítica e produzida de escravizado. Nota-se que esse rearranjo linguístico descortina a fratura colonial por sob a qual se posiciona e a partir deste ponto gostaria de discutir a pobreza como uma posição produzida, criada, não por si, mas pelo outro. Sueli Carneiro (2005, p. 99) afirma

> A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização No contexto da relação de

> dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de 'coisa que fala'.

Desse modo, e não diferente, é flagrante a dimensão da produção de pobreza no que diz respeito à produção de ausências de sujeitos, grupos, territórios e seus saberes. No tocante a ausência produzida, nos currículos escolares do Ensino Básico ao Ensino Superior, denota-se a lacuna de epistemes negras pela qual se estabelece a manutenção de um *status quo* hegemônico, ao qual Sueli Carneiro demarca como epistemicídio (Carneiro, 2005). Dessa forma, pode-se relacionar a produção de ausência / morte de conhecimentos negros na universidade como uma estratégia colonial, que segue em vigor.

Desafios diante da ausência

Ao nos relacionarmos com os currículos em Artes, mas não só, percebemos o caminho ainda inicial que percorremos na tentativa de estabelecer outros paradigmas que organizem os fazeres da área. A estrutura colonial, que organiza o mundo ocidental da maneira como nos relacionamos, estrutura também os lugares físicos e simbólicos da produção de conhecimento. As instituições são, e não existe aqui nenhuma novidade em dizer, estruturas coloniais, pensadas ainda de maneira colonial. Ao olharmos para os currículos das universidades, deparamo-nos, portanto, com o efeito dessa estruturação. Diante desse cenário são inúmeros os esforços de pesquisadoras e pesquisadores que desde muito vêm propondo fissuras epistemológicas ao trazer para dentro das instituições outros modos de pensar e de construir o pensamento. As Políticas de Ações Afirmativas são um exemplo disso. A partir da luta dos movimentos negros, temos garantida, ainda com muito zelo e esforço, a entrada de estudantes negros, indígens, trans, travestis, pcds. Tais sujeitos vêm tendo protagonismos fundamentais na disputa pelas narrativas que compõem os repertórios universitários.

Ao iniciar os trabalhos de criação da disciplina *Práticas Performativas e Relações Étnico-Raciais*, o primeiro desafio foi o confrontamento com a oferta mínima de livros que pudessem servir como referências básicas para o componente curricular. Essa dificuldade, que é recorrente nas tentativas de mudanças nos currículos hegemônicos, tornou-se ainda mais evidente

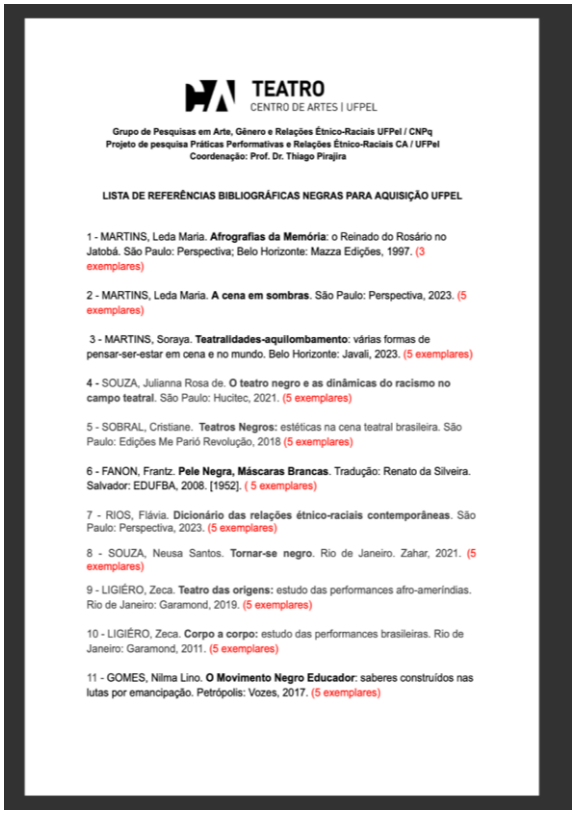
ao se tratar de uma disciplina que concentra os estudos negros em sua organização.

Imagem 2 – Estudantes de Graduação dos cursos de Teatro Licenciatura, Dança Licenciatura da UFPel e do curso de História da Arte UFRGS durante encontro híbrido do Projeto Unificado com Ênfase em Pesquisa *Práticas Performativas e Relações Étnico-Raciais* e do NUPRA - Núcleo de Práticas Radicais: Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Gênero e Relações Étnico Raciais. Dezembro de 2023. Da esquerda para a direita: Thiago Pirajira, Tiwa Emi, Moracos Manicongo e Gabriel Henrique. Na tela do computador, da esquerda para a direita e de cima para baixo: Pietro Mello, Allison dos Santos e Aísha Costa.
Fonte: Acervo do autor.

Portanto, tal foi minha primeira constatação: a ausência considerável de referenciais bibliográficos no Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Pelota, além das ausências de referências da área das Artes Cênicas e diversas outras áreas, que também evidenciavam a lacuna de produção/manutenção da ausência de referenciais negros e indígenas no sistema de bibliotecas. Diante dessa ausência, que já se refletia em relatos de estudantes negros pelas poucas referências estudadas e abordadas no curso, o trabalho, tanto de criação da disciplina quanto do projeto de pesquisa, tomou outro rumo. A pesquisa mudou seu foco inicial e se empenhou em produzir esforços para contrapor-se a essa realidade. Ao confrontarmos a realidade, surge a pergunta, em um dos encontros do projeto de pesquisa: o que fazer com a ausência?

Produção de Presença

A partir dessa questão nos remontamos ao pensamento da historiadora estadunidense Saidiya Hartman (2020), que, ao fundamentar o conceito de fabulação crítica, aposta na criação e elaboração de vidas e presenças negras diante da ausência de dados nos arquivos coloniais. Nesta possibilidade, de inventar criticamente, foi elencada uma lista de obras de autores negros que pudessem vir a dar conta do trabalho inicial de trazer novos saberes à biblioteca. O levantamento inicial elencou 41 obras em uma lista de títulos que davam conta de estabelecer quantitativamente o número necessário de cinco exemplares para que as obras pudessem se tornar referência básica nos Planos de Ensino.



TEATRO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

Grupo de Pesquisas em Arte, Gênero e Relações Étnico-Raciais UFPel / CNPq
Projeto de pesquisa Práticas Performativas e Relações Étnico-Raciais CA / UFPel
Coordenação: Prof. Dr. Thiago Pirajira

LISTA DE REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS NEGRAS PARA AQUISIÇÃO UFPEL

1 - MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (3 exemplares)

2 - MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023. (5 exemplares)

3 - MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023. (5 exemplares)

4 - SOUZA, Julianna Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021. (5 exemplares)

5 - SOBRAL, Cristiane. **Teatros Negros:** estéticas na cena teatral brasileira. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2018 (5 exemplares)

6 - FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. [1952]. (5 exemplares)

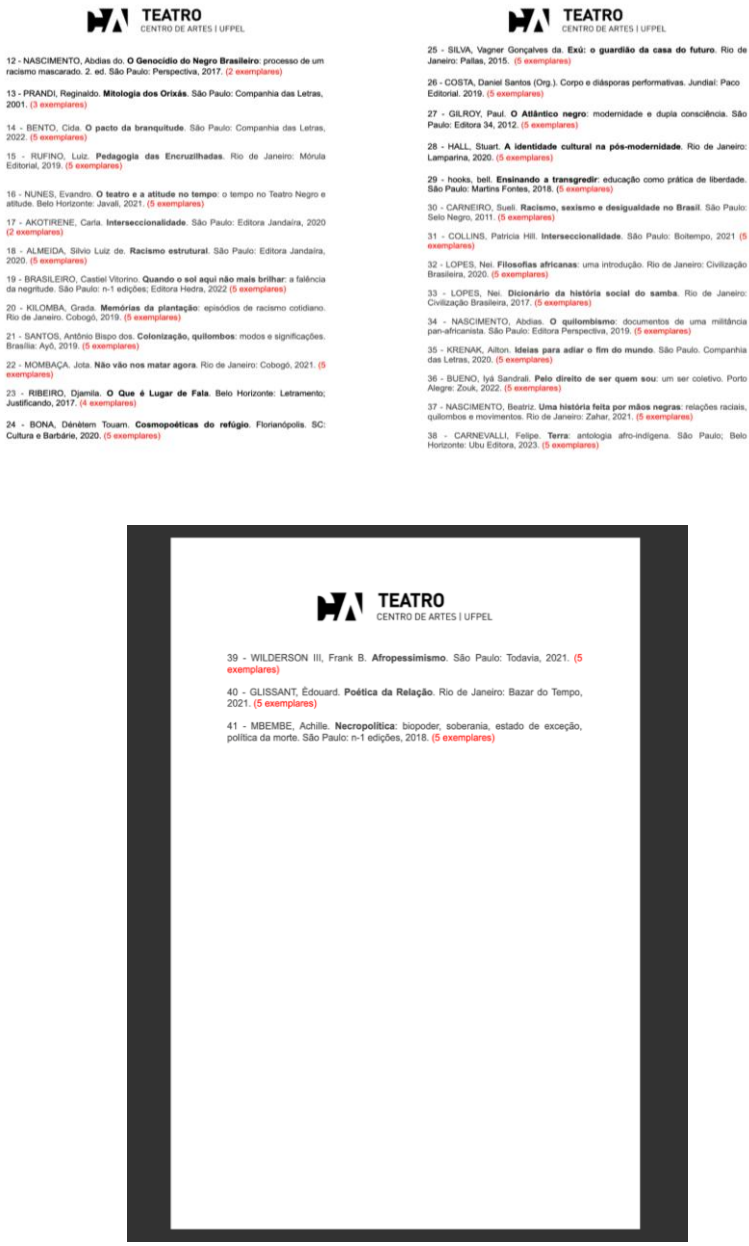
7 - RIOS, Flávia. **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023. (5 exemplares)

8 - SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro. Zahar, 2021. (5 exemplares)

9 - LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens:** estudo das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. (5 exemplares)

10 - LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. (5 exemplares)

11 - GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017. (5 exemplares)



TEATRO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

12 - NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. (2 exemplares)

13 - PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (3 exemplares)

14 - BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (5 exemplares)

15 - RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. (5 exemplares)

16 - NUNES, Evandro. **O teatro e a atitude no tempo**: o tempo no Teatro Negro e atitude. Belo Horizonte: Javali, 2021. (5 exemplares)

17 - AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020 (2 exemplares)

18 - ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020. (5 exemplares)

19 - BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022 (5 exemplares)

20 - KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro. Cobogó, 2019. (5 exemplares)

21 - SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: Ayô, 2019. (5 exemplares)

22 - MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (5 exemplares)

23 - RIBEIRO, Djamila. **O Que é Lugar de Fala**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017. (4 exemplares)

24 - BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis. SC: Cultura e Barbárie, 2020. (5 exemplares)

TEATRO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

25 - SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exú: o guardião da casa do futuro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015. (5 exemplares)

26 - COSTA, Daniel Santos (Org.). Corpo e diásporas performativas. Jundiaí: Paco Editorial. 2019. (5 exemplares)

27 - GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012. (5 exemplares)

28 - HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020. (5 exemplares)

29 - hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: educação como prática de liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2018. (5 exemplares)

30 - CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011. (5 exemplares)

31 - COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021 (5 exemplares)

32 - LOPES, Nei. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. (5 exemplares)

33 - LOPES, Nei. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. (5 exemplares)

34 - NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. (5 exemplares)

35 - KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2020. (5 exemplares)

36 - BUENO, Iyá Sandrali. **Pelo direito de ser quem sou**: um ser coletivo. Porto Alegre: Zouk, 2022. (5 exemplares)

37 - NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. (5 exemplares)

38 - CARNEVALLI, Felipe. **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo; Belo Horizonte: Ubu Editora, 2023. (5 exemplares)

TEATRO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

39 - WILDERSON III, Frank B. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021. (5 exemplares)

40 - GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. (5 exemplares)

41 - MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018. (5 exemplares)

Imagem 3 – Lista preliminar de livros criada pelo projeto de pesquisa. Em vermelho estão destacados os números de exemplares a serem adquiridos para se chegar aos cinco exemplares necessários.
Fonte: Centro de Artes da UFPel.

A partir desse primeiro esforço e de uma mobilização organizada pelo curso de Teatro-Licenciatura e o projeto de pesquisa, a Vice-Reitoria realizou a aquisição dos exemplares. A pesquisa segue em andamento e a lista também segue sendo atualizada pelos estudantes participantes do projeto. Diante desses desafios, presentes e constituintes das práticas efetivas que promovem a descolonização dos currículos nas instituições de ensino no País, estão amalgamadas grandes possibilidades de pensarmos as disputas de narrativas presentes na universidade, que se constituem ainda majoritariamente pelos saberes hegemônicos eurocentrados, e que cada vez mais vêm sendo questionados pelos saberes que estão localizados em outras corporeidades, em outras formas de ver, pensar, sentir o mundo e em outras territorialidades. Ao confrontar essas ausências, ou ao denunciar essas provações de direitos ao conhecimento e à produção destes, podemos fabular novas possibilidades de nos posicionarmos nesse local de produção de conhecimento, tornando essa disputa um lugar central para pensarmos os desafios constantes das lutas contra as desigualdades no Brasil.

Percurso de Axêro e produção de presenças

Axêro é uma obra de dança-teatro que, devido à pandemia do Covid-19, também recebeu uma versão em audiovisual. A obra, uma realização do grupo Tatá, com direção de Maria Falkembach e texto de Gessi Könzgen, é idealizada por Gessi Könzgen e Jão Cruz, ambos performers protagonistas do trabalho. Na realização de *Axêro - o filme*, somou-se à equipe Luis Fabiano Gonçalves e os integrantes do coletivo Fio da Navalha[5]. Conforme a sinopse, que resume e divulga o trabalho, a obra trata da força, da fé, da dor e da superação do preconceito racial no cotidiano de Pelotas. *Axêro* revê a história da cidade e dá lugar às personagens negras e à cultura milenar africana atualizada por seus corpos, trabalho e rituais.

Eu, Maria, organizei[6] a análise do processo em três momentos do caminho que trilhei ao realizar *Axêro*: o processo de criação da performance-

[5] Link para assistir à Axêro - o filme: https://youtu.be/M6pM1-SJcQc?si=pBbo9aX6BpVvlt3e. Acesso em: 11 mar. 2025.

[6] Escrevo este trecho em primeira pessoa, pois se trata da análise decorrente de minhas percepções como pesquisadora-performer imersa na experiência.

dramaturgia; a atualização da performance – um novo regime de visibilidade; a fruição e desdobramentos da obra.

O processo de criação da dramaturgia

A construção da dramaturgia do corpo é a materialização de sensações em palavras, sons, movimentos, estados corporais, sendo que esses materiais são formados quando colocados em relação. Assim, a dramaturgia é a construção das relações entre todos os elementos da cena. Chego nessa formulação porque vivi o trabalho de produzir e ao mesmo tempo tecer os elementos presentes em *Axêro*, na reciprocidade com Gessi e Jão. Foi porque nós três trabalhamos junto nisso que consigo constatar e descrever a produção das relações como pretendo.

Mesmo que, ao longo do trabalho de tecer[7] esses elementos, estivemos inventando um modo de tecer[8], fomos nos dando conta de que existia um saber compartilhado por nós nas conexões criadas. Surpreendíamo-nos pelas conexões criadas por nós mesmos entre os elementos. E também nos surpreendíamos por reconhecer essas relações, por perceber que havia um saber compartilhado entre nós. Esses instantes do surpreendente foram firmando pactos – materializados na condensação de sentidos e percepções no corpo (em formas, estados e atitudes corporais). Desde a perspectiva dos estudos da performance, digo que estávamos atualizando e evidenciando conexões, reconhecidas por quem compartilha de um saber – talvez um saber inconsciente, ou um saber não levado à razão, um saber corporificado. Há a restauração da memória no corpo, no modo do corpo se mover e se portar, no comportamento desse corpo em relação[9]. Um saber que parecia estar ausente, mas estava lá: no corpo, entre os corpos. Saberes que

---

[7] Aqui nos referimos à noção de texto como "tecedura" das ações, de Eugenio Barba (1995).

[8] Referência ao conceito de Arte como forma, da teoria de formatividade de Pareyson (1993): forma como aquilo que é feito enquanto se inventa o modo de fazer.

[9] "O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. [...] A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal [...] a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos ambitos social e cultural" (Martins, 2021, p. 130).

começaram a se pronunciar em forma de poesia cênica. E Gessi passou a enunciar: Eu estava lá!

> Eu estava lá
> Junto aos manteiros
> Picadores e matambreiros[10]

Assim, ao longo da composição da dramaturgia, nos momentos de experimentação corporal, fomos descobrindo que compartilhávamos certos conhecimentos não conscientes, os quais constituem e performam nosso modo de ser. Desde essa percepção, aproximei-me da noção de dramaturgia como cumplicidade, de Ana Pais (2016), da ideia de que dramaturgia é feita do implícito, do não visível e do não dito – e de pactos.

Pergunto-me, então, se isso que compartilhamos pode ser entendido como efeito de tecnologias de produção de subjetividade, efeito de práticas que atuam no corpo. Começo a acreditar que esses pactos são possíveis porque somos feitos por tecnologias e/ou práticas de um mesmo contexto/paradigma/discurso. É isso que me permite pensar que a inscrição do implícito, o trabalho com o implícito, foi-nos revelando nossa ancestralidade – aquilo do que somos feitos –, nossos modos de pensar e viver. Falo aqui de parte de nossa ancestralidade, aquela que foi invisibilizada e silenciada – da ancestralidade cuja ausência é notada porque se revela para nós.

No momento da performance, o visível e o não dito são percebidos por outras pessoas cúmplices – que se tornam cúmplices porque também decifram e firmam o pacto. Então, a riqueza da dramaturgia, que produz a cumplicidade e o pacto, está justamente estruturada no que é invisível e não dito. Entretanto, refletindo sobre o processo de *Axêro*, havia uma complexidade: manter o invisível e o não dito, entretanto, revelando a invisibilidade e o silenciamento – revelando a ausência[11].

---

[10] Texto enunciado por Gessi, na obra *Axêro*, enquanto cutuca e move o corpo agonizante de Jão com um cajado de bambu. Na cena, os dois corpos fundem a representação do boi morto na charqueada, o matador do boi, a pessoa escravizada e a entidade que protege.

[11] No texto *Cumplicidade no processo de produção de Axêro* (Falkembach; Könzgen, 2023), descrevemos como um conjunto de elementos e relações foram se revelando no processo de construção de duas cenas de *Axêro*: Boi Bravo e Tranças.

Há um procedimento que realizamos algumas vezes nos ensaios, que nunca foi posto em cena. Justamente por isso acredito que o implícito na dramaturgia da obra tem algo desse procedimento. O procedimento fazia parte de nossa busca por materializar a seguinte ideia de Gessi: "ao sair do caminho a que foi destinado tu te torna suspeito".

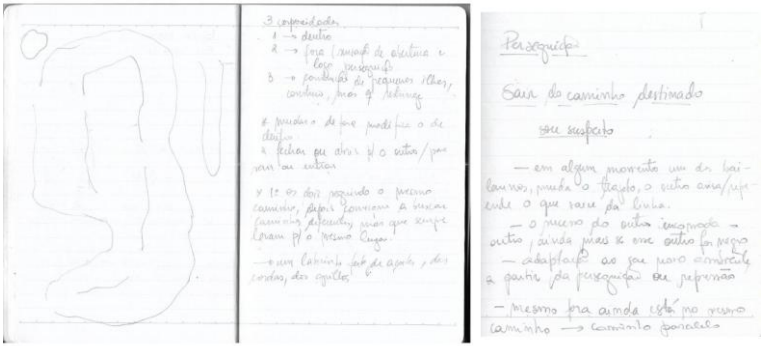


Imagem 4 – Fotos do caderno de ensaio de *Axêro*, de Maria Falkembach. Fonte: Acervo da autora.

Criamos no chão do espaço de ensaio, utilizando cordas, uma espécie de planta baixa de um labirinto, tal como no registro do caderno de ensaios (Imagem 4). Passamos bastante tempo experimentando as relações corporais e atitudes que apareciam no jogo de deslocamento entre os caminhos e limites criados pelas delimitações que fomos construindo no espaço. Criamos diferentes desenhos com as cordas, produzindo diferentes "mapas" para a experimentação: espaço fechado, sem saída; espaços interligados por pequenas aberturas; espaços paralelos que não se conectam; espaços cercados por outros; espaços com diferentes possibilidades de saída; etc. Entendo hoje a importância desse procedimento, pois, a partir da divisão espacial da sala de ensaio, começamos a jogar com a construção de territórios metafóricos. O trabalho, pela experimentação corporal – por via das reações corporais no jogo –, observação de sensações produzidas por quem atuava (Gessi e Jão) e quem assistia (Maria), e interpretação dos significados complexos que emergiam do jogo, ajudou-nos a formular a compreensão de que os limites do território, das leis (e direitos), constituem-se nos corpos, nos saberes, na liberdade, no desejo. A partir da realização desse procedimento, as soluções cênicas passam a agregar a noção complexa de limites por nós

experimentada. Começamos, então, a trabalhar com varas de bambu (Imagem 5) para a construção de espaços e limites para a ação.

Imagem 5 – Cena do espetáculo *Axêro*, Gessi Könzgen e Jão Cruz.
Fonte: Foto de Luis Fabiano Gonçalves.

Atualização da performance—um novo regime de visibilidade

Ao entender que o processo de criação é constituído, também, de uma dimensão formativa[12], observamos que, no caso de *Axêro*, o processo ampliou nossa percepção para a ausência: nosso corpo ficou disponível e atento para perceber os limites e a consequente ausência, reiteradamente produzidos. Nosso procedimento de ensaio funcionou como uma máquina ótica, que instalou um novo regime de visibilidade, conforme o conceito de Foucault:

> Um regime de visibilidade composto por um conjunto específico de máquinas óticas abre o objeto ao olhar e abre, ao mesmo tempo, o olho que observa. Determina aquilo que se vê ou se faz ver, e o alguém que vê ou faz ver. Por isso o sujeito é uma função da

[12] A Rede de Estudos da Presença publicou livro resultado de sua pesquisa sobre o amálgama, criação e formação nos processos dos pesquisadores (Icle, 2021).

> visibilidade, dos dispositivos que o fazem ver e orientam seu olhar. E esses são históricos e contingentes (Larrosa, 2002, p. 61-62).

A prática corporal proposta abriu nosso corpo para a percepção de outra perspectiva sobre nós mesmos, da cosmovisão de povos africanos que historicamente nos constituiu e que, com o processo de embranquecimento, foi ficando escondida. Sentimos a necessidade de um outro tempo para perceber/olhar/escutar os corpos, as performances dos corpos, nos quais

> [...] reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas (Martins, 2021, p. 131).

Em nossos ensaios, durante a criação das cenas, aprendemos a olhar de outro jeito. Os limites, as barreiras e privações se tornaram mais nítidas. Passamos a enxergar a atualização da performance da ausência, a repetição do limite – repetição que ocorre por diferentes modos de configuração. A produção dos territórios como uma prática que atua nos corpos, uma tecnologia de subjetivação.

A performatividade dos limites tornou-se cada vez mais evidente para nós. A visibilidade da tecnologia necropolítica, das práticas de territorialização coloniais no cotidiano da cidade, hoje, ficou escancarada. Isso foi definitivo quando realizamos a adaptação da obra cênica para o audiovisual. A pandemia do Coronavirus, em 2020, interrompeu a estreia da obra *Axêro* e nos provocou a adaptá-la para uma segunda obra, audiovisual.

Na elaboração do roteiro de *Axêro—o filme*, Gessi sentiu a necessidade de mostrar esses lugares da cidade onde a presença do corpo negro foi apagada. Por isso, a estrutura da obra mantém a ideia e a corporeidade das cenas criadas na obra cênica presencial, entretanto, no filme, no lugar dos espaços fictícios criados pela convenção cênica, os dois corpos negros (de Gessi e Jão) percorrem concretamente o território da cidade (Imagem 6). Nesse gesto há uma atualização da presença dos corpos negros na materialidade da cidade – uma atualização da materialidade da história – a história como corpo, espaço, ação.

Imagem 6 – Sequência de *frames* de cenas do filme: no Banheiro da Baronesa, em frente ao Theatro Sete de Abril, no Porão do Casarão 8, em frente ao Obelisco (marco de fundação de Pelotas). Fonte: Montagem de Maria Falkembach.

Percebemos, hoje, que havia algo implícito na feitura do roteiro: encontrar os limites na cidade. Os limites e barreiras, que eram subliminares, revelaram-se ainda mais quando realizamos a circulação de exibição do filme em escolas públicas da cidade, buscando o compartilhamento do nosso trabalho com corpos negros contemporâneos.

Os relatos que nos chegam dos alunos e alunas, após a fruição, são sobre a percepção de uma cidade diferente da Pelotas que conhecem e que estudam, de uma história diferente – que estava até então ausente na escola. Acreditamos que é pela cumplicidade, pela ação de desvendar o implícito na dramaturgia do filme *Axêro* que esses alunos e alunas se apropriam dessa outra cidade e dessa outra história, nas quais se reconhecem. Eles e elas vivem essa cidade, seus corpos estão submetidos a esses mesmos muros, bloqueios, entraves, contudo é a materialidade dos corpos em ação no território, dentro da poética do filme, que permitiu que a olhassem de outro jeito – o repertório[13] se atualiza no corpo e se mostra, deixando de ser um discurso deslocado/distante.

Nestes momentos, nas escolas, escancaram-se novos empecilhos: a falta de transporte público que provoca que as aulas noturnas encerrem

[13] O repertório se refere "à memória corporal que circula através de performances, gestos, narração oral; movimento, dança, canto, em suma, através daqueles atos considerados como um saber efêmero e não reproduzível" (Taylor, 2015, p. 155).

antes do horário; a precariedade das escolas, sem espaço adequado para a exibição de um filme. Fica evidente, em nossa circulação, o direito à educação sendo violado – a estrutura do transporte público da cidade produzindo pobreza.

Com esse novo jeito de olhar para o território, percebemos a atualização da produção da demarcação, do espaço cercado, no projeto de urbanização recente da cidade de Pelotas. Começamos, então, a imaginar uma nova obra, ainda sem forma, mas que nasce da observação do valão que separa o bairro Navegantes (considerado periférico, moradia de pessoas pobres) e o Parque UNA, um empreendimento imobiliário construído sobre área de banhado, cujo projeto se vangloria por ser um modelo de "cidade inteligente". Em matéria no jornal *A Hora do Sul*, de Pelotas, o Parque UNA é descrito como um exemplo desse modelo, que "aplica o desenvolvimento sustentável e o uso da tecnologia para a melhoria da qualidade de vida dos moradores. [...] [Integra] planejamento urbano que prioriza a caminhabilidade e acessibilidade e facilitação de acesso também ao transporte público" (Redação, 2024, s. p).

> Conforme instrui a Carta Brasileira para Cidades Inteligentes – iniciativa lançada em 2019 pela secretaria nacional de mobilidade e desenvolvimento regional e urbano (SMDRU) – as cidades inteligentes são aquelas que estão alinhadas com o desenvolvimento urbano e a transformação digital sustentáveis, na esfera econômica, ambiental e sociocultural. Um dos seus atributos principais é utilizar as tecnologias como uma ferramenta para auxiliar na gestão urbana, incluindo solução de problemas, criação de oportunidades, oferecimento de serviço, redução de desigualdades e melhoria da qualidade de vida coletiva (Redação, 2024, s. p).

Ao observar as fotos do Parque UNA (Imagem 7), abaixo, é nítida a contradição entre o conceito de cidade inteligente e a realização do projeto.

Imagem 7 – Sequência de fotos do Parque UNA, onde é possível ver que há uma fronteira com o Bairro Navegantes, sendo que o piso tátil termina subitamente em um valão. Fonte: Fotos de Maria Falkembach.

Ainda ruminando a ideia para materializar alguma proposta cênica que colocasse em evidência a segregação produzida na construção do

Parque UNA, fomos surpreendidos por um vídeo postado em rede social[14], que vincula o nosso filme *Axêro* à denúncia de estratégias da necropolítica, hoje. O vídeo denuncia um fato que ocorreu durante a enchente de maio de 2024 no Rio Grande do Sul, que também atingiu Pelotas: um condomínio de luxo (cercado por um extenso e alto muro) foi flagrado descartando a água acumulada em seu domínio, em área de moradia de pessoas pobres. Tal condomínio é muito próximo ao Parque UNA.

Assim, o editor desse vídeo nos ajuda a encontrar respostas para a pergunta disparadora da nossa pesquisa: como nossas práticas revelam tecnologias/práticas do necropoder? O editor (anônimo) fez uma montagem que intercala imagens da água jorrando pelo muro (sendo descartada) com trechos da cena de *Axêro*, em que Gessi representa a Baronesa e canta: "Sou nobre, sou nobre, sou branca, sou nobre, sou família nobre". Isso, após destacar o áudio da cena *Pesadelo da Princesa*, que termina com o texto: "Até hoje, em Pelotas".

O muro do qual essa água está jorrando é o mesmo muro para o qual Gessi olha, desde a ponte no Passo dos Negros, em cena do *Axêro* (Imagem 1). A água caindo restaura toda a relação de opressão de séculos.

No filme, não estava tão evidente a fronteira explícita entre territórios. A montagem realizada por uma pessoa, que percebeu esse dado implícito, escancara o modo de governo da ocupação colonial (necropoder) ainda hoje, em que a "soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto" (Mbembe, 2018, p. 38). O filme, ao fazer uma nova montagem sobre a cidade, ao fabular com os corpos e os espaços, amplia os limites do imaginário, convoca a novas fabulações.

Conclusão

> A pergunta 'e se?', que anuncia uma ruptura, uma curva, faz-se como estratégia metodológica para a aplicabilidade de uma revisão do arquivo da brancura, ou, ao menos, a partir da ficção, cria a possibilidade de imaginarmos a presença que

[14] Link para o vídeo: https://drive.google.com/file/d/1faFr0GD_NfrbWDNB7t9CZy6BmDdJwCGS/view?usp=drivesdk. Acesso em: 11 fev. 2025.

> nos arquivos da modernidade é marcada única e exclusivamente pela ausência (Conceição, 2023, p. 32).

Nos relatos apresentados, que margeiam diferentes percursos mas que discutem e enfrentam problemas de uma mesma ordem, são localizadas falas de sujeitos, corpos, autoras e autores que, diante da produção de ausência, organizam uma forma de oposição. No que diz respeito à prática cênica, que toma a ausência como interdito do ser, a potência do processo de criação e de manutenção organiza a obra cênica de modo que ela mesma acabe sendo um elemento estratégico de enfrentamento da narrativa de privação de direitos. Essa instabilidade, entre o sentido da criação, organiza uma espécie de resposta criativa/performativa que daria conta de responder à ausência; de desvelar a lápide do silêncio colonial secular e assumir, portanto, uma fala própria. O processo de criação, dessa forma, assumiria um papel fundamental ao organizarmos um tempo suspenso que, na mesma medida, cria condições de e para a fala, um tempo radical de processo (Conceição, 2023). A fala, para além de discurso, é uma fala performativa. Uma fala que carrega o corpo no próprio corpo, que organiza e catalisa o silêncio em disrupção, em denúncia e em insubmissão. A fala, que na cena também grafa gestos, corresponde à reorganização de um pensamento negro que refunda, ao se fazer em performance, sua própria autoria. Estaríamos aqui pensando que o sentido performativo do gesto desestruturaria, a partir do processo, a ausência.

Ao mesmo passo, a performatividade dos saberes que se reorganizam em palavras, livros, autores, autoras, promovem um segundo movimento: o de refletir as presenças negras para além da resposta ao racismo. Além de um caminho que condiciona o corpo negro à reação diante do estímulo hegemônico, seria o movimento de sistematização de pensamentos negros e indígenas na universidade uma chave para pensarmos possibilidades de estabelecer suas presenças desde seus saberes, que muitas vezes não dependem do racismo como pressuposto para suas elaborações. Os esforços de pensadores negros, que desfazem a equação ocidental – que separa o corpo e a razão – não seria um pressuposto. O sentido aqui estaria justamente na junção e na percepção da totalidade produzida nos encontros entre os sentidos do corpo e do pensamento. A presença negra, chave revelatória e busca desta reflexão, está no que não é discutido pelo sentido hegemônico. Busca-se entre corpos, gritos, palavras, ausências, um movimento de presença capaz de reorganizar o tempo e o mundo em que vivemos.

Estabelecemos um olhar para o que estamos fazendo como pesquisa. Um olhar analítico, mas sobretudo relacional, que se funde aos espaços de presença. E assim pensamos, por meio de uma pesquisa performativa que vai, ao passar dela mesma, inventando e reinventando sua metodologia, que especula sobre as impossibilidades de responder perguntas sobre a ausência, ou de criar mais perguntas. Diante do arquivo vazio, restam perguntas a serem feitas em uma dialética inconclusa. A pergunta, quando inquirida ao arquivo colonial das ausências negras, pode assumir a potência de desestabilização. Dessa forma, o próprio ato de construção desta reflexão, mediada por encontros entre nós, foi organizada também por perguntas que se relacionam a outras perguntas, de forma inconclusa e espiralada. Debruçamo-nos, neste tempo não retilíneo, a assumir uma posição ética que lida com a imagem dos destroços. Criamos – desde a precariedade mercantilista, moderna e escravagista – com o que restou, em um fluxo de repetição e atualização, sem linearidade, borrado, por sob escombros. É nesta seara e com esta urgência inconformada que revelamos um pensamento performativo. Pois é na impossibilidade de respostas que seguimos trabalhando.

Referências

ANJOS, José Carlos Gomes. **No território da linha cruzada**: a cosmopolítica afrobrasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Fundação Cultural Palmares, 2006.

BARBA, Eugênio. Dramaturgia: ações em trabalho. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 68-73.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: http://bdpi.usp.br/item/001465832. Acesso em: 11 jan. 2025.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Afrotempos**: criação, deslocamentos e produção de vida nas artes da cena. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

FALKEMBACH, Maria Fonseca; KÖNZGEN, Almeida G. Cumplicidade no processo de criação de Axêro. **Paralelo 31**, v. 1, n. 20, p. 122-147, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.15210/p31.v1i20.24713. Acesso em: 11 jan. 2025.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO - Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v.23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 10 fev. 2021.

ICLE, Gilberto (Org.). **Formação e processos de criação**: pesquisa, pedagogia e práticas performativas. São Paulo: Max Limonad, 2021. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/222515. Acesso em: 04 out. 2024.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **O Sujeito da Educação**: estudos foucaultianos. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 35-86.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do Tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016. p. 26-58.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

REDAÇÃO. Cidades inteligentes: o que são e quais os desafios para Pelotas. **A Hora do Sul**, Pelotas, 18 ago. 2024. Disponível em: https://ahoradosul.com.br/conteudos/2024/08/18/cidades-inteligentes-o-que-sao-e-quais-os-desafios-para-pelotas/. Acesso em: 25 abr. 2025.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoria & practicas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Libros del Rojas, 2000.

SILVEIRA, Melina Monks da. **Territorialidades em disputa**: normativas e narrativas do Passo dos Negros em Pelotas/RS. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/7509. Acesso em: 04 out. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudos Avanzados de Performance**. México: FCE,

Instituto Hemisférico de Performancy Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p. 7-30.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

As Vozes de Partinico: a democracia e a luta contra a pobreza na Sicília segundo Danilo Dolci (1924-1997)

Anna Mirabella
Nantes Université – Nantes, França

Falar é existir absolutamente para a outra pessoa
(Frantz Fanon, 1971, p. 13).

O que sabemos sobre os 3,6 bilhões de pessoas que vivem com menos de 6,50 dólares por dia? Elas desfilam em nossas telas como uma multidão anônima, rapidamente esquecida por nós, cidadãos do Norte global, onde a desigualdade e a pobreza continuam a crescer[1]. A pobreza, a face oculta da riqueza, é um risco existencial ao qual estamos cada vez mais expostos diante do inexorável desmantelamento de nossos estados de bem-estar social pelas políticas neoliberais. Nós nos protegemos disso negando o problema, apagando-o de nossa percepção do mundo ou projetando nossa angústia nas figuras familiares da precariedade que cruzam nossas fronteiras – migrantes, vítimas de guerra, refugiados etc. –, e que representamos para nós mesmos como "os pobres". Todos eles são vistos por nós como ameaças às nossas democracias. Inconscientes, tanto de sua angústia quanto da contribuição positiva que trazem, continuamos coletivamente incapazes de reconhecer que sua exclusão também reflete um grande

---

[1] Consulte o relatório de 2024 do Banco Mundial *Poverty, prosperity and planet* (Pobreza, prosperidade e planeta) em: https://www.worldbank.org/en/publication/poverty-prosperity-and-planet. Acessado em: 26 out. 2024. Sobre a mudança na distribuição de riqueza no mundo em relação à globalização, Branco Milanovic (2016). Tradução brasileira: Branko Milanovic. *A Desigualdade no Mundo: uma Nova Abordagem Para a era da Globalização.* Actual, 2017.

fracasso de nossos sistemas democráticos. Quer consigamos esquecer a precariedade, apagar de nossa imaginação aqueles que sofrem com ela ou considerá-los como ameaças, nós implicitamente corroboramos uma visão dividida da humanidade que está em flagrante contradição com o igualitarismo que nossos sistemas políticos afirmam defender.

Como, então, nesse contexto de crise da base democrática, podemos levantar a questão da pobreza? As abordagens econômicas puramente neoliberais, que dependem da iniciativa individual ou de formas supostamente autônomas de governança, estão se mostrando ineficazes. Como aponta a economista ganhadora do Prêmio Nobel, Esther Duflo (2010, p. 101), "devolver a luta contra a pobreza aos pobres" é apenas um *slogan* ingênuo e potencialmente perigoso[2]. Na verdade, em total contraste com o postulado neoliberal de autonomia absoluta para a esfera econômica, que sustenta essas abordagens ineficazes, precisamos reconsiderar a dependência estrutural da economia, que está "embutida", para usar a definição de Karl Polany (2001), nas esferas social e política. Sob essa perspectiva, a questão da pobreza parece ser o ponto em que as esferas política, social e econômica se articulam, e onde a dimensão democrática de um sistema está em jogo. Portanto, se ocultar a pobreza equivale a ocultar a falta de democracia, por outro lado, a ativação de processos genuínos de democratização parece ser a primeira fase essencial na construção de soluções viáveis para reformular a forma como a esfera econômica opera e promover a emancipação duradoura da pobreza.

Uma volta ao passado pode nos ajudar a verificar essas hipóteses. No início da década de 1950, o ativista italiano Danilo Dolci elaborou um projeto de desenvolvimento vasto e articulado no oeste da Sicília, com base na implementação de práticas democráticas no território. Seu trabalho estava fundamentado na prática da "autoanálise popular", uma forma de discurso público projetado para aprimorar as capacidades subjetivas dos "pobres" e produzir uma nova forma de coesão social, base para o desenvolvimento coletivo de soluções adaptadas à área. Essa forma específica de "pedagogia" democrática é o pré-requisito para qualquer ação concreta na área. Ao ativar novos processos de interpretação da realidade, ela possibilita a mobilização e a organização da ação e, ao mesmo tempo, abre caminho para a construção de uma organização democrática da comunidade política. Até que ponto essa abordagem pode sugerir novas formas de lidar

---

[2] Veja também Abhijit V. Banerjee e Esther Duflo (2011).

com a pobreza hoje, como uma questão simultaneamente política, social e econômica?

Depois de mencionar brevemente o contexto histórico em que Dolci atuava, analisaremos o início de sua longa carreira como ativista, descrevendo sua organização, para então nos concentrarmos na prática e em questões específicas da "autoanálise popular"[3].

Democracia e pobreza na Itália pós-fascista

Após a Segunda Guerra Mundial, sob os escombros da destruição causada pelo conflito travado em seu solo desde 1943, a Itália "descobriu" a miséria que reinava em seu território. Escondida pelo regime fascista, a pobreza causada por políticas agrárias nocivas e uma industrialização inadequada cresceu durante os quatro anos da economia de guerra. O sul do país foi particularmente atingido, conforme revelado no emocionante relato autobiográfico de Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, publicado em 1945. Suas descrições e análises da miséria na Lucânia (Basilicata), onde esse intelectual antifascista, médico e pintor de Turim foi colocado em prisão domiciliar em 1935, revelam um mundo mergulhado no subdesenvolvimento econômico e cultural, marcado por superstições e cultos mágicos que pareciam excluir essas terras da modernidade, do progresso e da história (Levi, 2014)[4]. O livro causou um choque na opinião pública e, ao mesmo tempo, estimulou intelectuais, escritores e cineastas neorrealistas a descobrir esse mundo por meio de sua representação. Seguindo os passos dos

---

[3] Figura carismática de renome mundial, nove vezes indicado para o Prêmio Nobel da Paz e ganhador de inúmeros prêmios, Dolci embarcou em uma trajetória de ativismo que pode ser dividida em duas fases. Na primeira fase, de 1950 a meados da década de 1970, Dolci se dedicou à luta contra a pobreza na Sicília. Mais tarde, quando a situação no Sul melhorou, Dolci se concentrou na educação de crianças, experimentando novos métodos de ensino e promovendo o pacifismo e a não violência. Essa fase coincidiu com a criação do centro educacional experimental Mirto, em Partinico (Sicília), que se beneficiaria da **colaboração de intelectuais de renome internacional, como Paulo Freire,** Johan Galtung, Lewis Mumford e outros.

[4] Carlo Levi foi um dos apoiadores de Danilo Dolci ao longo de sua vida. Ele faz um retrato impressionante dele em seu relatório sobre a Sicília na década de 1950 (Levi, 2016). Sobre o relacionamento de Levi com o sul da Itália, consulte: Gigliola De Donato e Sergio D'Amaro (2001) e David Forgacs (2015, p. 141-210).

intelectuais *meridionalistas*[5], Levi aponta para as responsabilidades tanto do estado fascista quanto do estado liberal que o precedeu e, assim, cria uma estrutura para o pensamento e a ação contra essa miséria.

A superação da pobreza é vista imediatamente como uma batalha pela democracia, uma continuação da resistência "sem a arma", como disse o filósofo político Norberto Bobbio (2009, p. 14). Uma questão eminentemente política, a emancipação da pobreza é o teste da democracia e, nessa medida, é vista como uma ação coletiva que vem "de baixo", ou seja, que envolve toda a população, tanto os que são vítimas da pobreza quanto os que não são.

Na euforia da liberdade reconquistada e diante da urgência da situação, proliferaram as iniciativas da sociedade civil, organizadas pelos vários componentes do antifascismo (católicos dissidentes, *azionisti*[6] - liberais antifascistas de esquerda e comunistas). Comunidades de desenvolvimento surgiram em todo o país para atender às necessidades da população e, ao mesmo tempo, experimentar novas práticas de gestão coletiva baseadas na democracia direta, no planejamento e na implementação autônoma de projetos nas mais diferentes áreas. Em contraste com os princípios liberais, que regiam o Plano Marshall, essencial para o renascimento da economia italiana, essas iniciativas se concentraram no envolvimento coletivo das forças da sociedade civil[7].

---

[5] Esse foi um movimento de economistas, historiadores e especialistas políticos, etc., que, ao longo do século XX, procurou analisar as causas e encontrar soluções para o subdesenvolvimento do sul da Itália. Entre os iniciadores estavam Antonio Gramsci, Gaetano Salvemini e Francesco Saverio Nitti, enquanto Manlio Rossi Doria, Rosario Villari e Giuseppe Galasso pertenciam à segunda geração, contemporâneos de Carlo Levi e Danilo Dolci. Sobre esse assunto, consulte Sabino Cassese (2016). NT: desenvolvido originalmente no Sul da Itália, atualmente o Meridionalismo italiano integra as referências de constituição do pensamento de um novo Meridionalismo Global, que visa compreender os mecanismos geopolíticos do subdesenvolvimento do Sul Global. Ver Martin (2014).

[6] O termo "azionisti" (ativistas) refere-se aos membros do Partito d'Azione (Partido da Ação). Fundado em 1942 e dissolvido em 1947, esse partido de centro-esquerda, republicano e liberal foi um dos componentes mais ativos do antifascismo na Itália (De Luna, 2006).

[7] Entre as muitas iniciativas estão o *Movimento Comunità* de Adriano Olivetti e a comunidade *Agapé*, fundada pelo pastor protestante Tullio Vinay no Piemonte em 1946; a escola Barbiana, criada em 1954, pelo padre católico Don Lorenzo Milani; e o

Danilo Dolci na Sicília: os desafios de uma vocação

Originário do norte da Itália, Danilo Dolci cresceu em uma família de classe média na Lombardia, mudando de lugar a cada vez que seu pai, trabalhador ferroviário, era transferido. Aos 19 anos, foi preso pela polícia fascista por se recusar a servir no exército, mas conseguiu escapar e se refugiar nas montanhas de Abruzzo (sul da Itália). No final da guerra, começou a estudar arquitetura, mas interrompeu abruptamente seus estudos em 1950, quando estava prestes a obter o diploma que o destinaria – segundo Dolci – "a trabalhar para os ricos" (*apud* Barone, 2024, p. 59). Ele então se juntou à comunidade religiosa Nomadelfia, fundada em Fossoli (Emilia-Romagna) pelo padre católico Don Zeno Santini, que Dolci havia conhecido em Milão. Esse foi um ponto de virada em sua vida. A partir de então, ele se dedicou inteiramente ao seu compromisso com a luta contra a pobreza. A comunidade acolhia órfãos de guerra – até 1.200 em 1953 – e famílias carentes. Organizada com base em uma visão ampla da família, concebida como uma estrutura aberta onde os órfãos eram criados, a comunidade funcionava com base no trabalho coletivo não remunerado, na união de todos os recursos, na governança baseada na democracia direta e na proibição da propriedade privada. Expressão de um catolicismo dissidente, Nomadelfia foi um local experimental que logo se tornou alvo de ataques tanto da Igreja de Roma quanto do governo democrata-cristão[8].

Depois de quase dois anos, tendo se tornado um dos líderes da comunidade, Dolci sentiu os limites de uma experiência muito positiva, mas que o envolveu em um mundo fechado em si mesmo. "Era uma ilha, um ninho acolhedor onde você corria o risco de se tornar complacente. Inconsciência e inspiração se misturavam em mim enquanto eu me perguntava: e o resto do mundo?" (Spagnoletti, 2013, p. 61).

COS (Centro de Orientação Social), criado pelo filósofo da não-violência Aldo Capitini (consulte a nota 11 abaixo). Para uma análise desse fenômeno, do qual o trabalho de Danilo Dolci faz parte, consulte Marco Grifo (2021, p. 183-195).

[8] Instalada em um antigo campo de prisioneiros, que em 1943 se tornou um campo de trânsito nazista, a comunidade Nomadelfia contou com o apoio da Igreja e do Estado até que as ideias progressistas de Zeno Santini sofreram forte oposição dessas instituições, que acusaram o padre de comunismo. Zeno Santini foi forçado a fechar a comunidade em junho de 1952, mas conseguiu abri-la novamente perto de Grosseto (Toscana) no ano seguinte, depois de recuperar o apoio da Igreja. A comunidade continua ativa até hoje (*Marinetti, 2006).*

Em janeiro de 1952, Dolci deixou Nomadelfia e se mudou para Trappeto, um pequeno vilarejo perto de Palermo, onde já havia passado alguns meses em 1940 e 1941, quando seu pai fora nomeado chefe de estação. O vilarejo era o mais pobre que ele já tinha visto, como ele dizia, e lhe parecia ser o lugar ideal para desenvolver uma ação mais ampla, que se estendesse a todo o corpo social.

Juntamente com os vilarejos vizinhos de Partinico e Montelepre, Trappeto fazia parte do "triângulo do banditismo", onde a autoridade da máfia se estabelecera através de fortes vínculos com os representantes locais eleitos[9]. A presença do Estado se limitava à ação repressiva das forças da lei e da ordem, multiplicando as intervenções pesadas, as prisões arbitrárias e o uso da tortura. Não havia consultórios médicos, farmácias, infraestrutura básica como esgotos ou estradas, coleta de lixo, eletricidade ou água encanada nas casas, a maioria das quais consistia em um único cômodo sem janelas. A taxa de mortalidade infantil era muito alta, a falta de higiene facilitava a disseminação de doenças infecciosas, e os vermes afetavam tanto crianças quanto adultos. A taxa recorde de analfabetismo (57% da população) era resultado de uma queda drástica na frequência escolar. Por um dia de trabalho, um camponês recebia 150 liras, enquanto um quilo de pão custava 250 liras. Mesmo com esses salários escassos, o problema mais urgente continuava sendo o desemprego de uma grande parte da população. A miséria era bem visível nas ruas fétidas da vila, onde perambulavam crianças famintas, sem roupas e sem sapatos.

"Vim para cá sem um programa, sem saber o que fazer. Vim para fazer perguntas e entender o que as pessoas precisavam", diz Dolci (Spagnoletti, 2013, p. 64). Instalado em uma barraca, ele aprendeu siciliano trabalhando com pescadores e agricultores. Foi por meio de discussões com eles que Dolci começou a definir um programa de ação inicial. Graças a seus contatos no norte do país, conseguiu uma quantia modesta para

---

[9] Dolci foi um dos primeiros a denunciar o clientelismo da máfia e os vínculos entre a máfia siciliana e o Estado, e a identificar a atividade da máfia como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento econômico da Sicília. Sobre esse assunto: Danilo Dolci (1960;1966). Ao denunciar o desvio de fundos alocados pelo Estado durante o terremoto de 1968, na região de Belice (Sicília), ou os vínculos com a máfia do ministro democrata-cristão da Sicília, Bernardo Mattarella, Dolci foi forçado a comparecer perante os tribunais e chegou a ser condenado por difamação. A esse respeito, as ações de Dolci seguem os passos de muitos sindicalistas, como Accursio Miraglia e Placido Rizzotto, mortos pela máfia. Sobre esse assunto, consulte Salvatore Lupo (2004).

comprar um terreno e construir seu primeiro prédio, destinado a abrigar menores deixados à própria sorte porque seus pais haviam sido presos, estavam foragidos ou haviam sido assassinados. Construído em um curto espaço de tempo com a ajuda de moradores locais, o prédio tinha capacidade para abrigar cerca de quinze crianças. Administrado por uma associação de cidadãos, o centro, que ficou conhecido como *Centro Borgo di Dio*, foi ampliado ao longo dos anos, tornando-se o principal centro de coordenação do trabalho de Dolci[10].

Depois de testemunhar a morte de um bebê recém-nascido por desnutrição, Dolci fez sua primeira greve de fome em 14 de outubro de 1952. Essa forma inédita de protesto foi escolhida sem nenhuma referência teórica específica, mas simplesmente como uma resposta pragmática à situação de desnutrição, pela qual a inação do Estado diante dos muitos problemas da região era a principal responsável. A ação teve um impacto nacional e esse primeiro desafio levou a um resultado importante: financiamento público substancial para atender às necessidades imediatas da população, assim como para concluir a construção do *Centro Borgo di Dio*.

Como em Nomadelfia, Dolci escolheu uma forma de compromisso existencial radical. Ele compartilhou sua vida e seu trabalho com a população local e se casou com Vincenzina Mangano, viúva de um pescador e mãe de cinco filhos. Inicialmente inspiradas por valores cristãos, suas ações gradualmente se tornaram mais seculares sob a influência da filosofia da não violência, da qual ele se aproximou através da mediação do filósofo e ativista Aldo Capitini, que entrara em contato com ele durante sua primeira greve de fome[11]. Capitini desempenhou um papel muito importante

---

[10] A escolha do nome da comunidade – *Cidade de Deus* – é uma espécie de desafio ao estabelecimento eclesiástico, visto como falho em seu dever de ajudar os mais desfavorecidos. Essa escolha também reflete as raízes cristãs da iniciativa. Essa interpretação concorrente da mensagem do Evangelho levou a vários conflitos entre Dolci e a hierarquia eclesiástica, em particular com o Cardeal Ruffini, figura de autoridade influente na Sicília, acusada de ligações com a máfia. Para uma análise aprofundada da gênese do Centro Borgo di Dio, consulte Vincenzo Schirripa (2010).

[11] Aldo Capitini (1899-1968) foi um dos principais filósofos e ativistas da não-violência na Itália e na Europa, com uma formação religiosa cristã que o levou a entrar em conflito com a Igreja Católica. Antifascista e cofundador do *Action Party*, foi pioneiro nos primeiros experimentos de democracia direta ao organizar o COS, grupos de reflexão e ação política destinados a orientar o uso e o gerenciamento de fundos públicos e o funcionamento das administrações públicas. Em 1961, ele organizou a

na vida de Dolci, tanto por suas ideias quanto por apresentar Dolci à rede de *azionistas*, a qual lhe forneceu apoio político e material essencial. Na década seguinte, o Centro Borgo di Dio se tornaria um dos principais centros de disseminação da não violência na Itália, bem como da pedagogia experimental baseada na "maiêutica recíproca"[12]. Ampliado em 1968, com a construção de um espaço para conferências e residências com cerca de quarenta lugares, ele também se tornou a sede do *Centro Internazionale per la pianificazione organica* e da primeira Universidade Popular Italiana. Mais tarde, a esse centro agregou-se o *Centro de Estudos e Iniciativas para o Pleno Emprego* em Partinico, perto de Trappeto, para onde Dolci se mudou com sua família em 1955. Construído com fundos do Prêmio Lenin da Paz, concedido a Danilo Dolci em 1958[13], esse laboratório participativo se beneficiou da experiência de economistas como Paolo Sylos Labini e Manlio Rossi Doria, além de arquitetos como Bruno Zevi. As atividades do laboratório, voltadas para o estudo e o planejamento do desenvolvimento regional, estenderam-se aos municípios vizinhos. Baseados na participação ativa dos residentes locais e na formação de redes com outros espaços semelhantes em toda a Europa, esses centros atraíam um número crescente de voluntários, fortalecidos por vínculos orgânicos com outras comunidades de desenvolvimento, tanto italianas quanto estrangeiras[14].

Como centros nevrálgicos da organização de Dolci, os centros ofereciam serviços de assistência autogerenciados à população, além de servir para organizar e coordenar as ações coletivas para o desenvolvimento (planejar e decidir como usar os recursos, assim como organizar greves, manifestações, gerenciar os muitos voluntários etc.). Um aspecto essencial da ação diz respeito à implementação de diferentes formas de comunicação (publicação de artigos, de comunicados à imprensa e, sobretudo, de pesquisas, dando à população local a oportunidade de expressar seu ponto de

---

primeira marcha pela paz entre Perugia e Assis (Capitini, 2016). Para a correspondência entre Capitini e Dolci, ver Capitini e Dolci (2008).

[12] Essa é uma adaptação da prática de autoanálise popular no campo da Educação Infantil, desenvolvida por Dolci na década de 1970.

[13] Danilo Dolci viajou a Moscou para receber o prêmio, mas teve o cuidado de se distanciar do marxismo em um artigo publicado no *Pravda*.

[14] Sobre a integração dos centros criados por Dolci em uma rede internacional, consulte Marco Grifo (2021, p. 290-311).

vista) para informar a opinião pública italiana e estrangeira sobre a situação e os métodos das ações empreendidas.

A eficácia da ação de Danilo Dolci residia na coordenação das várias atividades, especialmente as dos centros, as mobilizações e greves, e a intensa atividade de comunicação. Os eventos de 1956 ilustram, em particular, a profunda complementaridade que ele desenvolveu entre ação política e econômica.

Em janeiro, Danilo Dolci mobilizou mil pescadores na praia de San Cataldo, perto de Trappeto, para uma greve de fome coletiva. O objetivo da ação era protestar contra a inércia do Estado diante da pesca fraudulenta, amplamente apoiada pela máfia, usando redes de malha fechada (proibidas por lei) e grandes embarcações em alto-mar, privando os pescadores de pequena escala de seu sustento. A iniciativa terminou com os policiais dispersando os manifestantes sob o pretexto de que o jejum em terras públicas seria ilegal (sic).

Alguns meses depois, Dolci organizou a famosa "greve reversa"[15], reunindo cerca de cem desempregados para consertar uma estrada danificada. Essa ação levou à intervenção da polícia, resultando na detenção e prisão de Dolci e de outros participantes por ocupação ilegal de terras públicas! Imediatamente, vários comitês de apoio foram formados em defesa de Dolci e seus colaboradores, tanto na Itália quanto no exterior. Intelectuais renomados, como Erich Fromm, Jean-Paul Sartre, Aldous Huxley e Jean Piaget, bem como figuras italianas, como o filósofo jurídico Norberto Bobbio, os escritores Carlo Levi e Elio Vittorini, o pintor Renato Guttuso e o cineasta neorrealista Cesare Zavattini, envolveram-se ativamente, testemunhando em um julgamento muito divulgado, no qual o constitucionalista Calamandrei defendeu Dolci e seus co-réus. Essa situação proporcionou uma oportunidade de denunciar as falhas do Estado republicano, cujo fundamento, garantido pela Constituição de 1948, era justamente o direito ao trabalho[16]. Diante do desemprego em massa, que também permitiu que

---

[15] Essa forma de greve já havia sido usada pelo movimento dos agricultores arrendatários da Sicília entre 1949 e 1952.

[16] O artigo 4 da Constituição Italiana declara: "A República reconhece o direito de todos os cidadãos de trabalhar e implementa as condições que tornam esse direito efetivo. Todo cidadão tem o dever de exercer, de acordo com suas possibilidades e escolhas, uma atividade ou função que contribua para o progresso material ou espiritual da sociedade".

a máfia se enraizasse no tecido da sociedade, a única resposta do Estado foi a repressão policial. Durante o julgamento, Dolci fez questão de enfatizar a importância crucial do investimento público no desenvolvimento, em vez de reforçar a força policial para lidar com a situação precária dos habitantes. Essas posições, juntamente com informações e análises detalhadas do contexto dramático da região, foram amplamente divulgadas na arena pública por meio de duas importantes publicações. A primeira, a pesquisa *Banditi in Partinico*, publicada em outubro de 1955 pela prestigiada editora Laterza, teve um sucesso de vendas notável durante o julgamento. A segunda, *Processo all'articolo 4* (Dolci, 1956), apresentou a acusação, os depoimentos de vários intelectuais que defenderam Dolci e seus co-réus e o famoso discurso de defesa proferido pelo jurista Piero Calamandrei.

As vozes de Partinico e a prática da autoanálise popular

Na Itália do pós-guerra, a produção de pesquisas com o objetivo de revelar a realidade social, após as omissões e os silêncios do fascismo, tornou-se uma prática comum. Danilo Dolci adotou esse método já em 1954, publicando seu primeiro trabalho para divulgar a situação em Trappeto, intitulado *Fate bene (e presto) perché qui si muore*. Posteriormente, o sucesso de *Banditi a Partinico* e *Inchiesta a Palermo* (1956) marcou um ponto de virada decisivo. Este último ganhou o prestigioso prêmio literário de Viareggio em 1958 e logo foi traduzido para o francês, inglês, sueco, tcheco e até mesmo espanhol, para ser publicado na Espanha sob o regime de Franco![17] Esses textos, aos quais foram acrescentados, gradualmente, *Una politica per la piena occupazione* (1958), *Gaspillage* (1960) e *Chi gioca solo* (1968) (Dolci, 1958; 1960; 2009; 2013; 2019), adotam uma abordagem semelhante. Emoldurados por dados socioeconômicos e descrições de projetos implementados na área, os depoimentos dos moradores locais esclarecem e dão sentido à realidade alarmante descrita pelos números dos

[17] Na França, foi graças à intervenção de Jean-Paul Sartre que *Enquête à Palerme* foi publicado em 1957, pouco antes da publicação em francês de *Bandits à Partinico* e *Gaspillage*. Em 1959, Aldous Huxley escreveu o prefácio da tradução inglesa, antes de o livro ser publicado também nos Estados Unidos.

especialistas[18]. A importância heurística dessas pesquisas está na natureza complementar das abordagens usadas para entender a realidade, bem como no método usado para coletar os depoimentos, concebido como um processo colaborativo entre os entrevistadores (sociólogos profissionais, voluntários, o próprio Dolci) e as pessoas entrevistadas.

Em sua pesquisa, Danilo Dolci adota uma abordagem que combina o uso de questionários, típicos de pesquisas sociológicas clássicas, com um processo de conscientização dos entrevistados. Dolci descreve seu método da seguinte forma:

> No início, buscava fazer amizade com as pessoas; quando falava com pessoas que mal conhecia, não fazia anotações. Gradualmente, quando percebia que conseguíamos nos entender e que a pessoa, depois de algum trabalho, sentia que estava se tornando um colaborador no projeto de pesquisa, eu começava a fazer anotações e a compartilhá-las com ela. Era fundamental que, toda vez que eu fizesse anotações, algo acontecesse com o entrevistado. Esse procedimento, repetido milhares de vezes, criava uma dinâmica de pesquisa (*apud* Spagnoletti, 2013, p. 74).

Dolci enfatiza o impacto dessas entrevistas no processo como um todo, uma vez que elas eram apenas um aspecto de uma colaboração mais ampla, contínua e cotidiana. Durante as reuniões subsequentes com as testemunhas, Dolci frequentemente percebia que elas pediam para acrescentar novas informações e reflexões aos seus depoimentos anteriores. O surgimento de novos conteúdos atestava os efeitos tangíveis e as transformações geradas por essas trocas. Concebidas como uma espécie de "análise ou introspecção", na qual as experiências do entrevistado começavam a ser explicitamente elaboradas por meio do diálogo, essas entrevistas eram seguidas por uma discussão coletiva em grupo. Essa segunda fase provou ser a mais complexa e essencial. O objetivo desse diálogo em grupo era valorizar a voz subjetiva de cada participante, a fim de garantir que todos se vissem como interlocutores, sujeitos ativos de uma interação significativa. Dessa forma, era possível criar as condições para a coesão do grupo, base essencial para o desenvolvimento de ações concretas, que poderiam então ser organizadas

---

[18]A representação grosseira de Dolci da situação na Sicília levou a acusações de difamação contra a região e a um julgamento por "obscenidade e ultraje moral". Consulte Alessandra Dino (2005, p. 61-76).

com a ajuda de especialistas. Essa prática coletiva, chamada por Dolci de "autoanálise popular", foi implementada desde o início de sua experiência em Trappeto. Ela consistia em trocas regulares em pequenos grupos de cerca de vinte pessoas, onde todos podiam se expressar livre e publicamente.

Um exemplo concreto dessas trocas é fornecido pelas transcrições das gravações da série de reuniões organizadas em Sante Spine, o distrito mais carente de Partinico, e publicadas em *Conversazioni contadine* (1962) (Dolci, 2014). Todas as quintas-feiras à noite, entre abril de 1961 e março de 1962, cerca de trinta homens e mulheres de todas as idades, acompanhados por amigos e voluntários, reuniam-se por duas horas em uma sala autogerenciada. O aluguel era pago pelo *Study Centre*, enquanto os participantes pagavam as contas de luz.

O tema de cada sessão era determinado coletivamente. Os tópicos abordados eram variados e iam desde questões éticas, como "o caso de um professor que solicitou uma certificação falsa", até dilemas morais, como "É certo matar? O que vive e o que morre?". As discussões também incluíam reflexões sociais sobre as qualidades necessárias para ser um homem ou a '

A discussão começava com uma mesa redonda para permitir que todos os participantes, inclusive os mais tímidos ou as mulheres, frequentemente excluídas dos debates públicos, pudessem se manifestar. Tomava-se o cuidado de deixar falar por último aqueles que, devido ao seu prestígio ou facilidade em debates públicos, pudessem dominar a conversa e inibir a fala dos outros. No final do debate, Dolci apresentava os pontos de convergência que haviam surgido na discussão e a partir dos quais todos podiam continuar a desenvolver seus próprios pensamentos. Esse resumo, discutido no final de cada sessão e que ajudava a determinar o assunto da próxima reunião, nunca impunha verdades definitivas das quais o líder do debate seria o guardião. Nesse sentido, Dolci descrevia essa abordagem como "maiêutica recíproca", distinguindo-a da maiêutica socrática, cujo objetivo era chegar a uma verdade última.

O objetivo dessas reuniões era estimular as capacidades individuais de expressão e análise, aumentar a autoconfiança dos participantes e o respeito mútuo pelas opiniões e experiências dos outros (Grifo, 2021). O treinamento em escuta mútua e interação verbal, bem como o esclarecimento de opiniões e problemas compartilhados, promovia a consciência de fazer parte de um coletivo não hierárquico e igualitário. Segundo Dolci, essas reuniões poderiam ter um "efeito catártico", liberando os participantes da sensação de isolamento e fatalismo resultante da internalização da

dominação e da resignação à miséria. Em uma sociedade restringida pela "omertà", a lei do silêncio imposta pela máfia, que obrigava as pessoas a ficarem caladas publicamente sobre o que todos sabiam, a liberdade de expressão era, de certa forma, revolucionária, pois rompia os laços de submissão à ordem social imposta, criando as condições para uma nova forma de coesão social, genuinamente democrática.

Dolci foi um dos primeiros a entender que a luta contra a máfia tinha que começar com o trabalho no interior da sociedade civil. Além de denunciar os vínculos clientelistas entre a máfia e o Estado, que constituíam um grande obstáculo ao desenvolvimento econômico da região, era essencial erradicar as divisões internas da sociedade, as rivalidades e as hierarquias que facilitavam a submissão ao poder da máfia e impediam a formação de um coletivo genuíno. Para isso, era essencial valorizar a expressão subjetiva e pública, bem como aprender a "buscar e criar" juntos na esfera das representações discursivas antes de poder "agir juntos".

A convicção fundamental de Dolci era que qualquer mudança só poderia ocorrer com base em uma decisão autônoma de um corpo social livre de qualquer dominação externa que impusesse uma transformação de cima para baixo. A luta para construir uma represa no rio Jato, essencial para garantir o abastecimento de água para a agricultura e libertar os camponeses das garras da máfia, que controlava todo o sistema – bastante deficiente – de irrigação, é frequentemente citada por Dolci como exemplo. Esse projeto, que levou uma década para ser concretizado, nasceu precisamente nas reuniões de autoanálise popular. Embora as questões técnicas relativas à construção fossem de responsabilidade dos especialistas, sua contribuição só vinha depois de longas discussões entre os moradores, nas quais os próprios conceitos de dique e planejamento de desenvolvimento eram debatidos com base nas experiências cotidianas dos participantes. Era por meio de deduções sucessivas que se passava a considerar o significado e a utilidade coletiva de trabalhos a serem realizados em conjunto para a comunidade, e não para o benefício exclusivo de uma pessoa poderosa ou de um mafioso. Esse trabalho de conscientização era o melhor e mais sólido apoio para garantir o sucesso das políticas de desenvolvimento. Com base nesse exemplo concreto, Dolci acreditava que a população poderia sair gradualmente da inércia e da resignação e começar a acreditar na possibilidade de mudança, uma crença que é o próprio fundamento de toda transformação social, econômica e política.

Conclusão

Nas três décadas seguintes, a situação da Sicília evoluiu sob o impulso indireto do *Milagre Econômico*. A partir do final da década de 1950, a Itália, então sétima maior economia do mundo, entrou em uma fase de prosperidade sem precedentes, estimulada pela industrialização acelerada e concentrada principalmente no noroeste do país. Ao custo da emigração em massa para essa região, o Sul se beneficiou dos efeitos dessa recuperação econômica e do aumento da produtividade, graças também a uma mobilização coletiva inédita, comprometida com a redução da pobreza endêmica desse território.

A contribuição de Dolci tem se mostrado essencial, especialmente pela originalidade de sua abordagem multidimensional, levando em conta simultaneamente as transformações sociais, políticas e econômicas, contando com ações coordenadas de educação, mobilização e planejamento do desenvolvimento, e envolvendo os melhores especialistas em vários campos. Desde a construção de uma rede internacional até a conquista de inúmeros prêmios, a estratégia de Dolci mostrou-se à altura dos desafios que se propôs. Essa conquista foi possível graças a seu princípio fundamental: o envolvimento ativo da população local e o engajamento da opinião pública, tanto italiana quanto estrangeira.

Colocar essa população em movimento, criando as condições para que a ação emergisse de uma consciência das capacidades subjetivas, tornando a mudança concebível e, portanto, possível, eram os objetivos fundamentais dessa pedagogia da coesão coletiva, da qual a prática da autoanálise popular deveria ser o vetor. De acordo com Dolci, para gerar processos de desenvolvimento, era necessário produzir novas interpretações da realidade, redefinir as relações subjetivas com essa realidade e incentivar novas formas de organização entre os indivíduos, livres das restrições da dominação, principalmente da dominação mafiosa.

Utopia progressiva ou revolução aberta, para usar a definição de Aldo Capitini, o trabalho de Dolci se desenvolve em um contexto de rápidas mudanças, no qual, de diferentes perspectivas, a possibilidade de um "outro mundo" social e político, emergindo dos escombros do conflito mundial e do fascismo, parecia uma possibilidade real. Hoje, em um mundo em crise, onde a pobreza continua sendo uma questão crucial, contradizendo as promessas de crescimento econômico infinito – aquela utopia que nos foi transmitida na década de 1950 –, não deveríamos repensar

experimentos agora esquecidos como o de Dolci e aprender a prestar atenção às vozes da precariedade? Essas vozes, agora muito distantes de Partinico, incentivam-nos a reinventar nossas práticas de desenvolvimento, única defesa contra guerras e regimes autocráticos.

Referências

BANERJEE, Abhijit V.; DUFLO, Esther. **Poor economics**: a radical rethinking of the way to fight global poverty. Nova York: PublicAffairs, 2011. (Trans. fr., *Repenser la pauvreté*. Paris: Seuil, 2014).

BARONE, Giuseppe. **Danilo Dolci**. Una rivoluzione nonviolenta: Milão: Altereconomia, 2024.

BOBBIO, Norberto. Prefácio. In: DOLCI, Danilo. **Banditi a Partinico**. (1955). Palermo: Sellerio, 2009.

CAPITINI, Aldo. **Le ragioni della nonviolenza**. Antologia degli scritti, a cura di Mario Martini. Pisa: edizioni ETS, 2016.

CAPITINI, Aldo; DOLCI, Danilo. **Lettere 1952-1968, a cura di Giuseppe Barone, Sandro Mazzi**. Roma: Carocci, 2008.

CASSESE, Sabino. **Lezioni sul meridionalismo**. North and South in the History of Italy, Bolonha: Il Mulino, 2016.

DE DONATO, Gigliola; D'AMARO, Sergio. **Un torinese del Sud**: Carlo Levi. Milano: Baldini & Castoldi, 2001.

DE LUNA, Giovanni. **Storia del Partito d'Azione**. Torino: UTET, 2006.

DINO, Alessandra. "La sicilia oscena di Danilo Dolci". **Segno**, anno XXXI, n. 263, março de 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/339274008_La_Sicilia_oscena_di_Danilo_Dolci_in_Segno_anno_XXXI_n_263_marzo_2005_pp_61-76_ISSN_1974-9945. Acesso em: 26 oct. 2024.

DOLCI, Danilo. **Processo all'articolo 4**. Torino: Einaudi, 1956.

DOLCI, Danilo. **Una politica per la piena occupazione**. Torino: Einaudi, 1958.

DOLCI, Danilo. **Spreco**. Documenti e inchieste su alcuni aspetti dello spreco nella Sicilia occidentale. Torino: Einaudi, 1960.

DOLCI, Danilo. **Chi gioca solo**. Torino: Einaudi, 1966.

DOLCI, Danilo. **Banditi a Partinico**. (1955). Palermo: Sellerio, 2009.

DOLCI, Danilo. **Inchiesta a Palermo**. (1956), Palermo: Sellerio, 2013.

DOLCI, Danilo. **Conversazioni contadine**. (1966). Milano: Il Saggiatore, 2014.

DOLCI, Danilo. **Fate presto (e bene) perché qui si muore**. (1954). Trapani: Di Girolamo, 2019.

DUFLO, Esther. **The Politics of Autonomy**. Lutter contre la pauvreté (II). Paris: Seuil, 2010.

FANON, Frantz. **Peau noir, masques blancs**. [1952]. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

FORGACS, David. **Marigini d'Italia**. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi. Bari-Roma: Laterza, 2015.

GRIFO, Marco. **Le reti di Danilo Dolci**: Sviluppo di comunità e nonviolenza in Sicilia occidentale. Milão: Franco Angeli, 2021.

LEVI, Carlo. **Cristo si è fermato a Eboli (1945)**. Torino: Einaudi, 2014. (Traduzido para o francês como *Christ s'est arrêté à Eboli*. Paris: Gallimard, 1977).

LEVI, Carlo. **Le parole sono pietre**. Torino: Einaudi 2016. (Trans. fr., *Les mots sont des pierres Voyages en Sicile*. Paris: Edition Nous, 2015).

LUPO, Salvatore. **Storia della mafia**. La criminalità organizzata in Sicilia dalle origini ai giorni nostri. Roma: Donzelli, 2004.

MARINETTI, Fausto. **Don Zeno, obbedientissimo ribelle**. Molfetta: La meridiana, 2006.

MARTIN, André Roberto. Entrevista concedida a Dídimo Matos. **Revista de Geopolítica**, v. 5, n. 2, p. 3-4, jul./dez. 2014.

MILANOVIC, Branco. **Global Inequality**: A New Approach for the Age of Globalization *(Desigualdade Global: Uma Nova Abordagem para a Era da Globalização*). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016. (Trad. fr. négalités mondiales. *Le destin des classes moyennes, les ultra-riches et l'égalité des chances*. trans. B. Mylondo. Paris: La Découverte, 2019).

PAUGAM, Serge. **Les formes élémentaires de la pauvreté**. Paris: PUF, 2005.

PAUGAM, Serge. **L'attachement social**. Formes et fondements de la solidarité humaine. Paris: Seuil, 2023.

POLANY, Karl. **The Great Transformation, the political and economic origins of our time (1944)**. Beacon Press, 2001. (Traduzido para o francês como *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Paris: Gallimard, 2009).

SCHIRRIPA, Vincenzo. **Borgo di Dio**. La Sicilia di Danilo Dolci (1952-1956). Milão: Franco Angeli, 2010.

SPAGNOLETTI, Giacinto. **Conversazioni con Danilo Dolci (1977)**. Milão: Mesogea, 2013.

Traduzido do original em francês por Heloisa Gravina

Etno-Caminhada-Grafia Teatral: corpos em movimento e revelação na trama da exclusão social

Micael Côrtes
Universidade Federal do Acre – UFAC, Rio Branco/AC, Brasil

As Primeiras Caminhadas...

Pisar a terra com os pés descalços do corpo e da alma,
é escutar o chão que narra histórias antigas,
tecendo rastros de vida e morte, de luta e silêncio.

Caminhar não é só deslocar-se,
mas construir, entre folhas e ventos,
uma cartografia que se esboça na carne.
Cada passo, uma pulsação que reverbera na terra,
desenha caminhos que o olho não alcança,
mas o espírito percebe em murmúrios.

O teatro, aqui, é o mapa invisível que só se revela
a quem caminha com o coração atento,
a quem escreve com o corpo em comunhão.

Eis a etno- caminhar- grafia,
um caminhar que se inscreve na história dos povos,
que ouve os cantos esquecidos das raízes profundas,
e encontra, no ato de estar presente,
um diálogo ancestral entre humano e natureza.

É através desse caminhar que o teatro brota,
como semente viva na pele do chão,
uma prática artístico-pedagógica que não ensina,

mas desperta a memória do mundo que nos sustenta.

E no palco da terra, dançamos com o invisível,
pintamos com gestos os grafismos das nossas origens,
e recriamos, com cada movimento,
um elo perdido com aquilo que nunca deixou de existir.

Assim, caminhamos...
aprendendo, sentindo, criando,
trilhando com os pés as histórias que o teatro
transforma em vida (Diário Etnonarrativo, Côrtes, 2023).

O teatro tem se consolidado como um meio para a investigação e compreensão das dinâmicas sociais, especialmente quando articulado com "abordagens, procedimentos e formulações teóricas e históricas" (Koudela; Almeida Júnior, 2015, p. 12) da Pedagogia do Teatro que valorizam as tentativas de interação direta com os contextos estudados. No campo da Pedagogia do Teatro, pode-se explorar as relações entre corpo, espaço/jogo e sociedade, possibilitando não apenas a criação artística, mas também reflexões críticas sobre realidades sociais e marginalizadas. Nesse contexto, conforme destacam Koudela e Almeida Júnior (2015, p. 11), a Pedagogia do Teatro vai além dos métodos tradicionais ao integrar práticas teatrais com reflexões pedagógicas, históricas e culturais. Em vez de se limitar a técnicas específicas, essa abordagem favorece um ensino interdisciplinar que conecta o fazer teatral à história da cultura e às transformações sociais. Ao incorporar diferentes perspectivas e metodologias, a Pedagogia do Teatro amplia suas possibilidades, possibilitando reflexões sobre inclusão social, crítica cultural e desenvolvimento estético.

Nesse sentido, este estudo propõe uma abordagem laboratorial a partir da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, que integra práticas cênicas[1] com

[1] Por práticas cênicas, entendo um conjunto de procedimentos que envolvem métodos, técnicas e abordagens voltadas à criação, experimentação e apresentação de produções teatrais e performativas. Essas práticas abrangem desde exercícios de preparação corporal e vocal até a produção de cenas, dramaturgia, jogos de improvisação, encenação e mediação com o público. No contexto da Pedagogia do Teatro, as práticas cênicas assumem um caráter formativo, possibilitando a investigação do corpo/voz, do espaço/jogo e das relações sociais/culturais por meio de um fazer estético-pedagógico. Esse processo não se restringe à cena teatral, mas se expande para experiências de ensino

inspirações etnográficas, especialmente da autoetnografia enquanto um método qualitativo que combina a autobiografia do pesquisador-artista com a etnografia, permitindo que ele analise sua própria experiência em relação a um determinado estudo por meio do ato de caminhar.

Desse modo, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* é uma prática investigativa que utiliza a caminhada como um ato de percepção, reflexão e criação no campo do teatro. Por meio do deslocamento pelos espaços, busca-se uma experiência estética e sensível que possibilita a interação com diferentes realidades, histórias e contextos socioculturais. Essa abordagem permite que o caminhar se torne um processo de escuta e experimentação, ampliando as relações entre corpo, território e poética da cena, e promovendo conexões entre arte, sociedade e transformação.

A ideia parte do pressuposto de que o ato de caminhar pode ser compreendido como um fazer estético-pedagógico com o teatro, que permite interagir de maneira sensível, educativa e ativa com os espaços e comunidades ao redor. Ao adotar a caminhada como um procedimento laboratorial, investigativo e performativo, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* busca revelar as dinâmicas sociais e culturais do espaço explorado, promovendo um diálogo entre teatro, educação sensível e sociedade. Dessa forma, o estudo aqui se insere na discussão sobre a relação entre artes cênicas e pobreza, como abordado no projeto da "Rede Internacional de Estudos da Presença: Pobreza e Performance", coordenado por Gilberto Icle (2020).

O objetivo deste estudo é investigar o que a prática da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* pode revelar sobre as dinâmicas sociais e culturais das pessoas encontradas ao longo do trajeto, tomando como referência o projeto *Pobreza e Performance* de Gilberto Icle em 2020. Nesse sentido, o ato de caminhar transcende o deslocamento físico, tornando-se um gesto investigativo-estético que amplia as possibilidades de percepção e interpretação da realidade vivida.

Por conseguinte, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* se configura como um procedimento que entrelaça investigação ética-estética-pedagógica para os processos de ensino, aprendizagem e criação, ampliando a percepção sobre as relações entre corpo, espaço, jogo e sociedade. Ao explorar

---

e aprendizado com o teatro que estimulam a sensibilidade, a imaginação, a intuição, a crítica e a transformação. Dessa forma, tais práticas podem ser aplicadas tanto em contextos educativos quanto em montagens artísticas, dialogando com diferentes estéticas e propostas metodológicas.

o ato de caminhar como um meio de percepção e reflexão crítica sensível, essa abordagem fomenta novas possibilidades de ensino e aprendizado no teatro, potencializando sua aplicação em diferentes contextos a serem investigado.

A seguir, serão apresentadas as bases conceituais e metodológicas que fundamentam essa proposta, acompanhadas da análise das experiências vivenciadas no contexto investigado. A intenção é evidenciar as potencialidades desse percurso como meio de sensibilização, produção de conhecimento e transformação social, alinhando-se às reflexões que venho desenvolvendo como integrante da Rede Estudos da Presença, coordenada por Gilberto Icle desde 2013.

Partindo de uma Proposição Artístico-Pedagógica a partir da Etno-Caminhar-Grafia Teatral

A partir do título *Etno-Caminhada-Grafia Teatral: Corpos em Movimento e Revelação na Trama da Exclusão Social*, emergiram conceitos que dialogaram diretamente com as questões abordadas no projeto da Rede Internacional de Estudos da Presença: Pobreza e Performance (2020). Essa Rede vem explorando as relações entre a pesquisa em Artes Cênicas e a pobreza, discutindo os desafios éticos de representação e o papel das práticas cênicas nesse contexto, considerando as pessoas em situação de pobreza conforme Icle (2020). Nesse sentido, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* se apresenta como uma extensão dessas reflexões, investigando como o teatro, em sua dimensão artístico-pedagógica, na medida do possível, contribui para a análise de temas como pobreza, precariedade, desigualdade, vulnerabilidade e exclusão social, para promover reflexões sobre possíveis transformações sensíveis e significativas sobre a realidade vivida.

Nesse sentido, este trabalho tomou o ato de caminhar como um fazer estético-pedagógico com o teatro que emergiu a partir de uma presença viva e ativa, capaz de interagir de forma significativa com os espaços geográficos durante a caminhada em um pequeno povoado da Zona Rural de Sergipe em 2023. O ato buscou aprofundar o entendimento das interações entre teatro, comunidade e ambiente, dentro do escopo do projeto da Rede já explicitado acima. Assim, a pergunta desta proposição é o que a prática da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* pode revelar ao longo do percurso da caminhada?

Dessa forma, o ato de caminhar transcendeu a simples atividade física, tornando-se uma prática potente para estimular a imaginação, a intuição e o sentir-pensar no espaço percorrido. Esse movimento se entrelaça com práticas cênicas, fomentando debates e ampliando a compreensão das realidades vivenciadas em diferentes contextos sociais. A *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, como prática investigativa, revela e analisa questões que emergem da experiência do docente-pesquisador-artista.

Nesse percurso, deparei-me com condições de exclusão social, especialmente entre crianças de uma determinada escola, que enfrentam vulnerabilidades e precariedades desde cedo em seu processo educativo – um tema que será discutido adiante. No entanto, esses desafios não se restringem ao ambiente escolar, mas refletem falhas estruturais de um sistema que não garante condições adequadas para um ensino de qualidade e emancipador. Nesse cenário, o teatro se configura como um espaço de aprendizagem que, por meio da prática teatral, favorece a conscientização e estimula transformações sociais significativas, tendo as experiências vividas como ponto de partida.

No contexto da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, essa abordagem propõe uma investigação sobre os modos de agir e fazer teatro, valorizando o corpo em movimento constante e a exploração dos diversos ambientes ao longo do percurso. A palavra "caminhada" sugere esse deslocamento dinâmico, tanto físico quanto simbólico, no qual a observação e a interação com o espaço e as pessoas possibilitam uma compreensão mais ampla das realidades sociais. Como destaca Labbucci (2013, p. 30), "[...] ideias e pensamentos, experiências e estados de espírito, expectativas e promessas, temores e tremores. Um exaustivo mapa para o nosso caminho, ao qual recorremos sempre e com prazer". Nesse sentido, a caminhada configura-se não apenas como um trajeto físico, mas também como uma jornada reflexiva que expande as possibilidades de criação e entendimento nas práticas cênicas. Esse processo é especialmente significativo em contextos percorridos, nos quais o contato direto com as pessoas e suas histórias transforma a experiência em um fazer teatral que vai além do teatro em si. Dessa forma, a caminhada fomenta seu potencial educativo e sensível, atuando como um processo de conscientização, sensibilização e mudança social.

A *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* foi inicialmente concebida a partir de um planejamento fundamentado na etnografia (Angrosino, 2009) e, em um segundo momento, passou a adotar a autoetnografia como procedimento. Nesse processo, o ato de caminhar tornou-se um meio para o

corpo em movimento investigar, criar, refletir e agir, consolidando a autoetnografia como abordagem metodológica dessa prática. Mattos, Santos e Grion (2024, p. 13) nos dizem que a autoetnografia, tem origem no grego e combina *auto* (eu), *ethnos* (cultura/grupo) e *grafia* (escrita), representando a relação entre o "eu" e o "outro". Nesse processo, o pesquisador observa tanto o contexto externo quanto suas próprias emoções e pensamentos e, portanto, a escrita de histórias pessoais, articulando teoria e pesquisa acadêmica.

Assim, os autoetnógrafos utilizam uma abordagem etnográfica para explorar suas experiências pessoais, revelando vulnerabilidades influenciadas por interpretações culturais. Ainda segundo Mattos, Santos e Grion (2024), esses relatos, escritos na primeira pessoa, adotam diferentes estilos, como contos, poesia e ensaios, abordando temas como emoção, espiritualidade e autoconsciência em diversos contextos. Segundo esses autores, destacam que a autoetnografia possibilita uma reflexão sobre a vida pessoal, ajudando na construção de significados. Dessa forma, esse método de pesquisa se mostra flexível e multifacetado, permitindo uma análise profunda das experiências individuais em seus contextos sociais e culturais.

Conforme Santos (2017, p. 217), a autoetnografia destaca-se como um procedimento que valoriza a "narrativa pessoal e as experiências dos sujeitos da pesquisa", reconhecendo o impacto político do autor nas escolhas investigativas e em seus desdobramentos, pois, segundo ele, esse método assume um caráter transformador ao promover o "[...] dar voz para quem fala" e questionar "em favor de quem se fala" (Santos, 2017, p. 219). Além disso, a autoetnografia busca descrever e analisar a experiência pessoal para compreender contextos culturais mais amplos. Dessa forma, ela combina elementos da autobiografia e da etnografia, tornando-se, simultaneamente, conforme esse autor, um processo investigativo e um produto de pesquisa.

Inspirando-me nessa abordagem, que combina experiência pessoal e investigação cultural, reconheço seu potencial tanto para a produção de dados sobre um fenômeno investigado quanto para os processos criativos cênicos, já que a autoetnografia entrelaça o "eu" e o "outro", permitindo que o pesquisador-artista observe tanto o contexto externo quanto suas próprias emoções e pensamentos. Dessa forma, no teatro, essa metodologia possibilita que as experiências e observações captadas durante a investigação não apenas forneçam subsídios para a criação artística, mas também promovam uma reflexão crítica sobre as realidades sociais abordadas,

articulando esses elementos na prática investigativa da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*.

Nessa abordagem, ao adotar um viés transformador ao facilitar a expressão dos indivíduos e questionar os interesses subjacentes (Santos, 2017), ela se configura como uma estratégia poderosa para explorar, nas artes cênicas, as interações entre corpos, espaços e estruturas sociais e institucionais. Ao integrar esse método à prática da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, abre-se espaço para desenvolver processos educativos baseados em práticas teatrais que dialogam com as complexidades da vida cotidiana, promovendo-se uma conexão dinâmica entre arte, pesquisa e transformação social.

Assim, na autoetnografia, a produção de dados é um processo contínuo e reflexivo que combina diversas estratégias metodológicas. O primeiro passo envolve registro e reflexão pessoal, por meio de diários de campo, nos quais o pesquisador documenta regularmente suas experiências, sensações, emoções e percepções, além de recorrer a memórias e relatos autobiográficos para resgatar e analisar criticamente lembranças significativas, podendo ainda utilizar narrativas performativas que incorporem linguagem poética, teatral ou visual para expressar suas vivências. Paralelamente, a observação participante permite que o pesquisador observe a si mesmo em interação com o ambiente, registrando suas percepções, sentimentos, reações e transformações ao longo do tempo. Complementarmente, a análise de documentos e arquivos pessoais – como fotografias, vídeos, cartas e registros digitais (redes sociais, *e-mails*) – oferece dados adicionais para enriquecer a investigação. Outro recurso valioso é o uso de entrevistas e conversas reflexivas com pessoas próximas ou que vivenciaram as mesmas experiências, possibilitando o contraste de perspectivas. Por fim, a escrita e reescrita reflexiva é essencial, já que a autoetnografia exige múltiplas revisões do texto, permitindo que o pesquisador refine suas interpretações e aprofunde a análise crítica de suas experiências.

Na *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, adoto o *Diário Etnonarrativo* como uma estratégia essencial para registrar observações e experiências de forma detalhada e reflexiva. Esse diário transcende a simples anotação de fatos, buscando capturar a profundidade das experiências sensoriais e emocionais vividas no campo, o que permite uma compreensão mais rica e contextualizada do objeto de estudo. Arrisco-me a produzir textos reflexivos de maneira poética e sensível, intercalando a escrita com imagens, como as presentes neste trabalho. O diário etnonarrativo pode incluir registros

variados, tais como produção de textos, poesias, desenhos, colagens, fotografias e outras formas de mídia, detalhando as observações e reflexões sobre o significado dessas experiências. Além disso, são registradas impressões sensoriais – como sons, cheiros, texturas e sabores – e as reações emocionais e corporais provocadas por essas vivências. O caráter narrativo do diário se manifesta na narração das experiências sentidas e vividas, contribuindo para a contextualização do objeto de investigação.

Investigações que adotem a autoetnografia como opção metodológica podem se revelar um procedimento rigoroso para os estudos nas artes cênicas. Esse processo vai além da simples observação, promovendo uma imersão direta no contexto investigado. Os dados gerados, ao serem incorporados aos processos de criação cênica, não se limitam a representar a realidade observada, mas a questionam e ressignificam, alimentando e enriquecendo tanto a pesquisa quanto a criação artística, criando um espaço de diálogo dinâmico entre a experiência vivida e a poética cênica.

Dessa forma, a autoetnografia amplia minha reflexão sobre a prática estético-pedagógica no teatro, expandindo sua compreensão para além da prática teatral em si. Ao fornecer uma base rica e reflexiva, essa abordagem potencializa o caráter artístico, pedagógico e sensível do teatro, permitindo a criação de processos que estabelecem conexões críticas, significativas e transformadoras com a realidade

Essa proposição, fundamentada em princípios da autoetnografia e experimentada no contexto da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, busca aproximar pesquisadores, professores- artistas e estudantes das artes cênicas de uma prática investigativa que integre sensibilidade, pedagogia e poética cênica. No processo da caminhada, essa experiência se configura como um dispositivo investigativo, permitindo uma imersão nos territórios e a construção de um olhar crítico e sensível sobre as realidades sociais. Ao percorrer diversos espaços e interagir com as pessoas e suas histórias, é possível identificar narrativas de desastres, alegrias, tristezas, sonhos, exclusão, injustiça social e precariedade que permeiam as dinâmicas sociais e urbanas.

A *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* se estabelece como uma prática investigativa que não apenas revela questões sociais, mas também propicia uma reflexão profunda sobre a relação entre teatro, sociedade e transformação social. Fundamentada na autoetnografia, essa proposição fortalece o campo da Pedagogia do Teatro ao aproximar pesquisadores, professores-artistas e estudantes de uma prática investigativa sensível e poética. Ao integrar interculturalidade, questões sociais e reflexão crítica, oferece uma

base sólida para a produção de conhecimento e processos criativos nas artes cênicas. Nesse contexto, a caminhada, mais do que um simples deslocamento, torna-se um dispositivo que amplia a percepção das realidades vividas e promove um diálogo entre experiência estética e reflexão social, consolidando-se como um processo formativo dentro das práticas teatrais.

Essa interação entre teoria e prática permite que pesquisadores, estudantes e professores-artistas investiguem e criem a partir da experiência teatral, consolidando o teatro como um espaço de sensibilidade, reflexão e transformação social.

Etno-Caminhada-Grafia Teatral – o corpo-pessoa que caminha e tece histórias...

Corpos que dançam no tecido da rua,
Pés que riscam o chão da exclusão,
Transformando-se em rastro e memória,
Movimento vivo na trama do mundo,
Tecendo histórias de quem resiste e sonha,
Nessa jornada de ser e lutar
(Diário Etnonarrativo, Côrtes, 2023).

Inicialmente, esta investigação propunha realizar a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* entre as cidades de Aracaju/SE e Rio Branco/AC[2], visando explorar imagens, condições de vida e narrativas locais para compreender a percepção desses espaços. Embora o experimento cênico planejado não tenha sido concretizado, a proposta evoluiu para uma abordagem alternativa: investigar, observar, sentir e conectar-se com o entorno físico e humano durante o ato de caminhar, transformando essa prática em uma proposição artístico-pedagógica reflexiva. Esse novo processo permitiu tanto refletir sobre os possíveis diálogos entre o ato de caminhar com a

[2] Devido à minha transferência, da Universidade Federal de Sergipe (UFS) para a Universidade Federal do Acre (UFAC), em 2023, esta proposta inicialmente incluía um experimento cênico com a participação de meu ex-orientando, Sebastião Fernando Alves de Souza, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFAC. No entanto, como a investigação não se concretizou nesse formato, segui por outro caminho.

proposição "Pobreza e Performance", da Rede Internacional de Estudos da Presença, coordenada por Gilberto Icle desde 2020, quanto os possíveis diálogos entre o ato de caminhar e os procedimentos para estudar e refletir sobre o ensino e a aprendizagem em teatro, assim como sobre os potenciais processos criativos cênicos.

Assim, o ato de caminhar, nesse contexto, torna-se uma prática investigativa sensível que conecta o corpo-pessoa ao ambiente e às histórias vividas no espaço delimitado, gerando uma experiência viva, crítica e significativa. Ao perceber as trilhas, as paisagens e as pessoas como parte de um cenário mais amplo, o movimento passa a ser não apenas físico, mas também sensorial e social, transformando a caminhada em um experimento estético-pedagógico[3].

No contexto da proposição *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, o termo 'experimento estético-pedagógico' refere-se a uma abordagem investigativa que combina elementos da estética com abordagens educativas transformadoras. Especificamente, envolve utilizar o processo de caminhada como uma forma de investigação e exploração do meio, não apenas a observar, mas também interagindo e registrando experiências através de registros tais como produção de textos, poesias, desenhos, colagens, fotografias e outras formas de mídia. Essa abordagem, contudo, não se limita ao estudo passivo ou à coleta de dados, mas incorpora atividades estéticas como o teatro e a performance para aprofundar a compreensão das realidades locais e promover aprendizagens significativas. Assim, o experimento estético-pedagógico na *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* busca integrar a expressão artística com o conhecimento etnográfico, enriquecendo tanto a experiência educativa quanto a investigação sociocultural.

---

[3] A expressão "experimento estético-pedagógico" é concebida como uma prática investigativa e formativa que articula experiências sensíveis e processos educativos, explorando a interseção entre arte e pedagogia. Caracteriza-se pela experimentação de procedimentos, métodos, linguagens e materiais para refletir sobre o processo de ensino e aprendizagem, especialmente no Teatro, promovendo a produção de conhecimento por meio da vivência estética. Essa noção implica uma relação dialógica entre pessoa e mundo, onde a percepção, a criação e a reflexão crítica sensível são estimuladas a partir de práticas que tensionam normas, expandem repertórios e valorizam a subjetividade dos envolvidos. No campo das Artes Cênicas e da Educação, o experimento estético-pedagógico permite a investigação de novas formas de expressão, contribuindo para processos de ensino-aprendizagem que reconheçam o corpo, a imaginação, a intuição, o imaginário e a experiência sensível como potências formativas.

Ao caminhar por diferentes contextos sociais, o corpo-pessoa se torna um procedimento de observação e reflexão, capaz de captar não apenas as paisagens visuais, mas também as nuances das relações humanas e as histórias que permeiam cada espaço – por 'corpo-pessoa' entendo que é integralidade do ser humano, incluindo não apenas o corpo físico, mas também a subjetividade, a experiência, a sua história, os conflitos, a afetividade e a identidade que constituem quem caminha e, portanto, a relação indissociável entre o corpo e a pessoa como um todo, reforçando a ideia de que o corpo não é apenas um objeto de locomoção, mas um veículo de percepção, interação e reflexão sobre os contextos sociais, uma vez que capta a complexidade da experiência humana ao caminhar por diferentes ambientes, observando paisagens, relações e histórias.

Essa perspectiva reconhece que as experiências corporais são fundamentais para a construção do conhecimento e para a expressão artística. No contexto da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, valoriza-se o corpo como fonte de saber e meio de interação com o ambiente, permitindo que o pesquisador-artista explore e reflita sobre as interações entre corpo, espaço e sociedade durante a caminhada. Assim, ao enfatizar a importância do corpo-pessoa, essa prática investigativa amplia a compreensão sobre as dinâmicas sociais e culturais presentes nos espaços percorridos, contribuindo para a construção de conhecimento e para a transformação social por meio da arte.

Ao integrar essa noção à prática teatral, o termo sugere que é o corpo inteiro da pessoa, com suas vivências e percepções, que se envolve no processo criativo e reflexivo, portanto reforçando o papel do corpo não apenas como um agente físico, mas como um ser integral em interação com o mundo. Esse diálogo se fortaleceu ao se integrar ao trabalho laboratorial que venho desenvolvendo no decorrer da minha docência, em que o corpo, a voz, o jogo e o espaço interagem de maneira orgânica, potencializando a prática teatral no que se refere à formação, aos modos de agir e fazer os processos cênicos e ao aprendizado significativo com o teatro. Cabe ressaltar que, a partir dessa busca, pode emergir uma nova abordagem para se pensar a criação cênica capaz de valoriza o processo sensível de conexão com o espaço e as pessoas, trazendo uma perspectiva ampliada sobre a relação entre teatro, pedagogia e a experiência de caminhar como procedimento de investigação artística-pedagógico.

A caminhada, nesse contexto, não se resume a um 'deslocamento físico' (Ingold, 2020), mas se configura como uma imersão sensorial e

perceptiva que atravessa a memória, o imaginário e a história das paisagens e das pessoas que as habitam. O corpo-pessoa que caminha registra, sente e interpreta, criando um diálogo contínuo entre o espaço e a pessoa em movimento. Nessa perspectiva, ao se conectar com a poética mencionada, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* torna-se uma forma de acessar camadas profundas do imaginário coletivo e individual.

Ingold (2020) argumenta que o caminhar vai além de um simples deslocamento físico: ele é um processo de habitação do mundo, uma forma de "alongamento da vida". Isso se alinha à ideia de percursos pedagógicos caminhados, segundo o qual o ato de caminhar em si pode ser visto como uma prática educativa sensível que valoriza a experiência sensorial e o engajamento direto com o ambiente, sem a necessidade de uma intenção predefinida. As "linhas de errância", ou "percursos cotidianos", são para o autor uma modalidade de criar e aprender a partir do movimento contínuo, já que o caminhar, nesse sentido, é uma forma de aprender através do corpo em movimento. Assim, ao caminhar, as pessoas respondem ao ambiente em tempo real, ajustando-se às superfícies do solo, ao clima e aos elementos, já que para esse autor, a ideia de "alongar" a vida e expandir o entendimento através da "atenção ativa".

Esse ajuste contínuo se assemelha à forma como o ator no teatro explora o espaço cênico, adaptando seu corpo e suas ações a um cenário em constante transformação, onde os significados emergem da prática e não são predeterminados. Assim, no contexto teatral, caminhar e se permitir errar em diferentes espaços abrem possibilidades criativas que proporcionam novas percepções e formas de expressão. Ao considerar a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, percebo que essa prática combina o ato de caminhar como procedimento de investigação, ensino e aprendizado, orientando, talvez, os processos criativos, ao permitir que o corpo experimente livremente. Essa abordagem valoriza a interação com o espaço como um elemento essencial do processo criativo, enriquecendo a experiência teatral. A visão de Tim Ingold (2020), em seu texto *Pela Atenção*, oferece uma série de reflexões que enriquecem essa prática, destacando a importância da 'atenção ativa', da 'correspondência com o ambiente' e da 'transformação' que o caminhar proporciona, a meu ver tanto no sentido artístico quanto pedagógico.

Para ele, a atenção como processo ativo se distingue da mera intenção. O autor propõe que, ao caminhar, a pessoa não deve se ater a um plano fixo, mas sim abrir-se às possibilidades que o ambiente oferece, reagindo

aos estímulos em tempo real. Esse processo de estar atento ao que nos cerca transforma o caminhar em uma prática exploratória, em que o ambiente pode inspirar novas ideias e percepções. Na *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, essa abordagem se traduz na forma como o corpo em movimento, atento ao espaço e aos seus detalhes, permite que os atores, performers e aprendizes explorem, criativamente, os contextos ao seu redor, seja no espaço urbano, rural ou cênico. O caminhar com atenção não é apenas um exercício físico, mas uma forma de descoberta artística e pedagógica, em que o ambiente é cocriador da experiência.

Nessa perspectiva, o caminhar como aprendizado, para Ingold (2020), está enraizado na ideia de 'habitar o mundo'. A aprendizagem não ocorre apenas através de instrução formal, mas pela imersão direta no ambiente. Esse conceito se conecta profundamente com a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, na qual os percursos caminhados servem como caminhos de aprendizado. Ao caminhar e vivenciar o espaço, podemos explorar novas formas de interação com o ambiente, descobrindo como ele influencia o corpo e a criação artística. O aprendizado emerge da experiência física, sensorial e emocional de estar em movimento, em um diálogo constante entre o corpo e o mundo ao seu redor.

Ingold (2020) também destaca a importância da 'correspondência e responsividade no caminhar'. Para ele, caminhar não é apenas uma resposta mecânica ao ambiente, mas um processo em que o sujeito se relaciona ativamente com o mundo. O caminhar é uma troca contínua, em que o corpo afeta o espaço e é afetado por ele, criando um ciclo de correspondência. Reflito como esse conceito foi fundamental para *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, pois corpo-pessoa não está apenas no espaço, mas está em diálogo com ele, absorvendo suas características e respondendo a elas por meio do movimento. Esse processo de correspondência transforma o caminhar em uma prática criativa, em que cada passo é uma nova oportunidade de criar significado. Nessa perspectiva, ao habitar o caminho, conforme esse autor sugere, o ato de caminhar não é apenas um deslocamento entre dois pontos, mas uma maneira de estar presente e transformado pelo ambiente.

Na *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, esse conceito foi central, pois o caminhar foi visto como uma prática criativa e pedagógica em que o espaço e o corpo se tornam elementos de transformação mútua. Ao caminhar, nós não apenas exploramos o espaço, mas também somos transformados por ele, o que enriquece a criação cênica e pedagógica. Através dessa

habitação ativa, novos significados são construídos, tanto no corpo quanto no ambiente, oferecendo novas camadas de interpretação e expressão.

Por fim, a ideia de Ingold (2020), do caminhar como 'linha e errância', reforça a noção de que o movimento contínuo e o errar pelo espaço são formas poderosas de exploração criativa. Assim, o ato de vagar por espaços urbanos ou rurais, sem um destino pré-definido, permite que o corpo encontre novas possibilidades criativas. A errância não é vista como perda de direção, mas como um procedimento de descobrir novas perspectivas e formas de conhecimento. A meu ver, caminhar sem um plano fixo, com abertura para o inesperado, torna-se uma estratégia para gerar novas ideias, ampliar a sensibilidade corporal e explorar o potencial do espaço para a criação teatral.

Assim, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* dialogou intensamente com as ideias de Ingold (2020) sobre o caminhar como prática de atenção, aprendizado e criação. Através do caminhar, o corpo se torna um agente de descoberta, transformando o espaço e sendo transformado por ele. Essa prática propõe uma forma de conhecer o mundo e criar arte que valoriza o movimento como princípio pedagógico e criativo, por meio da qualt o ambiente, o corpo e o caminhar se entrelaçam em uma contínua correspondência de significados.

Performar: terra, chão, folhas e observações.... e depois a exclusão de corpos...

Pés calçados, firmes no chão,
Folhas secas sussurram sob o peso da vida,
Galhos trançam histórias antigas,
A terra respira, crua, nua,
Em uma trilha que se perde na mata,
Onde o tempo se dissolve em silêncio.
É o encontro com o velho e o vasto,
Na dança das folhas, no abraço da raiz.
Adiante, uma estrada de terra se abre,
Cercada de verde que brota sem pressa,
Palmeiras elevam-se ao céu,
Sob nuvens que sonham vagarosas.

Há um horizonte de calma,
Um campo que convida ao caminhar,

É o espaço onde o selvagem e o ser se cruzam,
Onde o vento fala e o coração escuta.
Em cada passo, a natureza responde,
Na trilha e no verde,
A caminhada é diálogo,
Entre o dentro e o fora,
Entre o agora e o eterno
(Diário Etnonarrativo, Côrtes, 2023).

Imagem 1 – Caminhar no Povoado Salvador/SE, 2023.
Fonte: Acervo do autor.

Esta proposta surgiu inicialmente da necessidade de **IR** – investigar, buscar, observar, sentir e se conectar. Posteriormente, **RETORNAR...** Questiono-me, então, como posso me distanciar da vida urbana, do cotidiano e da miséria humana que testemunhamos com crescente frequência no mundo contemporâneo, como as desigualdades sociais, violências, pobreza, falta de empatia e tolerância, a perversidade e a desumanização, que parecem estar se normalizando diante de nossos olhos. Decido, portanto, despir-me de todos os ruídos, cheiros, vozes e pessoas, em busca de um momento de silêncio, para permitir uma escuta mais atenta e diferenciada do meu cotidiano. Assim, nomeio como procedimento artístico-

pedagógico uma *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* – partindo do ato de caminhar – e escolho deixar a grande cidade para ir a um pequeno local chamado *Povoado Salvador*, em Itaporanga D'Ajuda, no interior de Aracaju/SE, em 2023.

O local escolhido para essa investigação é o município de Itaporanga D'Ajuda, cidade onde nasci. O nome foi adotado oficialmente em 1º de janeiro de 1949 – desde 1854 era chamado apenas de Itaporanga. Situado na região leste do estado de Sergipe, Itaporanga tem um significado simbólico: "Ita" significa pedra e "Poranga" significa bonita. O acesso ao município se dá pela capital, Aracaju, através das rodovias BR-235 e BR-101, em um percurso de 29 km. Geograficamente, o relevo da região é caracterizado pela Planície Costeira Sergipana, que se estende por 163 km, entre os rios São Francisco e Real, apresentando baixas altitudes, com sedimentos recentes e formações de mangues, estuários, restingas e dunas. O clima tpredominante é o Tropical Úmido, com chuvas concentradas no outono e inverno. Segundo o IBGE, em 2022, a população do município era de 34.411 habitantes.

Imagem 2 – Localização do Município de Itaporanga D'Ajuda-Sergipe.
Fonte: Mapa Michelin (2023).

No ato de caminhar, conforme a Imagem 3 abaixo, planejei me entregar nessa aventura do 'Caminhar' num pequeno Povoado Salvador. É uma pequena comunidade rural situada no município de Itaporanga D'Ajuda, no estado de Sergipe, Brasil. Localizado na zona rural, o povoado

reflete o estilo de vida simples e tradicional típico de áreas interioranas, onde a agricultura familiar e atividades agropecuárias são comuns entre os moradores.

A paisagem ao redor é marcada por vegetação nativa e cenários tranquilos, com influência das formações geográficas características da Planície Costeira Sergipana, como manguezais e restingas. O acesso ao Povoado Salvador se dá por estradas vicinais, a partir da sede do município de Itaporanga D'Ajuda, o que contribui para o isolamento e, talvez, seu esquecimento local. A vida comunitária é muitas vezes centrada em atividades religiosas. Apesar do seu tamanho modesto, o povoado reflete a identidade rural sergipana, com forte conexão com a terra e o meio ambiente.

Imagem 3 – Estranhamento. Povoado Salvador/SE, 2023.
Fonte: Acervo do autor.

Por estar distante dos grandes centros urbanos, o Povoado Salvador oferece um refúgio de tranquilidade, sendo um local propício para quem busca reconectar-se com a natureza e vivenciar experiências autênticas de vida no campo, além de proporcionar um contraste significativo em relação à vida urbana da cidade. Com os pés calçados com tênis preto, posicionados sobre o chão irregular em um solo coberto por folhas secas e galhos dispersos, indicando um ambiente natural que sugere a passagem do tempo e a

presença de uma vegetação envelhecida, iniciei a caminhada nessa trilha, ou melhor, uma área de mata, onde o piso de terra e a disposição dos elementos vegetais me remeteram a um espaço de caminhada ao ar livre.

As folhas secas amareladas e os galhos caídos me levaram a observar a ideia de um local intocado, onde a natureza segue seu curso natural de transformação. Essa proximidade do enquadramento com os pés e o chão me trouxe uma sensação de intimidade com o terreno, como se o ato de caminhar estivesse me propondo estar atento aos detalhes sutis da natureza sob os meus pés. O solo, marcado por uma simplicidade rústica, ao mesmo tempo convidativo e misterioso, como se guardasse as histórias de muitos outros passos dados ali.

A combinação de galhos e folhas cria um tapete natural, um lembrete de que, mesmo no desgaste, a natureza segue viva em suas texturas e formas. A Imagem 4 apresenta, portanto, essa perspectiva mais ampla de uma trilha de terra cercada por vegetação verde vibrante. O caminho sinuoso corta o campo, levando o olhar para o horizonte, onde palmeiras se erguem contra um céu parcialmente nublado. A cena evoca tranquilidade e liberdade, com a trilha aberta e o campo extenso sugerindo um espaço natural, rural e ao mesmo tempo selvagem, que convida à exploração e à contemplação.

Imagem 4 – Caminhar... Povoado Salvador/SE, 2023.
Fonte: Acervo do autor.

Nesse contexto, o ato de caminhar que aqui foi proposto compõe, como salientou Gros (2021, p. 20), uma experiência rica e multifacetada, pois "[...] caminhando, dominando o mundo e os homens, compõe ao ar livre, imagina, descobre, exalta-se e se assusta com o que encontra, transtornado e fascinado pelo que se lhe apresenta em seus passeios". Essa perspectiva evidencia que a caminhada transcende a mera atividade física, transformando-se em uma prática profundamente cognitiva e emocional, capaz de nos permitir uma interação dinâmica e sensível com o espaço ao nosso redor. Assim, a pergunta anteriormente mencionada – é o que a prática da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* pode revelar ao longo do percurso da caminhada? –, convida-nos a refletir sobre como esse ato se torna um meio de investigação para o processo de aprendizado com o teatro.

Dando continuidade a essa caminhada, a Imagem 5 revela a continuação dessa trilha de terra simples, que se estende por um campo verde vibrante, cercada por vegetação baixa e algumas palmeiras dispersas. O caminho segue reto, como se fosse o único traço humano em um cenário amplamente dominado pela natureza, e o céu parcialmente nublado adiciona uma leve melancolia à paisagem, enquanto as árvores distantes reforçam a sensação de vastidão e isolamento. Nessa caminhada surge a imagem da palavra *Solidão*, que se insinua ao observar esse horizonte. A ausência de outras figuras humanas me faz sentir como uma única pessoa, uma jornada interna que reflete o diálogo entre o corpo e o ambiente. Nesse contexto, o ato de caminhar torna-se uma ação solitária, porém profundamente significativa, uma vez que conecta o corpo-pessoa ao espaço que se percorre de forma viva e sensorial.

Imagem 5 – Solidão. Povoado Salvador/SE (2023). Fonte: Acervo do autor.

Como nos lembra Labbucci (2013, p. 42), "[...] não se caminha para chegar depressa, caminha-se para que as coisas nos alcancem no tempo propício, caminha-se para ficar com os sentidos despertos e para fazer o ar circular pela mente e pela alma". O caminhar, então, transcende o simples deslocamento físico: é um movimento que abre espaço para que o ambiente e suas histórias se revelem ao corpo-pessoa que caminha, despertando nele uma percepção crítica e reflexiva.

Portanto, as imagens acima emergem nesse fluxo contínuo de passos, no qual o chão desgastado sob os pés se torna o vestígio concreto das vivências anteriores, enquanto as margens de grama verde parecem silenciosamente observar aquele que se desloca. Nesse percurso, a solidão não é percebida como isolamento, mas como um estado contemplativo, uma condição que permite ao corpo-pessoa um encontro mais profundo com o entorno. O caminhar, nesse sentido, propicia uma imersão sensorial e espiritual, de modo que terra, céu e vida se entrelaçam, e cada passo funciona como um elo que conecta o presente às memórias e às histórias passadas inscritas naquele espaço.

A caminhada, portanto, não é apenas uma forma de atravessar lugares, mas um modo de existir em relação ao ambiente, de ouvir o que o espaço tem a dizer. Cada movimento é parte de um processo de "(r)e(s)xistência" (Labbuci, 2013), em que o caminhar não se esgota no ato físico,

mas se prolonga em uma experiência viva e crítica, que engaja mente, corpo e alma, na busca contínua por significado, resistência e transformação. Observe a Imagem 6 abaixo:

Imagem 6 – Estímulos, ideias e Provocações. Povoado Salvador/SE (2023).
Fonte: Acervo do autor.

Ela me inspirou ao me deparar com uma paisagem natural durante a caminhada, vista através de um denso conjunto de árvores. Os galhos robustos se projetavam, criando um enquadramento natural que direcionava o olhar para o céu azul, parcialmente coberto por nuvens claras. Ao fundo, a vegetação de palmeiras sugeria um ambiente rural e florestal. Essa paisagem me fez refletir sobre como a ideia de *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* em um cenário natural pode ser um dispositivo fundamental para fomentar a prática teatral. Ao proporcionar um espaço de experimentação sensorial e

criativa, essa experiência estimula o exercício de aprender a observar, um elemento essencial no processo formativo em teatro.

Na prática teatral, tal ambiente pode estimular reflexões sobre o corpo no espaço, o movimento orgânico e as interações com o entorno. Ela sugere uma caminhada exploratória em que se observa não apenas a paisagem externa, mas também as ressonâncias culturais e ancestrais que o ambiente evoca. Assim, a relação entre essa paisagem e o processo criativo teatral reside na ideia de que caminhar e observar permitem ao artista-pesquisador produzir dados a partir de referências sensoriais e simbólicas. Isso pode resultar em improvisações mais ricas e em processos criativos cênicos mais vivos e conectados à realidade externa.

O ato de caminhar pela natureza, conforme refletido nas imagens acima, convida os criadores a enxergarem além do cotidiano, incorporando novas camadas de significado ao seu trabalho, explorando diferentes elementos – como luz e sombra, som e silêncio, vida e matéria inerte – que podem ser transpostos para a linguagem cênica. Dessa forma, o processo não-linear de criação teatral, que inclui pesquisa e experimentação, é enriquecido pela interação com o ambiente natural, representado aqui pelas imagens. Essa exploração sensorial e contemplativa pode trazer novas percepções que, somadas às investigações culturais, ampliam a experiência criativa dos artistas e potencializam a conexão com o espectador.

A sensibilidade envolvida no ato de caminhar permite que o corpo se atente aos detalhes do ambiente, aos vestígios culturais e às narrativas invisíveis que permeiam o espaço. Esse processo poético estabelece um vínculo entre a criação cênica e o espectador, mas, nesse caso, o corpo caminhante também se integra à criação ao incorporar e ressignificar as experiências vividas ao longo do percurso.

A possível criação artística nessa caminhada teatral se torna uma forma de cartografia sensível, na qual o (Meu/Seu) corpo não apenas atravessa, mas também reconfigura os territórios por onde passa. As histórias, as imagens e as emoções que emergem durante o caminhar criam uma trama poética que amplia a relação entre a pessoa e o mundo, possibilitando a criação de novos significados e a descoberta de novas maneiras de interagir com o espaço.

A caminhada, nesse sentido, é também um ato de criação, por meio do qual o corpo-pessoa produz e transforma ao mesmo tempo que se deixa transformar. Assim, essa experiência do caminhar transcende a simples observação ou documentação, configurando-se como um processo poético

que envolve a escuta do espaço, a escuta do outro e a escuta de si mesmo. Ela é uma forma de performar o território, de criar uma dramaturgia que surge do encontro entre o corpo e o ambiente, entre o eu e o outro.

No teatro, essa primazia do movimento se manifesta no processo criativo, momento no qual os atuantes exploram suas corporalidades para revelar novos aspectos dos personagens, representações e das situações dramatúrgicas e performática. O deslocamento físico, a exploração de gestos e posturas são procedimentos para desvelar camadas ocultas de significado. Gros (2021) enfatiza que o caminhar revela realidades que insistem, sem fazer ruídos, humildemente, e essa mesma humildade pode ser observada na forma como o corpo em movimento nos coloca em contato com sutilezas da ação e do espaço investigado.

O ato de caminhar me levou a refletir sobre o corpo no mundo como um meio de conhecimento, sendo, portanto, uma extensão dessa ideia. O deslocamento, seja físico ou simbólico, serve como um canal pelo qual o corpo explora e absorve o ambiente ao seu redor. Nos processos de criação cênica, o movimento corporal vai além da simples expressão; é também uma maneira de agir e investigar no teatro. Atores, não atores e performers, ao se deslocarem por diferentes espaços – sejam eles físicos ou imaginários – têm a oportunidade de experimentar novas perspectivas, adquirindo percepções, intuições, compreensões e reflexões sobre seus processos criativos. Assim, o corpo-pessoa se transforma em uma interface entre o mundo interno do artista cênico e o ambiente externo, atuando como mediador entre o que já se conhece e o que ainda está por ser descoberto.

O sentido do termo *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* amplia o ato de caminhar ao transformá-lo em uma prática investigativa e artístico-pedagógica que explora os espaços físicos e simbólicos, revelando as camadas ocultas das narrativas sociais e históricas. Ao percorrer territórios e vivenciar os cenários cotidianos, o corpo-pessoa (pesquisador-artista) se engaja em uma forma de aprendizado sensível, em que o movimento não é apenas deslocamento, mas uma imersão nos contextos culturais, econômicos e políticos que moldam as experiências dos habitantes desses espaços. Essa caminhada se torna, assim, uma potência para a prática teatral em processo, na qual o caminhar reflete e ressignifica as histórias de vida, promovendo uma criação cênica que dialoga criticamente com o ambiente, gerando reflexões sobre pertencimento, desigualdade e resistência.

Nessa perspectiva, o ato da caminhada, portanto, permite uma perspectiva sensorial e contextual da vida cotidiana, capturando a realidade

em transformação constante, pois, de acordo com Labbucci (2013, p. 37), caminhar tem tudo a ver com o pensar e com as questões fundamentais que estão na base da filosofia, isto é, 'quem somos, onde estamos, para onde vamos', visto que o caminhar exprime essa abertura para o mundo e para si mesmo, portanto, não se caminha para chegar logo, "[...] caminha-se para ter os sentidos despertos, afim de encontrar o mundo e completar uma experiência de vida".

O ato de caminhar pode ser visto como um processo criativo, no qual o corpo-pessoa experimenta novas formas de existir e habitar o mundo. Nesse sentido, o ato de caminhar pode funcionar como um procedimento de investigação e criação cênica, no qual o corpo-pessoa explora possibilidades expressivas, abrindo-se à escuta do outro e do espaço em sua jornada investigativa. Nesse processo, o caminhar deixa de ser um movimento mecânico para se tornar uma ação com intencionalidade, de modo que cada gesto, cada pausa e cada direção carregam significado. O caminhar, conforme proposto por Gros (2021), é uma ação profundamente vinculada ao ato de percepção e criação. Quando caminhamos, deixamos vestígios e rastros que não são apenas físicos, mas também sensoriais e emocionais.

Mas, nesses momentos de angústia e contemplação, um turbilhão de dúvidas me envolvia, perguntando-me qual seria o sentido dessa caminhada. Como dialogar com a Rede de Estudos da Presença, quando a temática "Pobreza e Performance" parecia um eco distante, sussurrando verdades que eu não conseguia decifrar? As respostas se escondiam nas sombras, deixando-me mais inquieto, mais perdido, navegando em mares de angústia e incerteza, sem saber como ancorar a minha busca, sem conseguir tecer as conexões que almejava. Validar a minha proposição tornava-se um desafio quase intransponível, um labirinto em que a desistência espreitava a cada esquina, ansiando que meus passos se transformassem em certezas. No entanto, tudo o que encontrava era o silêncio denso da incerteza. O retorno para casa era o encontro com um oceano de perguntas, onde as dúvidas dançavam à beira da razão, e o enlouquecimento se entrelaçava aos desvaneios, como sombras que me seguiam, sussurrando mistérios ainda não desvendados. Passados alguns dias, eu retornava para continuar na caminhada...

Assim, no compasso de meus passos pelas trilhas do pequeno povoado da Zona Rural, um encontro silencioso floresceu: uma professora de Educação Infantil revela as histórias não contadas, convidando-me a enxergar além das paisagens desse povoado. Seus olhos refletiam a luta silenciosa

das crianças que crescem à margem, onde os corpos, os espaços e os sonhos se entrelaçam em uma dança frágil. Ali, nas palavras trocadas, surge uma reflexão: as dinâmicas invisíveis de exclusão social que marcam a infância dessas crianças. Portanto, a caminhada deixou de ser apenas movimento e se tornou um rito de percepção – corpos em trânsito entre o visível e o oculto, entre o viver e o sobreviver.

Esse encontro, tão breve quanto profundo, revelou-se a chave para desvendar as tramas das vulnerabilidades, em que os projetos de vida se perdem nos labirintos da precariedade. Ali, nas pegadas compartilhadas, comecei a desenhar as linhas dessa aventura, impulsionado pela certeza de que o teatro, como a própria caminhada, pode ser a travessia para novos horizontes.

Performar a Infância Invisível: corpos em trânsito pelas margens do sonho e da sobrevivência...

Na dança silenciosa entre os passos e as paisagens do povoado rural, a proposição da caminhada se ergue como uma janela para os fragmentos não contados da infância. Nos olhos da professora de Educação Infantil, a luta de crianças à margem do mundo pulsa, refletindo o peso das dinâmicas invisíveis de exclusão social. Corpos pequenos, frágeis, atravessam espaços onde os sonhos encontram os limites do possível e do acessível. Aqui, o viver é um ato de resistência, o sobreviver, um desafio cotidiano.

Ao ser convidado pela professora para conhecer a pequena escola, fui imediatamente recebido pela cena dessas crianças, em silêncio, observando o mundo lá fora através das grades. A visão da paisagem rural – com palmeiras balançando sob um céu parcialmente nublado – contrastava com o espaço restrito e contido em que elas se encontravam. Num impulso, fotografei o momento, guiado pela intuição de que aquele enquadramento capturava a essência da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral: Corpos em Movimento e Revelação na Trama da Exclusão Social.* A grade entre as crianças e a paisagem além era mais que uma barreira física; era uma metáfora poderosa das dinâmicas de exclusão social que as cercam. Eis a Imagem 7, observe:

Imagem 7 – Olhares além das Grades. Povoado Salvador/SE (2023).
Fonte: Acervo do autor.

A imagem mostra um grupo de crianças em uma área externa, olhando através de uma grade que dá para uma paisagem rural, com palmeiras e céu parcialmente nublado ao fundo. Essa visão da natureza do lado de fora contrasta com o espaço limitado e aparentemente contido em que as crianças se encontram, simbolizando uma barreira física e, possivelmente, metafórica. Relacionando-a à proposta e ao objetivo de o que a prática da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* pode revelar sobre as dinâmicas sociais e culturais das pessoas encontradas ao longo do trajeto, tomando como referência o projeto *Pobreza e Performance*, a cena evoca a sensação de restrição e isolamento, como se as crianças estivessem observando de longe um mundo ao qual pertencem, mas que também as exclui de muitas formas. A grade representa uma limitação tangível e simbólica, o campo de visão remete a algo inalcançável, e as crianças, que aqui representam corpos em movimento, experimentam uma realidade de desafios e barreiras que a proposição do caminhar busca expressar e problematizar.

O teatro, nesse contexto, pode funcionar como essa "janela" para revelar a luta dessas crianças, que enfrentam as dinâmicas da exclusão social. No silêncio dos corpos observando a vastidão lá fora, percebe-se a tensão entre o desejo de explorar e os limites impostos pela realidade social e econômica, tornando o simples ato de olhar um símbolo de resistência e sonho.

Segundo Lopes (2006, p. 124), a exclusão social é um fenômeno complexo e multidimensional, distinto da pobreza, pois não se limita às desigualdades econômicas, mas resulta de um conjunto de processos que

reconfiguram as relações sociais contemporâneas. Enquanto a pobreza é historicamente vinculada às dinâmicas entre capital e trabalho, a exclusão social se manifesta em diversas esferas, sendo marcada por fatores como a precarização do trabalho, a desqualificação social, a desfiliação social e a desagregação identitária. Esses processos operam como mecanismos de controle e segregação, restringindo não apenas o acesso a bens e serviços, mas também fragilizando laços sociais e comprometendo a participação cidadã.

Além disso, Lopes (2006) destaca que a exclusão social não pode ser reduzida a um fenômeno econômico isolado, pois ela decorre das transformações políticas e estruturais do neoliberalismo, que reforçam desigualdades e marginalizam determinados grupos. O desemprego estrutural, o aumento da população em situação de rua, a violência e a fome são algumas das expressões desse processo, que aprofunda barreiras à inclusão social. Dessa forma, enfrentar a exclusão exige estratégias que garantam acesso a direitos, participação ativa na sociedade e o reconhecimento das diferenças como parte essencial da construção social.

Ao observar a infraestrutura, ficou evidente que o espaço educacional enfrenta graves limitações: não há acessibilidade para pessoas com deficiência, a escola carece de biblioteca, laboratório de informática, sala de leitura, espaço lúdico e quadra de esportes. Na sala da direção, um único computador com *internet* e uma impressora estão disponíveis, mas frequentemente apresentam problemas. Além disso, materiais essenciais, como cadernos, livros e uniformes, não são fornecidos pela gestão pública do município, de acordo com a professora. Pequenos reparos, necessários devido ao desgaste natural, demoram a ser realizados, pois a escola não possui fundos específicos, dificultando ainda mais o esforço da gestão em conceber um espaço adequado de processo formativo.

Percebi que a professora estabelece com as crianças um relacionamento carinhoso e respeitoso, fundamental para a Educação Infantil. Nessa fase crucial, em que se iniciam os processos de alfabetização e letramento, é essencial que o educador demonstre cuidado, amor e respeito, oferecendo às crianças uma base acolhedora para seu desenvolvimento. No entanto, a precariedade das políticas públicas direcionadas à educação se torna evidente, comprometendo a formação dessas crianças. Os investimentos no sistema educacional brasileiro, muitas vezes ineficazes e insuficientes, deixam marcas profundas, limitando as possibilidades de desenvolvimento nos aspectos biopsicosocioculturais e impactando o futuro dessas crianças e da comunidade em geral.

Diante dessa realidade, a pergunta central da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* se fez ainda mais pertinente, pois ficou claro ao observar que, desde cedo, esses pequenos já se veem afastados de seus sonhos e de um futuro mais promissor. A imagem das crianças olhando através das grades simboliza essa exclusão, representando o confinamento de seus projetos de vida e o comprometimento de suas potencialidades em uma estrutura que deveria, ao contrário, promovê-las.

Em relação ao número de crianças na sala de aula dessa professora, eram ao todo 14, sendo oito meninas e seis meninos. Dentre elas, duas possuem necessidades especiais, para as quais uma outra professora também acompanhava as atividades, auxiliando de modo a garantir o apoio necessário. As idades das crianças na *Sala Multisseriada* variam entre quatro e seis anos. Uma Sala Multisseriada é uma modalidade de sala de aula em que alunos de diferentes faixas etárias e níveis de aprendizado estudam juntos, com o mesmo professor, em um único espaço. Esse modelo ainda é comum em áreas rurais e regiões de difícil acesso, onde há um número reduzido de crianças em idade escolar e não seria viável criar turmas separadas para cada série.

Na Educação Infantil, o modelo multisseriado apresenta alguns desafios significativos. Uma das principais dificuldades é atender as diferentes necessidades de aprendizagem e desenvolvimento de crianças em diferentes estágios de maturidade. Enquanto algumas podem estar começando a desenvolver habilidades de comunicação e coordenação motora fina, outras já têm capacidades mais avançadas e precisam de estímulos diferentes. Essa diversidade exige que o professor planeje atividades adequadas para cada faixa etária e tenha a habilidade de gerenciar múltiplas demandas simultâneas, o que é especialmente difícil quando a sala não conta com apoio pedagógico especializado. Outro problema é que, na Educação Infantil, o aprendizado ocorre de forma bastante lúdica e prática, exigindo um ambiente propício para atividades recreativas e motoras.

Desse modo, em uma Sala Multisseriada, com a infraestrutura e recursos limitados, como o mencionado na situação precária da escola, pode ser difícil oferecer experiências significativas de aprendizagem e socialização para as crianças. Ao observar o ambiente, notei que a professora não utiliza recursos midiáticos ou técnicas audiovisuais em suas aulas, uma vez que a escola não dispõe de tais recursos. Ela recorre, portanto, à exposição oral, à pesquisa na *internet* e a trabalhos impressos para conduzir as atividades com as crianças. A respeito disso, ela comenta: "[...] Essa escola não oferece

recursos suficientes para trabalharmos de maneira adequada com as crianças. Tudo aqui é muito precário... começando pela estrutura da escola. Veja essa sala, os banheiros, o pátio minúsculo onde elas têm para brincar...". De fato, a estrutura apresenta diversos problemas, como se pode observar na Imagem 8:

Imagem 8 – Olhares além das Grades. Escola Municipal (2023).
Fonte: Acervo do autor.

Trata-se de uma construção simples e antiga, com estrutura visivelmente desgastada, típica de muitas escolas em áreas de baixa renda no Brasil. A edificação possui paredes com pintura azul e branca, parcialmente descascadas, e uma área de piso desigual, sem cobertura, o que pode dificultar a circulação das crianças, principalmente em períodos chuvosos. Os blocos de concreto na parte frontal e o piso de cimento revelam uma infraestrutura básica e de manutenção limitada, que, somada à falta de espaços adequados de lazer e convivência, compromete a qualidade de vida escolar.

Essa precariedade estrutural impacta diretamente o desenvolvimento social e educacional das crianças, reforçando o ciclo de exclusão social ao lhes negar um ambiente estimulante e seguro. Esse cenário se encaixa na discussão da Rede: Pobreza e Performance (2023), pois a própria condição física da escola desempenha um papel simbólico e prático na perpetuação das desigualdades. Assim, a escola não apenas reflete a pobreza material da região, mas também atua como um espaço de performance social, de maneira que acesso limitado a um ambiente de aprendizado digno se torna parte da realidade cotidiana das crianças.

Nesse sentido, a pobreza, conforme analisada por Chizzotti e Casali (2021, p. 197-200), evoluiu conceitualmente ao longo do tempo,

passando de uma visão restrita à incapacidade de sobrevivência para uma compreensão mais ampla e multidimensional. Para ele, no século XIX, era entendida como uma condição extrema de carência, enquanto, nos anos 1970, passou a ser associada ao atendimento das necessidades básicas, como alimentação, acesso à água potável, saneamento, saúde e educação. A partir dos anos 1980, essa concepção, segundo ele, ampliou-se para uma perspectiva de privação relativa, considerando não apenas fatores econômicos, mas também indicadores sociais e culturais que determinam a qualidade de vida de uma população. Ainda segundo Chizzotti e Casali (2021), Amartya Sen, citado por ele, aprofundou essa análise ao redefinir a pobreza como um fenômeno multidimensional de privação de capacidades, destacando que não basta garantir meios materiais para a subsistência; é essencial que os indivíduos tenham liberdade para alcançar seus objetivos e desenvolver suas potencialidades. Dessa forma, a pobreza transcende a falta de renda e se expressa na impossibilidade de acesso a direitos fundamentais, restringindo a participação social e perpetuando ciclos de desigualdade que afetam as gerações futuras.

Nessa perspectiva, relaciona-se também a precariedade, pois, conforme Chizzotti e Casali (2021, p. 212), ela está estreitamente ligada à pobreza, revelando-se como um dos seus desdobramentos mais graves, manifesta na desigualdade estrutural que afeta de maneira mais intensa determinados grupos sociais. Para ele, o reconhecimento da precariedade como um fenômeno estrutural das sociedades contemporâneas tem superado os conceitos de "pauperismo" e "exclusão", pois evidencia não apenas a falta de recursos, mas a degradação dos direitos sociais e do trabalho, bem como o enfraquecimento das políticas públicas de proteção social.

Como destaca Bresson (2015), citado por Chizzotti e Casali (2021), a precariedade pode ser analisada sob diferentes paradigmas, incluindo a marginalização social e a fragilidade dos mecanismos de assistência, que muitas vezes estigmatizam aqueles que dependem das políticas públicas. Nesse sentido, a precariedade não diz respeito apenas à carência material, mas à insegurança generalizada que compromete o exercício da cidadania, aprofundando desigualdades e aumentando a vulnerabilidade dos grupos sociais mais fragilizados conforme suas palavras. A ausência de políticas eficazes de proteção social intensifica esse cenário, levando à deterioração das condições de vida e ampliando o fosso da desigualdade. Como diz Chizzotti e Casali (2021), essa condição atinge com especial gravidade crianças e jovens em situação de vulnerabilidade, que, em um sistema

meritocrático, acabam sendo privadas das oportunidades educacionais necessárias para romper o ciclo da pobreza. Para ele, combater a precariedade exige ações estruturais que garantam não apenas a sobrevivência, mas também a dignidade e a inclusão social dos mais desfavorecidos, por meio de políticas de equidade que possibilitem a efetivação dos direitos fundamentais e a construção de uma sociedade mais justa.

A exclusão social e a precariedade, enquanto fenômenos estruturais, não se limitam à ausência de recursos materiais, mas se manifestam também nas formas simbólicas de privação que restringem possibilidades de desenvolvimento. No contexto educacional, essa realidade se torna ainda mais evidente, pois a escola, em vez de atuar como um espaço de emancipação, acaba reproduzindo as desigualdades existentes na sociedade. A precariedade da infraestrutura escolar não é apenas um reflexo da pobreza material, mas um elemento que reforça o ciclo de marginalização ao restringir o acesso a uma educação de qualidade e limitar o potencial das crianças desde a infância.

Ao considerar a discussão, proposta pelo projeto da Rede: Pobreza e Performance (2020), percebe-se que a própria materialidade da escola se transforma em um palco de performance da exclusão. O espaço escolar, marcado por limitações físicas e ausência de recursos básicos, inscreve nos corpos infantis a experiência da carência e da privação. A precariedade da escola não é apenas uma questão funcional, mas se torna um dispositivo simbólico que demarca quem pode e quem não pode acessar oportunidades reais de crescimento. Dessa maneira, as crianças, desde cedo, internalizam a condição de exclusão, pois vivenciam cotidianamente as dificuldades impostas por uma estrutura que deveria acolhê-las e incentivá-las a imaginar um futuro diferente.

A escola, portanto, deixa de ser um espaço de transformação e passa a ser uma encenação contínua da desigualdade. As limitações impostas pelo contexto educacional precário configuram uma espécie de espetáculo da privação, no qual as crianças são as principais personagens de uma narrativa que restringe sua autonomia e desenvolvimento. A ausência de investimentos e a naturalização da precariedade como parte da experiência escolar reforçam essa estrutura excludente, dificultando qualquer ruptura com esse ciclo.

Diante desse cenário, a exclusão social não é apenas um efeito da pobreza, mas um processo continuamente reafirmado por políticas ineficazes e pelo abandono sistemático da educação pública. O reconhecimento

dessa precariedade, como um elemento estrutural das sociedades contemporâneas, exige uma resposta que vá além da simples provisão de recursos materiais, mas que enfrente as desigualdades de forma crítica, permitindo que a escola seja um espaço real de possibilidades, e não um cenário onde a exclusão se perpetue como uma performance cotidiana.

Por outro lado, percebi que existe uma ausência quase total da Arte na prática pedagógica das professoras, o que revela uma falta de compreensão sobre o papel essencial das artes – como teatro, música, artes visuais e dança – no desenvolvimento infantil. Essa carência contribui para a formação de uma educação desprovida de ludicidade, de imaginação, de intuição, limitando as possibilidades de expressão criativa das crianças. A falta de contato com as artes restringe o desenvolvimento de habilidades fundamentais, como a criatividade, a empatia e a capacidade de resolução de problemas de maneira criativa, aprofundando a situação de vulnerabilidade e precariedade em que essas crianças estão inseridas. Essa lacuna contribui para a perpetuação da pobreza, pois impede que as crianças adquiram competências essenciais para expandir suas perspectivas e busquem, no futuro, melhores oportunidades e condições de vida.

Sem o acesso à Arte, essas crianças perdem a oportunidade de expandir seu universo cultural e explorar novas formas de se relacionar com o mundo, o que prejudica seu desenvolvimento integral. A ausência de vivências artísticas não apenas restringe o crescimento individual, mas também reforça um ciclo de exclusão e vulnerabilidade, impedindo que as crianças vivenciem uma transformação pessoal que uma educação estética poderia proporcionar. Em um contexto em que as artes são frequentemente consideradas dispensáveis, as crianças ficam privadas de um recurso essencial para a construção de identidade, autoestima e visão crítica, aspectos fundamentais para seu desenvolvimento e empoderamento como pessoas e cidadãos.

Uma outra questão que observei foi a fala da professora, que revela uma percepção amarga e crítica sobre a realidade enfrentada por muitas famílias em contextos de exclusão social. Ela destaca a perpetuação de um ciclo de analfabetismo e desinteresse que, segundo sua visão, parece ser intencionalmente mantido por políticas públicas que negligenciam a educação. Ao afirmar: "[...] eu não vejo muita luz no fim do túnel, não, sabe? Tudo começa com os nossos políticos, que parecem querer uma população cada vez mais analfabeta. É um ciclo: as mães dos meus alunos, em sua maioria, não têm o Ensino Médio completo, só o Fundamental. Essas

crianças provavelmente seguirão o mesmo caminho quando crescerem!". Seu desabafo dialoga diretamente com a proposição da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral: Corpos em Movimento e Revelação na Trama da Exclusão Social*, ao sugerir que as trajetórias dessas crianças e de suas famílias estão limitadas por essa "trama" de exclusão, na qual corpos – tanto de forma simbólica quanto física – são condicionados a reproduzir, talvez, um mesmo percurso de pobreza, vulnerabilidade e precariedade.

Ela continua: "[...] muitas delas são trazidas para a escola apenas por obrigação. Apenas umas cinco mães realmente se preocupam se os filhos estão estudando e aprendendo; as outras veem a escola como um depósito e não se interessam pelo que eles estão fazendo ou aprendendo". Ao mencionar que a maioria das mães de seus alunos não completou o Ensino Médio e que as crianças podem seguir o mesmo caminho, a professora aponta para uma realidade em que a falta de estímulo e apoio educativo transforma a escola em um "depósito", onde as crianças são simplesmente deixadas, sem um acompanhamento real de suas aprendizagens. Esse cenário reflete uma exclusão social que impacta as gerações de forma cíclica, uma exclusão que se manifesta não apenas em aspectos materiais, mas também simbólicos, desconsiderando o potencial expressivo e criativo dessas crianças.

Nesse sentido, romper com essa lógica permite redescobrir esses corpos e possibilitar que eles se movimentem além das limitações impostas pelo contexto de vulnerabilidade. Por meio da prática teatral, esses "corpos em movimento" podem começar a explorar novas formas de expressão e autocompreensão, desafiando os papéis que lhes foram atribuídos pela estrutura social e cultural. Assim, a fala da professora ressalta a importância de práticas pedagógicas que vão além do ensino convencional, e, apontando para nós, a Arte, especialmente o Teatro, pode ser um meio para promover transformações pessoais e comunitárias, ajudando a "iluminar o túnel" que atualmente parece sem saída.

Nessa caminhada, que transcende o movimento físico, cada palavra, cada olhar, traça novas trilhas de percepção, iluminando as vulnerabilidades que a vida adulta muitas vezes ofusca. O teatro, tal qual o rito de caminhar, torna-se o espaço para revelar, questionar e transformar – uma travessia na qual as histórias silenciadas ganham voz e os projetos de vida reencontram o rumo perdido. Assim, os corpos em movimento carregam em si o poder de metamorfose, de resistência e de cura, transformando a

caminhada em ato poético e político, abrindo horizontes de pertencimento para além da exclusão social.

Um Raio de Sol no Horizonte: reflexões possíveis da Etno-Caminhada-Grafia-Teatral...

Para Gros (2021, p. 8), caminhar vai além da prática física e dos limites de um esporte, pois seu propósito reside na experiência subjetiva, na conexão com o ambiente e na abertura à contemplação. Ele destaca que caminhar é simples, uma atividade essencialmente humana que exige apenas "pôr um pé na frente do outro" e, ao contrário de esportes com métricas, não se quantifica em números ou resultados, mas sim em vivências e encontros. Em diálogo com a proposta da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, caminhar torna-se uma metáfora de exploração e pertencimento aos espaços, permitindo que corpo-pessoa absorva a "intensidade do céu" e o "esplendor das paisagens". Nesse sentido, essa caminhada consciente se relaciona com a experiência e a transformação que ocorre no corpo em movimento, nas percepções sociais e nos encontros que desvelam as dinâmicas, especialmente de exclusão e de interação social ao longo do trajeto aqui explicitado.

A experiência da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, embora inicialmente concebida para incluir um experimento cênico que não chegou a ser realizado, proporcionou uma jornada enriquecedora de exploração sensível, artística e pedagógica. Esse percurso permitiu vivenciar transformações de maneira reflexiva e sensorial, ampliando minha percepção sobre os espaços explorados e suas dinâmicas sociais e culturais. Além disso, a caminhada estimulou minha imaginação para possíveis criações cênicas, ao revelar as complexidades, simbolismos e nuances das interações humanas nesses ambientes. Dessa forma, torna-se um campo fértil de inspiração e investigação para os processos de criação cênicas, permitindo um olhar mais atento sobre a relação entre corpo, espaço e narrativas que emergem no ato de caminhar.

O valor artístico-pedagógico da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* não se limita à inspiração para novas formas de expressão, mas se estende à necessidade urgente de uma escuta mais atenta e crítica do mundo. Ao conectar o artista-pesquisador ao contexto em que está inserido, essa abordagem amplia as possibilidades de interação direta com realidades sociais marginalizadas, promovendo uma conscientização mais profunda sobre o

espaço físico e as questões que o atravessam. Esse processo dialoga diretamente com os princípios da Pedagogia do Teatro, que, conforme Koudela e Almeida Júnior (2015), transcende os métodos tradicionais ao integrar práticas teatrais com reflexões pedagógicas, históricas e culturais. Assim, a *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* se apresenta como um procedimento potente para não apenas enriquecer o processo criativo cênico, mas também para fomentar discussões sobre inclusão social, crítica cultural e desenvolvimento estético.

Diante dos desafios contemporâneos, como o aumento da desigualdade social, a exclusão de grupos vulneráveis e a precarização do acesso à cultura, é fundamental que o teatro e suas abordagens metodológicas se engajem em um diálogo ativo com essas realidades. A *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, ao propor uma imersão sensível e reflexiva nos espaços sociais, possibilita a produção de narrativas que denunciam, ressignificam e transformam os imaginários sociais. Como pontuam Koudela e Almeida Júnior (2015), o fazer teatro não se restringe ao ensino de técnicas, mas favorece uma abordagem interdisciplinar, alinhada às demandas sociais e culturais do presente. Dessa forma, essa prática investigativa se revela essencial para atender às urgências contemporâneas, ao promover um teatro engajado, crítico e comprometido com a ampliação das vozes e experiências daqueles que, historicamente, têm sido silenciados.

A proposta da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* se revela como uma janela para os fragmentos não contados da infância em contextos de exclusão social, destacando a luta das crianças à margem. A observação da professora revela a fragilidade dos corpos pequenos que, em um espaço restrito, simbolizam as barreiras invisíveis da vulnerabilidade. A cena delas olhando através das grades da escola ilustra uma realidade de desafios cotidianos e sonhos inatingíveis, evidenciando uma exclusão que vai além do material, afetando também seu potencial expressivo e criativo.

A precariedade da infraestrutura escolar, que carece de recursos essenciais e de um ambiente estimulante, evidencia a falta de investimentos em políticas públicas, que comprometem o desenvolvimento infantil. A Educação Infantil, organizada em um modelo multisseriado, enfrenta o desafio de atender às diversas necessidades de aprendizagem, dificultando a oferta de experiências significativas em um espaço limitado. Além disso, a ausência de práticas artísticas na educação resulta em um ambiente desprovido de ludicidade, de imaginação, de intuição e criação, restringindo o desenvolvimento de habilidades fundamentais e perpetuando um ciclo de

exclusão que impede as crianças de explorar novas formas de se relacionar com o mundo.

A fala da professora, repleta de desilusão, evidencia um ciclo de analfabetismo e desinteresse que parece ser intencionalmente mantido por políticas que negligenciam a educação. Sua observação, sobre as mães que veem a escola como um "depósito", sublinha a necessidade urgente de práticas pedagógicas que transcendam o ensino convencional, utilizando a Arte como meio de transformação pessoal e comunitária.

Nesse sentido, compreende-se que o teatro pode oferecer possibilidades para questionar os mecanismos de exclusão, criando espaços simbólicos onde crianças (e outros) possam imaginar e ensaiar outras formas de existência, desafiando papéis impostos e elaborando novas narrativas sobre si mesmas. Ainda que não haja uma experiência teatral concreta abordada neste estudo, essa reflexão se alinha a debates teóricos que indicam o potencial das artes cênicas como meio de expressão e construção de subjetividades, transformando a caminhada em uma travessia poética e política que sugere horizontes de pertencimento além das limitações sociais.

O ato de caminhar, portanto, potencializa a interação da pessoa com o mundo e com o espaço ao seu redor, constituindo-se em uma experiência complexa que vai além do simples deslocamento, pois o caminhar mobiliza nossos sentidos e nos coloca em constante diálogo com o ambiente, tornando-se uma prática de percepção ativa, onde o corpo capta nuances de som, cheiro, textura e temperatura, enriquecendo o repertório sensorial e cognitivo da pessoa. Cada passo nos conecta a um ritmo interno e externo, criando um fluxo contínuo entre a pessoa e o espaço.

Caminhar, nesse contexto, é uma forma de escuta corporal, em que o corpo, em movimento, atua como catalizador que tanto transforma quanto é transformado pelo espaço. Essa dinâmica ocorre não apenas na dimensão física, mas também na construção de significados e relações identitárias. Ao caminhar, o corpo se inscreve no território, demarcando sua presença e interagindo com as marcas deixadas por outros corpos. Dessa maneira, o corpo-pessoa que caminha não apenas responde ao ambiente, mas o recria, participando ativamente da produção de memória e identidade. O ato de uma *Etno-Caminhada-Grafia Teatral*, portanto, pode ser entendido como um processo que articula corpo, território e cultura, criando um espaço de investigação, criação e transformação dentro da poética teatral.

A *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* foi concebida e experimentada como uma resposta às reflexões propostas pela Rede Internacional de Estudos da Presença: *Pobreza e Performance*, coordenada por Gilberto Icle (2020), que investiga as interseções entre práticas cênicas e pobreza, evidenciando os desafios éticos, estéticos e sociais envolvidos nesse contexto. Nesse sentido, a prática da *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* buscou explorar o que pode ser revelado ao longo do percurso da caminhada, ampliando a percepção sobre o espaço percorrido e as interações humanas que os atravessam. Ao adotar a caminhada como um procedimento investigativo, sensível e performativo, essa abordagem vai além da simples observação, promovendo uma escuta atenta dos territórios percorridos e das subjetividades que os habitam, permitindo um encontro mais profundo com as dinâmicas sociais e culturais presentes nesses espaços.

Foi somente no ato de caminhar que a exclusão social de crianças em uma escola pública se revelou como resposta para o trabalho da Rede e, por conseguinte, elemento central dessa experiência. O trajeto apontou para uma área marcada por desigualdades estruturais, onde a precariedade se manifesta nos modos de vida e nos acessos restritos a direitos fundamentais. No encontro com essas crianças e professora, tornou-se evidente como a condição de vulnerabilidade impacta diretamente suas possibilidades de aprendizagem e participação social. A caminhada, nesse sentido, não apenas expôs essa realidade, mas também provocou uma reflexão sensível sobre o papel da arte e da educação na construção de outros horizontes de pertencimento e expressão.

A *Etno-Caminhada-Grafia Teatral* não se limita a registrar o que é visto, mas propõe uma reinterpretação do ambiente, uma transformação estética que ilumina a complexidade das interações humanas. Por meio dessa prática, surgem novas maneiras de pensar como contar histórias e de representar a vida nos processos de criação cênica, estabelecendo uma conexão profunda entre a experiência do caminhar e as diversas dimensões da existência humana. Como bem coloca Labbucci (2013, p. 51), "[...] Caminhar é divagar: a partir de um caminho sinalizado, de uma via principal, para seguir outros caminhos, outras vias mais afastadas, mais marginais, secundárias ou que foram vistas de passagem".

Por fim, essa abordagem não apenas enriquece nossa compreensão do teatro como uma forma de arte que reflete e ressignifica a realidade social, mas também amplia as possibilidades de percepção e interpretação dos contextos vividos e de transformá-las. Assim, a *Etno-Caminhada-Grafia*

Teatral se apresenta como um convite à exploração e à reflexão, abrindo novas trilhas para a formação de pessoas mais críticas, sensíveis, criativas e engajadas com o mundo que as cerca.

Referências

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e Observação Participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CHIZZOTTI, Antônio; CASALI, Alipio Marcio Dias. Desigualdade, pobreza e diferença: precariedade na vida escolar. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 34, n. 70, p. 193-222, 2021. DOI: 10.14393/REVEDFIL.v34n70a2020-49541. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/49541. Acesso em: 28 mar. 2025.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **População**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/. Acesso em: 21 ago. 2024.

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação**. Petrópolis: Vozes, 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JÚNIOR, José Simão. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LOPES, José Rogério. Exclusão social, privações e vulnerabilidade: uma análise dos novos condicionamentos sociais. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 123-135, jan./mar. 2006.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de; SANTOS, Alessandra dos; GRION, Valentina. Autoetnografia: self, identidade e reflexão como categorias de análise em etnografia. **Cadernos de Pesquisa**, v. 31, n. 2, jun. 2024 Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/23774. Acesso em: 25 mar. 2025.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

Etnografia Performativa: uma metodologia colaborativa na pesquisa com crianças em situação de vulnerabilidade social

Luciana Hartmann
Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

Débora Cristina Sales da Cruz Vieira
Secretaria de Educação do Distrito Federal – Brasília/DF, Brasil

Jonielson Ribeiro de Souza
Secretaria de Educação de Minas Gerais – Rio Pardo de Minas/MG, Brasil, Brasil

A Pesquisa Etnográfico-Performativa é uma metodologia que vem sendo desenvolvida há alguns anos pelo Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena, sediado no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, no sentido de suprir demandas por uma forma de fazer pesquisa que permita a concomitância entre observar e participar, propor e compartilhar, investigar e criar. A proposta se dá numa combinação de algumas fontes, como o método etnográfico, desenvolvido no âmbito da antropologia, que prevê, entre outras coisas, pesquisa empírica, observação participante e registro detalhado do contexto (diário de campo) (Hammerley; Atkinson, 2022); e a pesquisa-guiada-pela-prática ou prática-como pesquisa – *PaR – Practice as Research* – (Fernandes, 2014; Haseman, 2015; Scialom; Fernandes, 2022) que insere a metodologia não como algo dado a priori, mas como uma descoberta que surge ao longo do processo criativo, identificando e valorizando as especificidades da pesquisa feita no campo das artes. Em nossa perspectiva, a pesquisa etnográfico-performativa dialoga também com o Teatro do Oprimido (Boal, 2012), com o Etnoteatro (Salgado,

2013) e com a Antropologia da Performance (Hartmann; Langdon, 2020; Taylor, 2013).

Neste texto, faremos um debate sobre usos dessa proposta metodológica em pesquisas com crianças em contextos de vulnerabilidade e exclusão social nos quais a noção de "pobreza" será abordada em duas perspectivas, a partir das próprias crianças: como a privação de capacidades ou recursos (Sen, 2000) e como estigma (Goffman, 2008). O artigo está dividido em quatro partes. Inicialmente faremos uma breve apresentação da etnografia performativa. Na sequência, descreveremos as experiências desenvolvidas pelos pesquisadores Jonielson Souza e Débora Vieira, o primeiro com crianças e jovens geraizeiros, moradores do município de Rio Pardo de Minas (norte do estado de Minas Gerais) onde nasceu o autor que, por sua vez, também se autodeclara geraizeiro, e, a segunda, com estudantes da Educação Infantil em regiões periféricas do Distrito Federal. Para finalizar, procuraremos refletir, a partir dos processos realizados, sobre como a Etnografia Performativa pode contribuir em pesquisas com crianças em situação de vulnerabilidade social.

Para apresentar a Etnografia Performativa[1]

Começaremos esta breve apresentação com o *Manifesto pela Pesquisa Performativa* (2015), de Brad Haseman, professor da Universidade de Queensland (Austrália), conhecido no Brasil a partir de sua participação em um evento da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) em 2015, quando seu texto foi traduzido para o português. Nele, Haseman defende que a Pesquisa Performativa não se enquadraria como pesquisa qualitativa nem como pesquisa quantitativa e propõe que seja considerada como uma terceira categoria, que permitiria reestruturar os modos de fazer ciência no campo das Artes, posicionando a prática artística na centralidade do processo. Para ele, "[...] pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática surge. Eles tendem a 'mergulhar', começar a praticar para ver o que

[1] Em artigo recente, Luciana Hartmann e Ana Carolina de Sousa Castro (2024) fazem um estado da arte das pesquisas sobre o tema, no Brasil e no exterior, a partir de uma busca feita pelos descritores "etnografia" e "artes cênicas", "etnografia" e "teatro", "etnografia performativa" e "etnografía performativa" e "*performance etnography*".

emerge" (Haseman, 2015, p. 44). Ou seja, a metodologia não é estabelecida *a priori*, ao contrário, surge da própria prática. Nessa linha, as pesquisadoras brasileiras, Melissa Scialom e Ciane Fernandes, que trabalham com a Prática como Pesquisa (*Practive as Research – PaR*), valorizam a abordagem acrescentando um novo fator: "[...] PaR oferece uma opção decolonizadora justamente por destacar as diferenças e nuances locais e fomentar múltiplos resultados em desenvolvimento como conhecimento acadêmico reconhecido" (Scialom; Fernandes, 2022, p. 2022).

Já no campo dos estudos da performance, uma importante colaboração teórico-metodológica vem de Diana Taylor (2013), que tensiona a especificidade dos contextos e sujeitos frente à experiência estética. Para a autora, a performance se constitui como uma lente teórica-metodológica potente, inovadora e reveladora:

> A performance funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. [...] A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação, quanto na recepção (Taylor, 2013, p. 27).

A Etnografia Performativa, inspirada nesses autores, adota os princípios de processualidade e contextualização na pesquisa, resguardando métodos de observação tradicionais (etnográficos), porém devidamente ampliados e desenvolvidos em colaboração com os interlocutores, acrescentando a dimensão criativa-artística em todo o processo. Prevê-se, portanto, não apenas a observação participante, mas processos de criação compartilhada com os colaboradores, unindo teoria e prática em um processo contínuo de reflexão-ação-reflexão.

O entendimento da dimensão teórico-metodológica da performance, como processo e produto, sustenta essa abordagem. Inspiradas nos estudos desenvolvidos por Turner, Schechner, Conquergood, Schieflin, Taylor, entre outros, temos entendido a performance como algo que ocorre na interação humana e que é capaz de gerar transformações em quem a executa e em quem a observa. Defendemos que a "[...] investigação por meio de práticas estéticas, lúdicas, performáticas permite constatar coletivamente como determinados comportamentos, ações e discursos são gerados e transmitidos, conferindo aos atores envolvidos uma

percepção em relação a sua própria situação social" (Hartmann; Souza; Castro, 2020, p. 258).

No âmbito das pesquisas do Grupo Imagens e(m) Cena, a etnografia performativa é um aprimoramento da ideia de "etnografia-propositiva", que foi defendida em alguns trabalhos anteriores de Hartmann (2017; 2018), nos quais a prática etnográfica não se restringia à observação e participação, mas envolvia a partilha de atividades artísticas e dos processos reflexivos com os sujeitos da pesquisa, no caso as crianças imigrantes e refugiadas. A noção de "proposição", no entanto, passou a não ser suficiente para designar a abordagem, posto que, na prática, não se tratava somente de propor, mas de criar coletivamente, a partir do encontro dos diferentes repertórios (Taylor, 2013) e, não menos importante, da partilha de demandas e desejos de pesquisadores/as e interlocutores/as.

Dentre as pesquisas do Grupo que defendem a etnografia performativa mencionaremos aqui a tese de doutorado *Corpos e gritos de desencurralamento: Performances como expressão das territorialidades geraizeirinhas*, de Jonielson Ribeiro de Souza (2024), que adota como base o etnoteatro, de Salgado (2013), a pesquisa performativa, de Haseman (2015) e a etnografia propositiva, de Hartmann (2021). Em sua pesquisa, Souza compartilhou oficinas teatrais, caminhadas, marchas reivindicatórias e vivências cotidianas com crianças e adolescentes de comunidades geraizeiras – região norte de Minas Gerais. Segundo o autor, esses processos, guiados pela perspectiva etnográfica performativa, "tanto revelaram dados etnográficos, como estimularam o surgimento de processos ressignificadores de seus territórios" (Souza, 2024, p. 197).

Outra pesquisa, vinculada ao grupo Imagens e(m) Cena, é a tese de doutorado de Débora Vieira, *Mundos de vida em performances narrativas de crianças pequenas de escolas da infância do Distrito Federal*, que propõe o uso da etnografia performativa em diálogo com a Pesquisa Performativa, de Haseman (2015), com a Prática como Pesquisa, de Ciane Fernandes (2014) e com a Teoria Histórico-Cultural (Vigotski, 2018; 2021), para análise de práticas artístico-pedagógicas com crianças pequenas. Na tese, Vieira (2023a, p 40) afirma que a etnografia performativa: "preconiza a ampliação das ações de observação e participação da etnografia tradicional, engendrando a dimensão artística (performativa) na produção dos sujeitos colaboradores da pesquisa".

Como se pode depreender, a construção da etnografia performativa por esses pesquisadores passa pelo entendimento central de ações

partilhadas, de cocriação, ao longo de toda a pesquisa, não necessariamente levando os dados etnográficos para cena, mas como método de produção de dados que podem ser sistematizados de forma escrita, cênica, literária, audiovisual, contribuindo no processo de (re)conhecimento do outro e de análise/criação da realidade. A etnografia performativa se tornou especialmente operativa nesses contextos porque nos permitiu acesso privilegiado aos fazeres e pensares das próprias crianças. A seguir veremos como esses dois pesquisadores experimentaram, em seus contextos específicos, a etnografia performativa.

As Performances como Expressão das Territorialidades Geraizeirinhas

A tese de Jonielson Souza (2024) apresenta uma reflexão sobre as relações entre performances teatrais de crianças e adolescentes geraizeiras e os modos de ser e viver de suas comunidades em contextos de conflitos socioambientais. A pesquisa foi realizada entre março de 2019 e outubro de 2023, nas comunidades Água Boa 2, Baixa Grande, Moreira e Sobrado, todas do município de Rio Pardo de Minas (norte do estado de Minas Gerais). Assim como estas, dezenas de outras comunidades rurais da região vivenciam processos de expropriação territorial desde os anos 1970, quando ali chegaram os monocultivos de eucalipto, o que as colocou numa situação de "encurralamento", ou seja, de limitação na ocupação do território tradicional. Essa limitação, ocasionalmente, pode levar ao que estamos considerando, baseados no filósofo e economista indiano Amartya Sen (2000), como um estado de pobreza baseado na privação de capacidades/recursos.

O encurralamento entre os geraizeiros significou a perda de espaços de cultivos, de criação de animais e do extrativismo, elementos essenciais para a subsistência ou incremento nas fontes de renda, além de ocasionar mudanças no modo de vida tradicionais das comunidades. Dentre as principais consequências, que intensificaram um processo de aumento da dependência e pobreza das famílias, destaca-se a escassez das fontes hídricas. A perda do território tem como um de seus principais efeitos a diminuição drásticas das fontes de água nos territórios, elemento essencial para a permanência das famílias nos territórios de origem.

Este aspecto, constatação do risco de quase não-retorno das fontes hídricas, em grande medida é considerado o estopim para o surgimento de movimentos de resistência das comunidades, na busca pelos direitos

territoriais e ambientais. A partir dos anos 2000, várias dessas comunidades começaram a se organizar em prol da retomada de seus territórios e de seus modos de vida tradicionais, na busca pelo que o autor denomina de "desencurralamento". Tais processos de luta envolvem atos performáticos, sejam ritualísticos e/ou de resistência que, de alguma forma, envolvem corpos e vozes das crianças, adolescentes e jovens do lugar.

Aliando etnografia e teatro, a pesquisa de Jonielson busca entender como se dá o envolvimento das crianças e adolescentes nesses processos e como tais relações seriam expressas em performances teatrais executadas por elas, o que faz com que denominemos tal proposta metodológica como uma etnografia performativa. Para isso, a vivência do pesquisador nos processos de luta e também em eventos do cotidiano, aliada a práticas como caminhadas pelos seus territórios, soma-se às oficinas de iniciação teatral ministradas para crianças e adolescentes. Como o teatro poderia contribuir no empoderamento das vozes e anseios das crianças? Como as atividades teatrais poderiam somar no fortalecimento dos mecanismos de luta por direitos dessas comunidades? São essas algumas das questões que embasaram a pesquisa de Jonielson.

Os trabalhos de criação cênica propostos, além de buscarem valorizar o ponto de vista das crianças e adolescentes, têm o objetivo de ampliar o conhecimento sobre como se dão as relações desse público com a vida na comunidade, em suas relações territoriais e identitárias, e o etnoteatro pode contribuir nesse processo. Sendo uma metodologia que relaciona etnografia e teatro, ela é capaz de proporcionar a dramatização de observações de cunho pessoal, social e argumentos relacionados a determinado contexto, trabalhando com e sobre "os outros" (Salgado, 2019).

O etnoteatro é um meio de pesquisa capaz de traduzir e expressar culturalmente a dramatização de investigações sobre a vida social e cultural de um determinado grupo. De acordo com Salgado (2013, p. 33):

> O etnoteatro é um modo de dramatizar observações e argumentos sobre a vida pessoal, social e cultural. São três as suas principais características: 1) utiliza métodos etnográficos como a observação participante, a realização de entrevistas, a pesquisa e interpretação de documentos históricos que legitimam o argumento; 2) faz uso de conceitos teóricos dos estudos de performance como o ritual, o drama social, o drama estético, a performatividade, a participação dialógica, a escrita performativa; 3) utiliza metodologias teatrais que advêm das diferentes formas de escrita dramática, das várias escolas

de construção da personagem, mas também dos diversos estilos de encenação.

O trabalho de campo com os geraizeirinhos, ao se inspirar em alguns princípios do etnoteatro, é entendido aqui como processo colaborativo: um processo muito mais performativo que informativo, no qual "está implicado um constante e mútuo engajamento em todas as etapas do processo" (Salgado, 2019, p. 109), tanto por parte dos pesquisadores como dos interlocutores, todos estes sendo entendidos como sujeitos da pesquisa e do processo criativo em voga.

A experiência com os geraizeirinhos incentivou o protagonismo das crianças, a partir da perspectiva de pesquisa Etnográfico Performativa, baseada na aproximação das crianças, de forma direta, reflexiva, lúdica e criativa, com os temas relevantes da realidade comunitária, com sua cultura e com os mecanismos de reafirmação identitária acionados. Essa abordagem potencializou a autonomia de suas vozes como sujeitos de direitos, que expressam, de modo particular, uma visão sobre o lugar onde moram e podem contribuir ativamente para sua transformação.

A vivência nas comunidades surge a partir da articulação entre comunidade e experiência teatral, sendo capaz de expressar sentidos tanto sobre a comunidade em si como sobre as crianças. Atenta ao jeito de ser dos moradores e a seus anseios, a própria linguagem adotada dialoga com os costumes locais, mantendo a aproximação com a realidade ao qual o grupo se insere, expressando de maneira direta um caráter político e popular. A partir da prática performática, manifestam-se diversas inferências sobre sentidos de pertencimento e identidade e relações de sociabilidade, inclusive entre adultos e crianças, concretizando a ideia de uma etnografia que performatiza ao mesmo tempo que é a performance que produz dados etnográficos.

Ocorridas entre fevereiro de 2021 a julho de 2022, as oficinas de iniciação teatral, realizadas em quatro comunidades geraizeiras, contaram com uma carga horária de aproximadamente 40 horas cada, atendendo a um público que variava entre 10 a 15 pessoas, dentre crianças de 5 anos até adolescentes com 15 anos de idade. Toda essa etapa do trabalho de campo ocorreu durante a pandemia do Covid-19, o que levou à necessidade de adequações das atividades tendo em vista os protocolos de segurança.

As oficinas foram compostas por atividades práticas e teóricas, voltadas a estudos sobre técnicas de interpretação cênica, sujeitas também a investigações que suscitaram questões etnográficas. Foram trabalhadas três áreas interligadas: expressão vocal, para potencialização do uso da voz; expressão corporal, para potencializar o uso do corpo; e jogos teatrais, para potencialização das relações criativas entre atores. A partir disso, passou-se à construção de personagens e de cenas com base nos conteúdos relacionados às vivências dos participantes com a comunidade e seus conflitos. Parte dos conteúdos teve por base os registros e reflexões desenvolvidos com os outros moradores em diversos momentos de socialização. Em duas das comunidades, Água Boa 2 e Baixa Grande, foi possível chegar a resultados cênicos, com a montagem de esquetes teatrais que foram apresentadas nas respectivas comunidades, sendo que a de Água Boa 2 foi reapresentada em outros espaços.

Ao longo do processo de desenvolvimento das oficinas, no entanto, Jonielson sentiu a necessidade de sair das "quatro paredes" dos salões comunitários, onde aconteciam os encontros. Optou-se, então, pela busca de outras possibilidades performáticas das crianças participantes das oficinas, que aconteciam em suas vidas cotidianas, mas que não transpareciam nos espaços fechados. Uma das alternativas encontradas para buscar estas pistas, de outras territorialidades geraizeirinhas, foi através de caminhadas realizadas com as crianças e adolescentes das comunidades.

Em um dos encontros da oficina na comunidade de Moreira, ocorrido no mês de dezembro de 2021, compareceram os meninos Bento e Duda[2], de 8 e 10 anos, respectivamente, ocasião na qual o autor lhes pediu para mostrarem os lugares da comunidade que mais gostam de visitar. Duda mencionou que gostava muito de ver a barragem, e se animaram imediatamente em servirem de guia. Em sua tese (Souza, 2024), Jonielson nota que conhecia a barragem, porém esta nunca lhe havia sido mostrada por uma criança.

As crianças, como coloca Justino (2021), seguem lógicas próprias de circulação, diferente dos adultos, que teriam um "senso mais prático", ou seja, seguiriam por caminhos mais diretos em suas trajetórias. No artigo *Caminhando com Miguel*, Justino (2021) demonstra como pôde descobrir diversas facetas do bairro onde pesquisava, em Cabo Verde, como as

[2] Nomes fictícios.

relações de parentesco, redes de sociabilidade, a partir de caminhadas guiadas por uma criança moradora do local.

Como demonstra Jonielson, durante a caminhada, Bento sempre propunha seguir por caminhos alternativos e não pela estrada regular. O menino explicou, por exemplo, que para ir até a barragem, daria para cortar caminho pelo terreno de um particular que há pouco tempo havia sido invadido por ladrões. Ao perguntar a Bento se o proprietário não se importaria, este responde com naturalidade, para espanto do pesquisador: "pode ser que sim". Continuando a caminhada, que por prudência foi realizada pela estrada, os meninos, além de descreverem os lugares pelos quais iam passando, iam contando histórias ocorridas com eles naqueles espaços, que estão acostumados a explorar sozinhos ou em grupo. Um desses era o local de encontro da equipe de pedalada: uma clareira no meio da mata a poucos metros da estrada. Depois, mostraram uma cacimba, onde o Bento contou a história de um tombo de bicicleta. Enquanto o pesquisador e Duda andavam na terra batida, por onde passam os veículos automotores, Bento avançava pelas trilhas, para além das cercas de arame farpado que separam os roçados da estrada. Nessa incursão, Bento acabou machucando o pé com um espinho. Apesar do grito, a dor parece ter se abrandado logo, pois em seguida o menino resolveu subir correndo a encosta do morro para ter uma visão melhor da barragem.

Essa caminhada, ainda que não tenha durado mais do que uma hora e 30 minutos, permitiu acessar outras dimensões das relações das crianças com o lugar. Para além de falarem sobre os lugares que gostavam de ir ou de coisas que gostavam de fazer, as crianças, ao percorrerem os espaços da comunidade, ativaram suas memórias, suas aventuras, seus espaços simbólicos. Como constata Jonielson, a liberdade que as crianças têm para circular pelo território é fundamental nessas relações e vai gerando memórias e significados – "um cantinho escondido na mata, como local de encontro do grupo de pedalada", "a cacimba onde tomei um tombo", "o córrego onde gosto de tomar banho" –, caminhos alternativos que desafiam as previsibilidades dos adultos. Essas narrativas são contadas com o corpo em movimento, através da presença física em cada lugar. É contar uma história (re)vivenciando a experiência, em performance. Tanto as falas das crianças quanto seus silêncios trouxeram, portanto, outras nuances das relações entre as crianças geraizeiras e o território.

Durante as oficinas de teatro, de um modo geral, os fatos, causos, histórias ou situações que remetessem às relações com o território, narrados

pelas crianças, costumavam ser vagos ou imprecisos. De certa forma, as histórias surgidas nas caminhadas revelaram que as crianças necessitam dessa liberdade de circular, explorar espaços para além das paredes dos salões, muitas vezes fora dos olhos dos adultos, para expressar suas experiências, memórias, desejos. Como diz Justino (2021, p. 81), sobre crianças caboverdianas: "ficar parada não é uma característica comum nas crianças [...]. A criança se faz circulando nos espaços, seja brincando, seja realizando mandados – e, nesta circulação, forjando relações sociais". Em uma perspectiva semelhante, Emilene Sousa (2014, p. 50) conta que: "as crianças Capuxu aprendem a se tornar crianças camponesas pelos sentidos, isto é, através do corpo. Pela experiência vivenciada pelos campos, com o ambiente e os animais, com a terra e as plantações".

Como já foi apontado, em sua pesquisa Jonielson também encontrou essa forte conexão das crianças com o território, percebida nas caminhadas, mas também na observação das meninas de Baixa Grande que circulavam de moto e chegavam ao salão numa algazarra danada ou das crianças de Água Boa 2 que brincavam de gangorra num galho de pequizeiro durante as pausas das atividades. Estes momentos, de vivência do território, geram vínculos, afetos, identidades e potencializam formas de "desencurralamento".

A formação da identidade geraizeira está fortemente ancorada no território – paisagem – em que vivem os geraizeiros. É a partir do local – o bioma cerrado, nas áreas onde recebe a denominação de Gerais – que se tem a origem da cultura e da territorialidade geraizeira. Para Maria Lídia Fernandes e Jader Janer Lopes (2018), o espaço é central para a configuração das culturas e territorialidades infantis. No caso dos geraizeirinhos, vemos na relação com o ambiente os elementos concretos para a definição dos sentidos e significados que vão estabelecendo com o lugar, gerando, portanto, territorialidades próprias. A peça *O Cerrado é nosso lar* demonstra isso, como podemos verificar no poema criado por Jonielson, a partir do ensaio das crianças da comunidade de Água Boa, que passou a ser declamado durante a encenação.

Meu senhor, minha senhora
Peço licença pra contar
Um tiquin de nossa história
Da luta de nosso lugar

Somos comunidade geraizeira
O cerrado é nosso lar
Precisamos dele em pé
Pra água poder rolar

Dele depende o nosso sustento
Muita coisa tiramos daqui
A cagaita, mangaba e rufão,
lenha, planta medicinal e pequi

Mas aqui chegaram empresários
Que não respeitam a natureza
Pensam só no lucro
Destroem tudo com presteza

Mas sem mata não tem água
E sem água não dá pra viver
Por isso seguimos na luta
Pra nosso território proteger

Imagem 1 – Ensaio da peça *O Cerrado é nosso lar*, com as crianças da comunidade Água Boa 2, município de Rio Pardo de Minas/MG, Brasil, 2021.
Fonte: Foto de Jonielson Ribeiro.

A pista que levantamos aqui é que essa liberdade de circulação, bem como as performances narrativas dessas experiências, ao fortalecerem os

vínculos dos pequenos com seus territórios, riquezas geradas no seio da comunidade, são uma alternativa concreta à pobreza/privação de capacidades gerada pela expropriação das terras e rios locais. Dessa forma, as performances promovem elementos tanto concretos quanto simbólicos de identificação com os espaços de morada e convivência, fortalecendo a luta pelos direitos das comunidades geraizeiras contra a exploração de seu território e o consequente empobrecimento gerado nesse processo.

Performances Narrativas de Crianças Pequenas em Escolas do Distrito Federal

Débora Vieira (2023a; 2023b) desenvolveu processos colaborativos de pesquisa com um grupo de crianças pequenas de regiões urbanas periféricas do Distrito Federal por meio da narração de histórias criadas, recontadas e vividas por elas. A pesquisa empírica foi realizada com quatro turmas de 2º período, compostas por crianças com faixa etária entre cinco e seis anos de idade, em quatro unidades escolares públicas de Educação Infantil localizadas em regiões urbanas periféricas (Cidade Estrutural, Planaltina, Recanto das Emas e Riacho Fundo 2) do Distrito Federal, durante o ano letivo de 2021. Foi delineada em uma abordagem etnográfica performativa por meio de práticas artístico-pedagógicas de mediação de leitura e contação de histórias em contexto virtual e presencial, com os seguintes instrumentos: observação participante, dinâmicas conversacionais, oficinas de histórias, oficinas de atividades lúdicas e registros escritos, pictóricos e audiovisuais da produção narrativa das crianças pequenas, desafiadas pelo contexto pandêmico.

Cada instituição educativa optava por uma organização pedagógica e adaptava os protocolos de segurança da Covid-19, desde a distribuição do material escolar à despedida das crianças no horário da saída na medida do possível, fatos percebidos através da observação participante, que se deu ao longo de todo o processo empírico. Nesse sentido, cabia também uma organização do tempo, para a realização das atividades artístico-pedagógicas previstas na pesquisa empírica, que se adequasse ao cronograma das turmas pesquisadas, diante do cenário daquele momento histórico de retomada das atividades presenciais. Elina Macedo (2020, p. 1405) pontua que, no contexto brasileiro, o isolamento social, embora tímido, "provocou uma quebra da rotina de reprodução das relações econômicas e sociais que veio

somar-se às repetidas crises inerentes ao capitalismo". A pandemia colocou em evidência as desigualdades de acesso à saúde, à educação e à segurança das crianças periféricas, pois o lema "Fique em casa" não poderia ser seguido por todas as famílias brasileiras. Para a autora, uma das consequências da crise sanitária foi o aumento da pobreza de uma parcela da população brasileira diante da "queda na renda das famílias que viviam do trabalho informal ou de forma autônoma, sem vínculo empregatício, e a precarização do trabalho".

Priorizou-se a construção de uma unidade teórico-metodológica, com a indissociabilidade entre teoria e prática nos processos dialógicos da pesquisa, de modo que a participação das crianças pequenas fosse marcadamente presente nos fazeres da pesquisa sobre infâncias, narrativas e cotidianos pandêmicos. Durante o ensino remoto, período do isolamento social, a autora realizou a observação participante dos encontros síncronos semanalmente e conduziu uma oficina lúdica virtual com as crianças das quatro instituições educativas.

Nesse processo etnográfico-performativo, as crianças pequenas estiveram presentes em diferentes etapas, como: na elaboração da metodologia participativa utilizada nas oficinas; nas propostas para a escolha de livros, jogos teatrais e elaboração de registros através de votação; na participação das narrativas colaborativas, durante a mediação de leitura; na produção dos registros fotográficos da pesquisa empírica; na produção do livro *Crianças Narradoras*, com suas narrativas orais e registros pictóricos, e na escolha de serem nomeadas com seu próprio nome na pesquisa.

Com o retorno das crianças pequenas para as unidades escolares, Débora percebeu a possibilidade de criar instrumentos e procedimentos que potencializassem a participação das crianças na pesquisa. A pesquisadora elaborou a estrutura dos encontros presenciais com as crianças em colaboração com as meninas Ana Helena, Maria Anita e Maria Eduarda, da escola Ipê Amarelo[3], em uma oficina-piloto. Nesse encontro, foram apresentados diversos livros de literatura e as meninas escolheram o livro *A menina derretida*, da autora Giulieny Matos. Foi realizada a leitura dialogada com as meninas sobre a história e experiências semelhantes às da personagem principal, como a chegada na escola, a relação com a família e com os animais de estimação. Após esse momento, conversou-se sobre quais formas seriam interessantes para contar uma história pessoal e, conforme as meninas iam falando, a pesquisadora registrou por escrito em fichas: "falar,

[3] Nome fictício.

escrever, desenhar, fazer um teatro, tirar uma foto, fazer um vídeo e pesquisar no celular". A partir dessa lista, elas escolheram desenhar o dia em que choraram muito, como a personagem do livro:

> Oh tia, eu tenho um Thor (cachorro), quando ele fica na rua, eu choro um pouquinho (Ana Helena, 6 anos, Ipê Amarelo).
> Eu chorei só um dia, porque o meu peixinho morreu. O nome dele era Nemo (Maria Anita, 5 anos, Ipê Amarelo).
> Teve um dia que eu caí e machuquei os meus dois pés. Eu caí na pracinha lá perto de casa e ainda ficou uma marquinha aqui nos meus pés. Eu estava brincando com o meu amigo de pega-pega (Maria Eduarda, 6 anos, Ipê Amarelo).

Nascia ali, embrionariamente, a possibilidade de ouvir os relatos das crianças pequenas na escola da infância, em interface com a atividade de mediação de leitura, de forma a socializar suas vivências, posicionando-as em seus contextos sociais específicos. Nesse breve diálogo com as meninas, foi possível perceber o valor afetivo atribuído aos animais de estimação, pois o desaparecimento e morte deles são relatados como causa de sofrimento, enquanto o isolamento social não era uma unanimidade naquele pequeno grupo, já que Maria Eduarda brincava na praça perto da sua casa.

A partir dessa experiência inicial, Débora atuou como mediadora de leitura nas quatro escolas pesquisadas, optando pela leitura de livros de literatura em uma perspectiva dialógica, combinando a etnografia performativa com a metodologia de narrativas colaborativas desenvolvida por Kiara Terra (2013), que evoca a participação oral das crianças pequenas por meio de perguntas durante a mediação de leitura dos livros literários e de contação de histórias. Foram selecionados nove livros de literatura para crianças, com diferentes temáticas, para potencializar a verbalização das percepções das crianças pequenas sobre seus contextos sociais por intermédio das narrativas colaborativas, expressando seus mundos de vida. Ao se estabelecer o lugar do encontro, entre as histórias ouvidas e as histórias vividas pelas crianças pequenas na pesquisa empírica, ampliou-se a produção de sentidos na experiência estética vivenciada coletivamente, diminuindo as assimetrias intergeracionais, e criando-se uma nova história, a daquele encontro singular.

Tendo como princípio a participação das crianças pequenas ao longo de todo o processo empírico, a escolha da obra que seria lida na oficina de histórias era realizada coletivamente entre as crianças a partir de

uma votação prévia. Ao iniciar a oficina, eram lidos os títulos das obras, os nomes dos autores e uma breve síntese do enredo dos livros. Após esse momento inicial, eram distribuídos palitos de picolé para as crianças votarem no livro que desejavam conhecer naquele dia. Esta prática de votação, com palitos para marcar os votos, surgiu a partir da sugestão de uma criança colaboradora da pesquisa da escola Ipê Branco, o Mateus Kalel[4]. Quando a pesquisadora sugeriu a participação da professora na votação, ele reagiu: "A tia não pode escolher porque ela não é criança!", demonstrando que compreende que a pesquisa é feita com e pelas crianças, evidenciando suas agências no processo empírico. Nesse sentido, Delgado e Müller (2008, p. 155) apontam: "[...] necessitamos vislumbrar a alteridade das infâncias como um conjunto de aspectos que distinguem as crianças dos adultos e reconhecer as culturas da infância como um modo específico de interpretação e representação do mundo".

As negociações entre as crianças pequenas na votação foram marcadas por tensionamentos relacionais nas quatro escolas da infância pesquisadas, típicas do processo democrático, pois algumas crianças tentavam influenciar a escolha das demais e também era possível perceber a hesitação de algumas crianças ao votarem em um livro que ainda não havia sido escolhido anteriormente por outra criança. Ao término de cada votação, era perceptível a insatisfação de muitas delas, que expressavam a dificuldade em lidarem com a frustração devido ao resultado.

Em razão da pandemia de Covid-19, e em virtude do isolamento social, essas crianças estavam vivenciando seu primeiro ano de escolarização naquele espaço físico compartilhado. Quando escolhiam o livro literário que seria lido, o jogo teatral e a forma de registro de suas narrativas, estavam participando de tomada de decisões coletivas, diferentes de suas experiências individualizadas em casa, durante o isolamento social. Eram escolhas aparentemente simples, mas que mobilizaram as crianças pequenas para a coletividade, para a decisão participada do grupo. Construir relações democráticas na Educação Infantil é um posicionamento político que deveria estar presente no cotidiano das crianças pequenas, de modo que a elaboração de práticas pedagógicas mais horizontais se antagonize com as tomadas de decisões verticais, rompendo com a lógica adultocêntrica que normalmente gira a engrenagem da educação.

---

[4] Nome fictício.

Imagem 2 – Oficina de histórias na Escola Ipê Branco. Fonte: Registro fotográfico produzido por criança colabora da pesquisa (Vieira, 2023a, p. 91).

As histórias narradas pelas crianças pequenas, na oficina *Caixinha de guardar o tempo*, foram gravadas em áudio, transcritas e revisadas pela pesquisadora para a elaboração do livro *Crianças Narradoras*, que contou ainda com as ilustrações feitas pelas crianças, fotos e algumas informações pessoais sobre elas. Foram compiladas no total 57 histórias contadas pelas crianças nas quatro instituições educativas pesquisadas. A obra foi impressa em uma gráfica, os exemplares foram distribuídos para as crianças colaboradoras no término da pesquisa empírica, concomitantemente ao encerramento do ano letivo de 2021, para terem acesso ao produto material da pesquisa, pois "[...] as provas de atividades e conquistas das crianças pesquisadoras, assim como seus resultados de pesquisa, vão provavelmente promover apreciações mais respeitosas e realistas sobre suas habilidades como atores sociais" (Alderson, 2005, p. 438).

Imagem 3 – Parte do livro *Crianças narradoras*. Fonte: Registro fotográfico de material empírico produzido pela pesquisadora (Vieira, 2023a, p. 121).

Alice Vitória, ao manusear o livro e identificar seu nome, sua foto e seu desenho, disse eufórica: "Tia, sou eu! Era meu sonho escrever um livro. Estou muito feliz". Ao identificar seu nome em meio a todas as outras palavras que ainda não sabia o que significavam, a menina nos mostra como o nome próprio, enquanto primeiro texto, é parte da sua identidade, de quem ela é. Ser autora e sentir-se como autora são coisas distintas e a materialidade do livro impresso trouxe isso para Alice Vitória, na sua singular produção de sentidos estéticos, pois naquele momento o dia que narrou a história na oficina *Caixinha de guardar o tempo* em nossa comunidade narrativa era apenas mais uma lembrança da escola da infância.

Imagem 4 – Crianças manuseando o livro *Crianças narradoras*. Fonte: Registro fotográfico produzido pela pesquisadora (Vieira, 2023a, p. 201).

E, assim, as histórias narradas pelas crianças colaboradoras criaram uma circularidade de gestos, vozes e eventos que constituíram uma comunidade narrativa, ocupando os tempos e os espaços possíveis na escola da infância, sem desconsiderar os tensionamentos próprios do percurso investigativo, sobretudo em um período pandêmico. Tais textos foram categorizados pela autora em sete categorias de narrativas, a partir dos assuntos abordados pelas crianças pequenas, a saber: histórias de morte, histórias de família, histórias de não-humanos, histórias de seres encantados, histórias de heróis e heroínas e histórias de machucados, histórias de pobreza. Neste texto, analisam-se especialmente as histórias de pobreza.

Menino solitário

Era uma vez um menino solitário. Ele não tinha pai nem mãe e morava na rua. Mas, alguém passou e ajudou ele. E final da história (Guilherme, 5 anos, Ipê Rosa).

Meninos pobres
Era uma vez uns meninos pobres e tinha uma menina que reclamava muito deles. Aí num dia, ela foi lá. Aí tinha uma outra menina que viu eles com fome e dormindo no chão. Aí ela foi e comprou coisas no mercado e deu para as crianças. Fim (João Guilherme, 6 anos, Ipê Rosa).

O dono do bairro
Era uma vez um menino chamado Marcos. Aí um menino que tinha lá perto da casa dele não deixava ele brincar porque ele era pobre. Aí um dia, aqueles meninos que não deixavam o Marcos brincar com eles deram um chute nele. No outro dia, o Marcos que deu chute neles. Ele pegou o boné de um e matou os dois. Fez os dois desmaiar e pegou o boné de um e vestiu e falou que nome dele era Marquinhos 71. Aí depois ele virou o valentão, o que vencia todos e ele começou a bater em todo mundo. Ele era o dono do bairro. E fim (João Lucas, 6 anos, Ipê Roxo).

As narrativas de Guilherme, João Guilherme e João Lucas são as únicas que nomeiam a palavra pobreza. Algo interessante de se perceber, tendo em vista que as quatro instituições educativas pesquisadas são localizadas em regiões periféricas e atendem uma comunidade reconhecidamente pobre, marcadas pela alta vulnerabilidade social e pela violência (GDF, 2024). Essas duas dimensões da pobreza estão presentes nas narrativas dos meninos. Tanto o menino solitário de Guilherme quanto os meninos pobres de João Guilherme fazem parte da população em situação de rua (PopRua), são ajudados por outras pessoas e têm um final feliz. São histórias curtas de personagens sem nome, que terminam com o sentimento resolutivo de esperança.

Contudo, a pobreza na narrativa *O dono do bairro* é o início do conflito original vivenciado pelo menino e sua posterior transformação. Marcos, o menino que é rejeitado pelos outros meninos por ser pobre, impedido de brincar, apanha e revida com chutes. Porém, na segunda parte da história, após matar dois agressores, ele "Fez os dois desmaiar e pegou o boné de um e vestiu e falou que nome dele era Marquinhos 71". Após assumir o nome de Marquinhos 71, o menino Marcos segue na carreira do crime, tornando-se o "dono da rua" e utilizando a violência como alternativa para lidar com as opressões às quais é submetido. A pobreza, no seu caso, é um estigma, no sentido dado por Goffman (2008) pois sua identidade social é marcada por uma via de opressão.

As crianças experimentam de modo particular a pobreza, sendo um dos grupos sociais afetados por ela. Como vimos, nas performances

narrativas aqui analisadas, foi possível identificar suas percepções da pobreza, por um lado, como ausência de recursos financeiros para provisão de necessidades básicas, como alimentação e afeto, e, por outro, como estigma. A pobreza faz parte de seus mundos de vida[5] e, ao criarem histórias com esse tema, as crianças evidenciam essa situação com seus corpos e suas vozes. Como expõe Maria Teresinha Oliveira (2011, p. 104):

> O mundo de vida das crianças envolve seus modos de fazer, suas experiências e as formas como são constituídas as relações sociais. A compreensão destas relações se dá a partir de uma postura teórico-metodológica que valoriza as distintas possibilidades dos adultos e das crianças em compreender as experiências que partilham.

Corroborando a autora, consideramos fundante uma postura dialógica para a aproximação da realidade vivida pelas crianças em seus contextos sociais, e expressa por meio de suas performances narrativas. Inspiramo-nos também em Marina Marcondes Machado (2020, p. 362), ao propor que "[...] podemos olhar a criança como ator social participante da vida, inserido no mundo compartilhado com o adulto; protagonista quiçá vivo, vivaz, intenso, brincante. Sua autobiografia, narrada na chave ficcional, será a mais fiel tradução de sua poética própria".

Compreendendo a potência reveladora da palavra narrada pelas crianças pequenas, Débora sustenta a tese de que as narrativas das crianças pequenas evidenciam seus mundos de vida como prática performativa na escola da infância (Vieira, 2023a). Nesse sentido, reitera-se a autoria narrativa das crianças como uma possibilidade de interlocução entre adultos e crianças, diminuindo as hierarquias intergeracionais, ao aproximarmo-nos dos contextos vivenciados por essas crianças pequenas, suas múltiplas infâncias e seus mundos de vida.

---

[5] Mundo de vida é um conceito utilizado por Manuel Jacinto Sarmento e Manuel Pinto em diversos trabalhos, dentre os quais destacamos o livro *As crianças: contextos e identidade* (Sarmento; Pinto, 1997).

Algumas Inferências sobre como a Etnografia Performativa pode Contribuir em Pesquisas com Crianças em Situação de Vulnerabilidade Social

Embora a Etnografia Performativa possa ter diferentes acepções, observamos que algumas questões perpassam tanto as teorizações de autores que vêm defendendo a proposta, quanto nossas vivências empíricas, embora nem sempre com perspectivas afins. Ao contrário do que vem sendo defendido por muitos pesquisadores do Hemisfério Norte (Alexander, 2013; (Turner; Turner, 1988), no nosso caso não se trata de "performar a etnografia" na apresentação dos resultados de pesquisa, mas de assumir a performance como parte de todo o processo, performando as relações de pesquisa coletivamente. Fundamentalmente, nossa abordagem prioriza a construção compartilhada de conhecimentos com os interlocutores – como as crianças, no caso das pesquisas citadas neste texto – contemplando mudanças de percurso, com todos os desafios e descobertas possíveis. Em nossas pesquisas, buscamos equilibrar as relações de poder intrínsecas à pesquisa a partir de uma atitude metodológica que radicalize a participação das crianças colaboradoras, incluídos aí os processos de tomada de decisão e de autoria, como procuramos demonstrar na descrição das experiências de Jonielson e de Débora.

A questão da autoria compartilhada, não apenas dos processos, mas também dos produtos, coloca-se, assim, como uma das estratégias ético-políticas dessa forma de fazer pesquisa. O livro *Crianças Narradoras*, organizado por Débora, a peça *O Cerrado é nosso lar*, dirigida por Jonielson com as crianças geraizeirinhas, o *Podcast Migracontos* e o livro *Pasito a Pasito – histórias de crianças venezuelanas*, produzidos pela equipe da Rede Infâncias Protagonistas e coordenados por Luciana[6], são exemplos dessas produções colaborativas, de autoria múltipla. Nesse sentido, há o entendimento comum de que a metodologia não deve se encerrar na pesquisa, pois se estende como uma "práxis" mais ampla, com impacto na vida social.

As caminhadas pelas Gerais, contranarrativas infantis à privação de capacidades e recursos, e as histórias de meninos pobres, estigmatizados,

---

[6] Os processos de elaboração do *Podcast Migracontos* e do livro *Pasito a Pasito* não foram descritos aqui devido às limitações do texto, mas as produções encontram-se disponíveis na página eletrônica da Rede Infâncias Protagonistas: migração, arte e educação: https://www.infanciasprotagonistasunb.com.br/. Acesso em: 11 jan. 2025.

das periferias de Brasília, ensinam que podemos conhecer melhor nossas realidades sociais, performando-as, com as crianças, coletivamente.

Referências

ALDERSON, Priscilla. Crianças como investigadoras. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 91, p. 419-442, maio/ago. 2005.

ALEXANDER, Bryant Keith. Etnografía performativa: La representación y la incitación de la cultura. In: DENZIN, K. Norman; LINCOLN, Yvonna S. (Coord.). **Manual SAGE de investigación cualitativa**. v. III. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 2013. p. 94-153.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DELGADO, Ana Cristina Coll; MÜLLER, Fernanda. Abordagens etnográficas nas pesquisas com crianças. In: CRUZ, Silvia Helena Vieira. **A criança fala**: a escuta de crianças em pesquisas. São Paulo: Cortez, 2008. p. 141-157.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa. **Revista de Pesquisa em Arte**, Natal, v. 1/2, p. 76-95, jul./dez. 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262. Acesso em: 11 abr. 2025.

FERNANDES, Maria Lidia Bueno; LOPES, Jader Janer Moreira. Território, cultura e educação: a configuração da infância em tempo/espaço outro. **Em Aberto**, Brasília, v. 31, n. 101, p. 133-146, 2018.

GDF. Governo do Distrito Federal. **Evolução do Índice de Vulnerabilidade Social do Distrito Federal (IVS-DF) 2018-2021**. Brasília-DF, março de 2024. Disponível em: https://www.ipe.df.gov.br/wp-content/uploads/2024/03/Relatorio-Evolucao-do-Indice-de-Vulnerabilidade-DF-2018-2021.pdf. Acesso em: 11 abr. 2025.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da Identidade Deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HAMMERLEY, Martyn; ATKINSON, Paul. **Etnografia**: Princípios em prática. São Paulo: Vozes, 2022.

HARTMANN, Luciana. Desafios da diversidade em sala de aula: um estudo sobre performances narrativas de crianças imigrantes. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 45-64, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1590/CC0101-32622017168668. Acesso em: 17 jun. 2025.

HARTMANN, Luciana. Onça, veado, Maria: literatura infantil e performance em uma pesquisa sobre diversidade cultural em sala de aula. **Educar em revista**, Curitiba, v. 34, n. 67, p. 71-86, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1590/0104-4060.56114. Acesso em: 17 jun. 2025.

HARTMANN, Luciana. **Crianças contadoras de histórias**. Brasília: Editora da UnB, 2021.

HARTMANN, Luciana; CASTRO, Ana Carolina de Sousa. A Etnografia Performativa como metodologia de pesquisa em Artes Cênicas. **Revista Aspas**, v. 14, n. 1, p. 70-88, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v14i1p70-88. Acesso em: 15 abr. 2025.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: antropologia da performance no Brasil. **BIB**, São Paulo, n. 91, p. 1-31, 2020. Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/496. Acesso em: 15 abr. 2025.

HARTMANN, Luciana; SOUSA, Jonielson Ribeiro de; CASTRO, Ana Carolina de Sousa. Luta pela Terra, Performance e Protagonismo Infantil no I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha (Brasília - 2018). **Revista TOMO**, Aracaju, n. 37, p. 253-286, 2020. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/13253/10729. Acesso em: 17 jun. 2025.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In*: SILVA, Charles R.; FELIX, Daina (Org.). In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015. **Resumos [...]**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53.

JUSTINO, André Omisilê. Caminhando com Miguel: estratégias para a pesquisa com crianças em cabo verde. **Áltera**, João Pessoa, v. 2, n. 13, p. 75-101, jul./dez. 2021.

MACEDO, Elina Elias de. Desigualdade e pandemia nas vidas das brasileirinhas e dos brasileirinhos. **Zero-a-Seis**, Florianópolis, v. 22, n. Especial, p. 1404-1419, dez. 2020.

MACHADO, Marina Marcondes. Espiralidades: arte, vida e presença na pequena infância. **Currículo sem Fronteiras**, v. 20, n. 2, p. 348-371, maio/ago. 2020.

OLIVEIRA, Maria Terezinha Espinosa de. **Crianças narradoras e suas vidas cotidianas**. Rio de Janeiro: Rovelle, 2011.

SALGADO, Ricardo Seiça. Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v.2, n. 1, p. 31-52, 2013.

SALGADO, Ricardo Seiça. Ethnotheatre: expanding participant observation. In: FERRO, Lígia; POVEDA, David (Ed.). **Learning, arts and ethnography in a contemporary world**. London: The Tufnell Press, Ethnography and Education Series, 2019. p. 109-125.

SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo In: PINTO, Manuel; SARMENTO, Manuel Jacinto (Coord.). **As crianças**: contextos e identidades. Braga: Universidade do Minho, 1997. p. 9-30,

SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. Prática Artística como Pesquisa no Brasil: Reflexões Iniciais. **Revista de Ciências Humanas**, v. 22, n. 2, p. 1-18, jul./dez. 2022. Disponível em:
https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/14230. Acesso em: 15 abr. 2025.

SEN, Amartya K. **Desenvolvimento como Liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOUSA, Emilene Leite. **Umbigos enterrados**: corpo, pessoa e identidade Capuxu através da infância. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SOUZA, Jonielson Ribeiro de. **Corpos e gritos de desencurralamento - Performances como expressão das territorialidades geraizeirinhas**. 2024. Tese (Doutorado em Performances Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TERRA, Kiara. A história aberta: narrativas colaborativas. In: FRAGA, Tatiana. **Por que ler?** Reflexões a partir do I Fórum do Espaço de Leitura. São Paulo: Espaço Leitura, 2013. p. 59-64.

TURNER, Victor; TURNER, Edie. Performing Ethnography. In: TURNER, Victor. **The antropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

VIEIRA, Débora Cristina Sales da Cruz. **Mundos de vida em performances narrativas de crianças pequenas de escolas da infância do Distrito Federal**. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023a.

VIEIRA, Débora Cristina Sales da Cruz. "A tia não pode escolher, porque ela não é criança": a participação de crianças pequenas em pesquisa no contexto pandêmico. **Revista Com Censo de Estudos Educacionais do Distrito Federal**, v. 10, ed. 02, p. 193-204, 2023b.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Sete aulas de L.S. Vigotski sobre os fundamentos da pedologia**. Tradução e revisão técnica Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. Rio de Janeiro: E- papers, 2018.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Psicologia, educação e desenvolvimento**: escritos de L. S. Vigotski. Tradução e revisão técnica Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

Por uma Desontologização *Performativa* da Pobreza

Matteo Bonfitto
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas/SP, Brasil

Preâmbulo

Este escrito foi produzido como um 'material composto', integrado a um videoinstalação produzido especificamente para a investigação *Performance e Pobreza*, proposta na Rede Brasileira de Estudos da Presença. Sendo assim, o link disponível abaixo abre a possibilidade, para as leitoras e leitores deste material, de visualizar tal vídeo antes ou após a sua leitura.

Link para o videoinstalação, clique na imagem para acessar:

Imagem 1 – Não Há o Ser Pobre: Videoinstalação. Fonte: Acervo do autor.

Deslocar-se entre negatividades

Ao buscar por histórias da pobreza que pudessem reverberar em mim como reverberou, por exemplo *A História da Loucura* de Foucault (2004), deparei-me com uma falta. Quando me refiro a histórias, não incluo aqui as descrições supostamente factuais feitas de apaziguamentos construídos por olhares que tentam decifrar e normatizar, mas sim à construção/reconstituição de territórios movediços, feitos de múltiplas fricções e pontos de vista[1]. Mas tal insucesso não me manteve imune aos olhares transversais, mais e menos elaborados, que buscam lidar com a noção e com o fenômeno 'pobreza'.

Sendo tal noção/fenômeno multivetorial, uma vez que abre inúmeras possibilidades de leitura, torno presente neste escrito o que pode agregar ao olhar em processo que aqui se busca, embrionariamente, construir. Assim, como não considerar o brilhante ensaio escrito por Benjamin em 1933 – *Experiência e Pobreza* (Benjamin, 2016a) –, em que ele tece observações que se desdobram em reconhecimentos importantes, vistos como evidências do empobrecimento relacionado com o campo da experiência na modernidade?[2] A parábola do velho, que revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos, materializa uma abertura mobilizadora, que envolve não somente a valorização de um trabalho artesanal, que estabelece um contato direto com a terra, como também o seu caráter de transmissão de uma prática, que implica necessariamente a passagem do tempo. Se nesse caso a instauração de experiências se daria através da transmissão direta de práticas que produzem tradições, ao mesmo tempo Benjamin reconhece, nesse mesmo ensaio, assim como em outros escritos – como em *O Narrador*, produzido três anos mais tarde –, a importância do contar histórias, ou seja, de experiências transmitidas através da palavra. De acordo com Benjamin (2016b), com o advento da modernidade, nos termos já especificados, há, como mencionado, uma progressiva redução de

---

[1] Tal visão sobre a historiografia em geral, e relacionada ao território das artes em particular, foi-me transmitida pelo professor da Universidade de Bologna, Fabrizio Cruciani, morto precocemente, que aqui aproveito para homenagear.

[2] Por 'modernidade' Benjamin se refere neste caso, sobretudo, aos efeitos produzidos pela Segunda Revolução Industrial, ocorrida a partir da segunda metade do século XIX.

experiências, processo esse que tende mesmo à sua possível dissolução. Dentre os fatores envolvidos nesse processo, além do comprometimento das tradições, já mencionado, ganha centralidade em suas elaborações os avanços tecnológicos que submetem o ser humano a uma corrente inexorável de estímulos, vistos por Benjamin como choques – *schockformiges* – que o fazem ficar aprisionado em um presente esvaziado de história e de laços sociais. Trata-se de um processo complexo, resultado de transformações sociais profundas associadas com a urbanização, com a mercantilização, a difusão da imprensa, a indústria cultural… e que determinam, por sua vez, nas grandes cidades, um modo de existência anônimo e desenraizado. São esses alguns dos pressupostos que levaram Walter Benjamin a reconhecer o contraste entre as noções de experiência *(erfahrung)* e o que ele nomeia como vivência *(erlebnis).* Enquanto a experiência constituiria um traço cultural enraizado na tradição, e abarcaria necessariamente uma dimensão coletiva, em que há forçosamente uma conexão entre subjetividade e alteridade, a vivência emergiria do bombardeio de estímulos *(schockformiges)* produzidos no cotidiano das grandes cidades, incidindo sobre a vida particular do ser humano e o restringindo, de certo modo, a essa dimensão, podendo gerar, assim, uma condição de solidão[3].

Uma vez reconhecida a importância das elaborações feitas por Benjamin, cabe apontar as implicações negativas ligadas à noção de 'pobreza', que nesse caso são significativamente potencializadas. Pobreza, assim, como perda de espessura, pobreza como representação de um esvaziamento de

---

[3] Interessante, nesse sentido, considerar a reflexão feita por Larrosa sobre a etimologia da palavra 'experiência' e algumas de suas implicações: "A palavra experiência vem do latim experiri, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é periri, que se encontra também em periculum, perigo. A raiz indo-europeia é per, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: peirô, atravessar; pera, mais além; peraô, passar através, perainô, ir até o fim; peras, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse per grego de travessia: a palavra peiratês, pirata. [...] A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "ex-iste" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. [...] Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo" (Larrosa, 2017, p. 26-27).

sentido e de fragilização da própria condição humana e de sua capacidade relacional.

Deparo-me – ou nos deparamos –, desse modo, com uma pergunta: tais conotações, relacionadas com a noção de pobreza, prevaleceriam na trajetória do humano? Deslocando o olhar espaço-temporalmente, se considerarmos algumas percepções ligadas a tal noção, a partir de contextos religiosos e de suas práticas espirituais, ela ganha contornos diversos em relação àqueles colocados por Benjamin, que envolvem modos de existência específicos, percebidos também enquanto práticas filosóficas, como nos mostra Pierre Hadot (2016), por exemplo. Poderíamos ainda considerar as ordens religiosas que têm como marcador ético o 'voto de pobreza'[4]. Reconhecendo a centralidade, nesses casos, de aspectos antropológicos, cuja análise ultrapassa os propósitos deste escrito, nuances de positividade ligadas à noção de pobreza adquirem novos contornos quando consideradas à luz de certos fazeres artísticos.

Deslocando assim mais uma vez o olhar, e ciente de que a (re)construção contínua de minha própria história se dá também através de fazeres artísticos, como ignorar, nesta breve reflexão/ensaio, a 'pobreza', nomeada por Barba para se referir às criações iniciais de J. Grotowski, ou seja, ao seu "Teatro Pobre" (Grotowski, 1991)? De que noção de 'pobreza' estamos falando aqui? Dentre os aspectos mais diretamente palpáveis, pode-se reconhecer um processo de destilação de artifícios ou procedimentos que enredem a atriz/ator em uma situação de representação esvaziada de atravessamentos psicofísicos ou mesmo de simulacros (Baudrillard, 1991). Assim, afastando-se de uma lógica movida pela 'demonstração de habilidades', na qual o objetivo maior é evidenciar competências técnicas ligadas às práticas de repetição de exercícios que dependem prevalentemente da vontade consciente de quem atua, durante a primeira fase do trabalho, desenvolvido pelo diretor polonês com sua equipe, buscou-se criar condições que eliminariam resistências para que, assim, estados de vulnerabilidade, que atravessam quem atua, pudessem emergir de maneira potente. A 'pobreza', nesse caso, pode ser percebida, talvez, como eliminação de excessos e obstáculos de natureza psicofísica para que um certo tipo de experiência tenha condições de se instaurar na presença do público. Uma longa lista de artistas

[4] Com relação ao voto de pobreza, cabe fazer referência aos mendicantes São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão, ambos fundadores de duas ordens mendicantes respectivamente: os franciscanos e os dominicanos.

provenientes de diferentes culturas poderia ser considerada aqui e agregada a essa busca. Nesse sentido, caberia mencionar, ainda, a importância da noção de 'precariedade' nessa, digamos, vasta linhagem artística. Dentre os nomes ligados a tal noção, alguns surgem sem seleção prévia, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape[5], dentre outras e outros. Se a noção de 'precariedade' abre aqui convergências em relação à noção de pobreza em Grotowski, já referida, sobretudo com relação à tentativa de escapar de automatismos e condicionamentos, ao mesmo tempo ela ativa novos horizontes, em que a vulnerabilidade se afasta de essencialismos, apontando para a emergência de subjetividades em processo, horizontes esses que se alinham com elaborações importantes, como aquelas propostas por Kristeva (1989).

Fica aqui uma nova pergunta: seriam tais exemplos atribuições de positividade em relação à noção de 'pobreza' ou modos de operar 'negações de negações' em relação a ela? Em que medida essa dupla negação abriria novas camadas perceptivas constitutivas da noção de pobreza?

Habitando o Quiasma

Chegado neste ponto de minha reflexão/ensaio, necessidades ambivalentes se fazem presente, de maneira que o buscar fazer 'tábula rasa' em relação à noção de pobreza coexiste com a percepção de que as implicações referidas acima, e muitas outras, devem ser mais e mais destiladas, rearticuladas e reelaboradas. Diante do colapso ecológico em curso, do galopar do neoliberalismo e do deslanchar vertiginoso da necropolítica[6], ambos efeitos que emergem também das contradições inerentes à democracia representativa – cooptada de maneira mais e mais global pelas *big three*: *techs, big oil* e *big pharma*, fato esse que compromete de maneira profunda a própria noção de democracia, produzindo oligarquias mascaradas –, as múltiplas percepções relacionadas com a noção de pobreza adquirem uma

---

[5] Nos casos de Clark, Oiticica e Pape, a noção de 'precariedade' envolve aspectos ligados ao neoconcretismo e à busca de desconstrução dos mecanismos de representação. Dentre as obras produzidas por tais artistas, que materializam em diferentes níveis a noção de precariedade, pode-se fazer referência: de Lygia Pape: *Tteía, 1C* e *Espaço Imantado;* de Lygia Clark: *Objetos Sensoriais* e *Fantasmática do Corpo*; e de Helio Oiticica: *Cosmococas* e *Parangolés*.

[6] Ver nesse sentido os textos produzidos por Mbembe (2018).

importância fundamental, não hierárquica. Assim, diante de tal reconhecimento, sou colocado no que parece ser o coração de um quiasma.

Em termos anatômicos, o quiasma opera na conexão entre o cérebro e os olhos para que, assim, os impulsos nervosos possam ser enviados da retina até o córtex. Ou seja, após receber estímulos produzidos pela luz projetada sobre os objetos, o nervo óptico processa tais informações permitindo a realização de um dos muitos milagres produzidos no corpo humano: a visão. Ou seja, o quiasma como dimensão que ultrapassa a lógica causal e a lógica da identidade, ainda tão arraigadas e hoje aparentemente ainda mais fortalecidas. É a partir desse processo que Merleau-Ponty (2009) nos transporta para as fronteiras móveis do visível e do invisível, através das quais me percebo deslizando em uma fronteira feita de tensões, entre identidade e alteridade.

Em contraste com as elaborações feitas por Lévinas (2008), que considera a experiência de alteridade como uma abertura para o infinito, Merleau-Ponty (2009) percebe tal experiência em toda a sua complexidade, que implica uma oscilação constante, um retorno que transforma a própria noção de identidade. É importante nesse ponto retornar à Kristeva (1982), a fim de olhar nesse caso para a sua noção de "abjeto". Deslocando a experiência de alteridade para um ponto de alta tensão, ela é deslocada nas elaborações de Kristeva, para que assim percebamos que a alteridade não se manifesta simplesmente como algo externo ao sujeito, mas igualmente como dimensão que o constitui intrinsecamente.

Sendo o quiasma o dispositivo que nos faz ver, é através dele, colocado nos termos referidos neste escrito, que me percebo e que, ao mesmo tempo, podemos talvez ver as zonas de indiscernibilidade que gravitam em torno da noção de pobreza.

Assim, o lidar com a noção de 'pobreza' hoje me leva a um ulterior reconhecimento, aparentemente incontornável: para que seja possível lidar com a complexidade apontada por Ponty e Kristeva, dentre outras e outros, é preciso que tal noção seja desontologizada, e tal busca parece implicar necessariamente um deslocamento de lógica.

Desontologizar a noção de 'Pobreza': em busca de outras lógicas

Voltar a Aristóteles para reconhecê-lo e ultrapassá-lo. Mais profundamente do que pensamos, a sua lógica causal, proveniente de Parmênides

e que envolve o princípio de Identidade, de não-contradição e de terceiro excluído, parece estar inscrita em nossas dinâmicas relacionais. Dentre os efeitos gerados por tal olhar, destaca-se a ontologização do sujeito – que confere a ele uma essência – e de nossos modos de subjetivação. Como não reconhecer, assim, o papel desempenhado por essa lógica no amplo *spectrum* que envolve desde as nossas relações mais íntimas até o confronto com o estranho.

Situando neste escrito a pobreza no território do estranho, em que a alteridade se concretiza e nos atravessa, gerando os efeitos mais inesperados, é nesse ponto que uma clivagem se faz evidente, produzindo uma fresta, ou mesmo um furo.

E, então, uma vez mais a pergunta se faz: como criar condições para que percepções se transformem e espaços relacionais se criem, para que, desse modo, deslocamentos subjetivos possam, de fato, ocorrer? E mais uma vez nos deparamos como o espaço que existe entre discurso e prática.

Penso agora sobre o videoinstalação proposto no encontro da Rede, e sobre as possíveis reverberações geradas por ele em contextos os mais diversos. Diante desta ação artística micropolítica, pergunto-me uma vez mais: como não falar simplesmente *sobre* a pobreza? Como tornar estranho o familiar que a permeia? Como, ao nos valermos de outras lógicas, fazê-la agir performativamente, e, nesse caso, quiasmaticamente?

E como, desse modo, chegar ao ponto em que não consigamos conter, diante dela, o nosso espanto?

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016a. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016b. p. 197-221.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Towards a Poor Theatre**. Portsmouth: Heinemann, 1991.

HADOT, Pierre. **A Filosofia como Maneira de Viver**. São Paulo: É Realizações, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Black Sun**: depression and Melancholia. New York: Columbia University Press, 1989.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Escritos sobre Experiência. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 26-27.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Sobre a Pobreza: esse difícil objeto de pesquisa

Sophie Proust
Université de Lille – Lille, França

Pesquisar é estabelecer hipóteses e metodologias sobre um objeto específico, sobre o qual queremos obter resultados – tanto respostas quanto novos questionamentos. Pesquisar é também saber se deslocar para encontrar elementos imprevistos sobre o nosso objeto de estudo. Esta pesquisa, que relaciona pobreza e arte, desestabiliza-me. Por quê? Onde, de fato, tropeço? A dificuldade em definir meu projeto de pesquisa é cultural, social, filosófica – e não apenas pessoal? E o que poderia emergir disso?

Preâmbulo

Nesta Rede Internacional de Estudos sobre a Presença e neste programa de pesquisa dedicado à temática *Performance e Pobreza*[1], é permitido abordar esse tema de maneira não científica – de forma artística, performativa, ou por qualquer via experimental. Trata-se de uma oportunidade única para um pesquisador. E é algo raro, arriscado e não necessariamente fácil. Eu me questionei muito e este texto busca dar conta disso. Minha contribuição é uma proposta, uma reflexão sobre a relação entre arte e pobreza, sobre esse deslocamento em direção a essa pobreza universal que se manifesta no feminicídio ou na pessoa empobrecida de sua vida, morta, que já não pode ser agente de uma criação para dizer ou denunciar. Cabe então a nós, aos vivos e vivas, apoderarmo-nos, ousarmos a performance artística

---

[1] Fundada em 2013, no Brasil, pelo artista e pesquisador Gilberto Icle, no seio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), a Rede Internacional de Estudos da Presença, da qual faço parte, trabalha no projeto *Performance e Pobreza* (2020-2025).

em um espaço onde todos os depoimentos parecem fracassar, para, assim, assumir uma responsabilidade política.

Evidentemente, como pesquisadores, investimos nossos esforços intelectuais nos campos em que somos ou nos tornamos especialistas. Quando cruzamos disciplinas ou associamos temáticas específicas aos nossos campos de pesquisa, deparamo-nos com um deslocamento epistemológico, com possíveis questionamentos das nossas certezas, dos conhecimentos adquiridos e das metodologias que utilizamos. Estas foram pacientemente elaboradas, experimentadas e verificadas, a ponto de transformar nossos campos de observação em terrenos, por vezes, confortáveis.

Ao trabalhar a temática da pobreza em relação às artes cênicas, percebi imediatamente uma dificuldade – primeiramente na definição e, em seguida, nos posicionamentos enquanto pesquisadora. De qual pobreza estamos falando? Da dos moradores de rua da França ou do Brasil, uma vez que nosso projeto é essencialmente franco-brasileiro? Da vida cotidiana de 9,1 milhões de pessoas na França que, segundo o Institut national de la statistique et des études économiques [Instituto Nacional de Estatística e dos Estudos Econômicos] (INSEE, 2024), vivem na linha da pobreza monetária, ou seja, cerca de 14,4% da população francesa? Estamos falando da pobreza psíquica, revelada pelo consumo elevado de ansiolíticos entre os franceses[2]? Da pobreza sentida por muitos ao não conseguirem acessar determinado conjunto de bens de consumo? Estamos evocando a pobreza aparente, a pobreza visível e, portanto, aquela que tentamos tornar invisível? Entre a pobreza que se oculta sob roupas baratas e a pobreza exposta, que fere nosso olhar no espaço público, de qual pobreza, afinal, estamos falando? Branca, com estabilidade no emprego por ser funcionária pública, eu não seria, *a priori*, rica demais para realizar uma pesquisa que trata da pobreza? Não. Mas a questão da legitimidade nunca é banal quando conduzimos uma pesquisa.

---

[2] "A situação melhorou, mas a França continua sendo um dos maiores consumidores de antibióticos e de ansiolíticos" (Monod, 2019).

Metodologias em Resistência versus Objeto de Pesquisa em Resistência

No início, no âmbito de oficinas de direção que ministro na Universidade de Lille para estudantes do segundo ano de Teatro e para estudantes do mestrado em Cultura e Comunicação, a ideia foi a de propor trechos de textos de 2023 que tratam ou abordam a questão da pobreza, e que seriam representados em cena. Essa oficina de 24 horas se desenrolou por seis semanas, com encontros de quatro horas cada. O princípio está consolidado há cerca de dez anos e funciona muito bem, pois a oficina cumpre plenamente os seus objetivos pedagógicos e as competências visadas: realizar uma encenação sobre o trecho de um texto e assim se ver confrontado às diferentes atividades do artista, ou seja, experimentar as diferentes etapas do trabalho do diretor de teatro: a questão da visão sobre um texto, do ângulo de leitura, da maneira de representá-lo num espaço cênico, das escolhas específicas da distribuição de papéis, da escolha de atores, do dispositivo cênico. Tudo isso sabendo que os recursos materiais atribuídos à oficina se limitam a um espaço vazio, um texto e atores, ou seja, o essencial para pensar sobre a transposição dramática de um texto para o palco.

Em 2023, tratava-se de questionar o gesto artístico que permitisse encenar uma escritura dramática capaz de abarcar a pobreza. Um dos textos escolhidos, destinado ao público jovem, *L'Entonnoir* (*O Funil*), de Jean Cagnard (2007)[3], mostra com ironia a precariedade, como um personagem perde seus braços, assim, somente olhando para uma árvore. Com exceção do grupo de mestrandos, os estudantes dificilmente conseguiram transmitir ou transpor a profunda ironia contida no texto, para mostrar e demonstrar a metáfora da perda do emprego e a da perseguição implacável de uma sociedade capitalista contra os indivíduos. Um dos personagens se chama Précair (Precário)… As propostas cênicas foram interessantes, no entanto a

[3] A contracapa resume a obra da seguinte forma: "Précair acaba de perder o emprego. Isso é banal hoje em dia. O que não é tão banal é que ele perde um braço, depois os dois. Sua esposa o abandona, pois 'não consegue viver com alguém que deseja incinerar'. Sua lenta decomposição continua com a perda das pernas e, depois, da cabeça. Ele sofre os ataques zombeteiros de seu entorno e das pessoas na rua. Felizmente, o comerciante de membros e um cão lhe darão sua cabeça lhe devolverão sua dignidade e sua humanidade. A parábola da precariedade do mundo do trabalho é central, mas Jean Cagnard vai além dela com a poesia de suas palavras. Esta fábula excêntrica e humanista nos é servida por meio de uma escrita onírica, terna e cheia de humor".

pobreza não esteve no centro da reflexão dramatúrgica. Apesar das estatísticas indicando a situação de precariedade dos estudantes, é preciso acreditar (e que assim seja) que aqueles e aquelas que estavam diante de mim não se sentem suficientemente interpelados para abordar o tema de frente. Talvez fosse necessário realizar essa oficina de direção com pessoas que lidam diretamente com a pobreza? E sair da universidade? Realizá-la na cidade suburbana onde resido há alguns anos, em Seine-Saint-Denis, a segunda região mais pobre da França, onde "28,4% da população tem um nível de vida abaixo do limiar da pobreza, ou seja, mais de um quarto da população"? (Goth, 2021). Envolvida com a cidade, convivo com os moradores e com essa precariedade e vejo claramente como ressoam as palavras do filósofo Guillaume le Blanc (2007, p. 116-117), quando escreve: "O descrédito dos precários atinge em retorno a cidade com um descrédito engendrado pelos precários". Ou, ainda, que "O descrédito da cidade é um descrédito da raiva e da ira".

Metodologias em Evolução

A metodologia da oficina, quando a realizo com os estudantes, funciona perfeitamente. Em seis semanas, com quatro horas consecutivas por semana, os jovens leem os textos na primeira sessão e selecionam o trecho que irão encenar, tendo lido o texto na íntegra. A segunda sessão é dedicada ao trabalho dramatúrgico. A terceira sessão tem como objetivo iniciar a transição prática da passagem do texto para a cena. Por experiência própria, sei que essa sessão é, no final das contas, a mais difícil para os alunos. Alguns não conseguem passar para o trabalho prático no palco, outros descobrem a dificuldade dessa transição – na qual as ideias não fazem mais sentido quando colocadas à prova da cena – enquanto outros estão confiantes e acreditam que tudo está bem, pois se contentam com a primeira versão de sua cena. A quarta sessão deve realmente apresentar propostas cênicas, e estas devem ser discutidas coletivamente e sob minha orientação, para serem aprimoradas. A quinta sessão consiste em repetir a cena representada nas condições da apresentação, ou seja, o espaço com seus acessórios, figurinos e maquiagem, com a possibilidade restrita de iluminação própria das condições do atelier. A sexta sessão é dedicada à apresentação de todo o trabalho realizado e, em seguida, a uma reflexão coletiva sobre o que deu certo e o que não deu, *a priori* de forma objetiva, mas também de forma

subjetiva. Independentemente dos resultados, ao longo dos anos, o sentimento essencial que prevalece é o de grande satisfação por terem conseguido, juntos, uma pequena apresentação quando, seis semanas antes, quase ninguém acreditava que isso seria possível. Esse é o contexto pedagógico.

Após uma década de experiência, sei que isso sempre funciona e que as dúvidas da terceira sessão também fazem parte do processo criativo – no qual o estudante, na pele do diretor – experimenta algumas das angústias da criação: tomar decisões (ou não), a cooperação (ou não), a solidariedade (ou não), o fato de delegar (ou não), a dificuldade em memorizar o trabalho já realizado para saber reproduzi-lo, a direção de atores, o ponto de vista a adotar em relação ao trabalho dramatúrgico, etc. Além da autoconfiança e da autoestima. Em cada grupo, conforme as necessidades, os alunos também podem atuar e atores externos podem se juntar a eles.

Decidi, então, abordar esse corpus com pessoas *a priori* pobres ou em situação social precária, num espaço Emmaüs na cidade de Seine-Saint-Denis, onde resido. Sei que a oficina não pode funcionar como foi apresentada. Parece algo evidente, mas os estudantes, mesmo que às vezes sejam indisciplinados, permanecem disciplinados. No entanto, um grupo de pessoas, em parte desenraizadas e desamparadas, não consegue facilmente se submeter a tais regras. Por conhecer ou acreditar conhecer a população do local onde moro, compreendo que não poderei fazê-lo da mesma maneira. Assim, reflito sobre como transpor isso. É muito complicado fazer essa alteração preservando a progressão necessária da oficina e sua finalidade pedagógica, humana e artística. Estou diante de obstáculos que sei que não são preconceitos, mas que tenho dificuldade em nomear, por isso preciso contextualizar minhas palavras. Sei que as pessoas que viriam poderiam não ser, afinal, pobres. Então, isso não faz sentido. Elas têm outras coisas a fazer, confrontadas pela pobreza e suas carências que elas devem enfrentar, devem tentar resolver seus problemas ou, infelizmente, ficar coladas a eles devido à sua situação.

Mas continuo mesmo assim: falo do meu projeto com um representante de uma sala pertencente à Emmaüs, dentro de um conjunto habitacional social Emmaüs. O empréstimo da sala não é possível para pessoas de fora do conjunto habitacional. O diretor, de quem eu preciso tolerar alguns comentários sexistas – enquanto sua esposa está comprometida com essas questões, conforme descubro alguns minutos mais tarde – me afirma que é muito tempo, que as pessoas não poderão se liberar para frequentar a oficina regularmente. Sei que, nesse ponto, ele está certo. E sei disso ainda

mais, pois, como jornalista da revista *Théâtre(s)*, investiguei sobre como possibilitar a vinda de jovens ao teatro e as pessoas entrevistadas das instituições culturais me diziam que a realização de oficinas era um meio de fazê-lo. No entanto, eles tinham dificuldade em encontrar um punhado deles em algumas regiões (Proust, 2023, p. 110-111). Na maioria das vezes, o teatro sempre reúne, mais ou menos, a mesma categoria de público, mesmo com os esforços diversificação que são feitos. Uma representante dessa comunidade Emmaüs me explica que existe no bairro um centro de acolhimento para mulheres migrantes em situação de vulnerabilidade. É um pleonasmo. Ela me diz que seria importante dar algo para elas fazerem "pois elas não fazem nada o dia inteiro". Evidentemente, ela não evocou se havia um interesse da parte delas em fazer tal oficina. Contatei o centro e me foi dito que essas mulheres não poderiam se liberar, pois muitas delas tinham diversas crianças sob sua responsabilidade ou que elas deveriam ir ao atelier levando seus bebês e/ou suas crianças também. Imediatamente imaginei uma possível bagunça, uma possível alegre bagunça. E por que não uma oficina de direção *baby friendly,* com crianças correndo para todos os lados?!

A ideia me tocou, mesmo que, simultaneamente, eu vislumbrasse com clareza os possíveis limites com relação aos elementos ligados à oficina: a concentração, a de cada participante e a dos outros, a escuta. Além disso, era preciso admitir: a concentração e a escuta são também construções. Talvez devido a sua própria cultura e a sua situação atual de proximidade ou mesmo de desordem, essas pessoas talvez tenham aprendido a se concentrar e a se escutar com uma vida exuberante e barulhenta em torno delas. De outra maneira, como a vida seria possível? A ideia da oficina permanece, resiste. Os obstáculos continuam a dar as caras, sobretudo quando me informam que a maioria das pessoas são analfabetas. Essa dificuldade pode ser contornada, pois minha experiência profissional já me confrontou ao fato de trabalhar com pessoas com dificuldades na apreensão da língua francesa, mas bilíngues e letradas em outras línguas[4]. Isso não impede a

[4] Quando fui estagiária na assistência de direção de *Femmes de Troie* (*Mulheres de Tróia*), escrita e encenada por Matthias Langhoff e apresentada no Teatro Nacional da Bretanha, em Rennes, em janeiro de 1998, auxiliei a atriz Emine Sevgi Özdamar a trabalhar foneticamente seu texto. Sendo turca e vivendo na Alemanha, ela tinha dificuldades na escrita e na leitura em francês. Paradoxalmente, cabe destacar que ela é hoje

compreensão de um texto. Mas isso requer um trabalho colossal e talvez fosse por demais ambicioso para o tempo que tínhamos. Decido então reduzir para quatro o número de sessões e manter a estrutura da oficina, mas trazer a cada sessão a questão: "o que é a felicidade para vocês?". Sim, perguntar "o que é a pobreza para vocês?" me parecia indecente. A segunda questão também me pareceu surgir rapidamente. Abandono o *corpus* teatral ligado à pobreza. Não propor mais um texto: propor que as pessoas tragam um, ou que as pessoas falem – na língua que quiserem – para que possamos gravar, e, entre nós, haverá alguém que poderá traduzir. A ideia era apresentar algumas cenas na cidade e no colóquio em Paris, em fevereiro de 2024. De tempos em tempos, passava diante do centro. Via muitas mulheres, em sua maioria racializadas, em idas e vindas, inclusive um bom número delas com *AirPods* nos ouvidos, *AirPods* que me seriam muito úteis, mas os quais não adquiri pois estimava que não tinha verba para tal ou que isso não era minha prioridade. É preciso ler essas últimas palavras de maneira objetiva, sem julgamento. Elas fazem parte da reflexão, do caminho da reflexão.

O Tempo da Experimentação versus o Tempo Reservado para os Resultados da Pesquisa

Muitos obstáculos se apresentaram e pensei que a vontade em os superar seria mais forte. O tempo foi passando, e me encontrei infelizmente fora do prazo reservado para a primeira fase da nossa pesquisa. Senti-me também estranhamente refratária à realização do meu próprio projeto – não por medo de fracassar, mas paradoxalmente de seu êxito –, sabendo que esse êxito não seria o esperado, o científico, mas uma conquista humana, com a possibilidade de mudar vidas. Como Joël Pommerat indo fazer teatro na prisão. Mas, instintivamente, alguma coisa me impedia de verdadeiramente realizar essa oficina. Sem saber o que era, e com pesar, finalmente não pude conversar diretamente com as pessoas interessadas, mas por meio de intermediários oficiais que sempre impediram a realização desse projeto de atelier, totalmente voluntário. O projeto inicial, então, capotou. E, no entanto, eu não tinha ainda certeza. Eu poderia ter me retirado do projeto

---

reconhecida como uma autora importante em língua alemã, honrada com vários prêmios literários, inclusive o prêmio Büchner, em 2022.

alegando que não conseguia realizar a experiência da minha pesquisa. No entanto, a situação não era exatamente essa. Considerando que tudo é construção, eu precisava identificar o obstáculo que me impedia de abordar tal objeto de estudo e conseguir superá-lo. Levou tempo para compreender que eu me recusava a participar da "mitificação do pobre", conceito que devemos a Eduardo Lourenço – evocando a encenação do pobre –, como nos indica Guillaume le Blanc em sua palestra inaugural *Tornar visível e audível a pobreza*, durante o colóquio internacional da nossa rede de pesquisa, em fevereiro de 2024.

O Recurso à Filosofia como Crítica Social

Richard Schechner, fundador dos Estudos de Performance em Nova Iorque, sempre me encorajou a escrever na primeira pessoa. Embora tenha sido difícil fazê-lo em pesquisas nas quais eu poderia ser pioneira sobre os processos de criação ou as ligações entre direitos autorais e estética, isso tornou-se necessário aqui, para assumir um impasse temporário e estimulante. O tempo de experimentação ultrapassou o da primeira fase de pesquisa, o da rentabilidade cognitiva num tempo limitado. Nesse primeiro momento, foi preciso ir ao fundo das limitações dessa experiência que não foi bem-sucedida. Houve procrastinação na minha maneira de querer realizar esse *workshop*? Não. Foi necessário reduzir as ambições? Não. E recusar uma metodologia colonizadora ou usurpadora? Sim. Foi o recurso à filosofia como crítica social que, finalmente, permitiu-me compreender e constatar que a metodologia não era adequada. O projeto passou de trabalhar sobre a pobreza para trabalhar com os pobres. Ouvir e ler Guillaume le Blanc, professor de Filosofia, transcendeu todo o meu trabalho, deu nome a cada um dos meus impasses, ratificou como válidas as minhas preocupações como pesquisadora em ter resistido a diferentes metodologias. A sua obra *Vies ordinaires, vies précaires* (*Vidas ordinárias, vidas precárias*) foi fundamental para compreender o que eu verdadeiramente tinha vivido empiricamente na minha dificuldade em tratar do meu objeto.

Assim, compreendi que ninguém tinha interesse em que eu fizesse essa oficina, principalmente porque não havia nenhuma recuperação política a ser feita. De fato, tentei realizar uma experiência de campo e muitos obstáculos permaneceram. Isso significa que esta pesquisa falhou? Que falhei como pesquisadora? Uma pesquisa que falha, falha realmente? Por que

abordar esse objeto de pesquisa foi um obstáculo para mim? E como isso se deu? Sabendo que um obstáculo tem a particularidade de precisar ser superado, em última análise ele é, e deve continuar a sê-lo, apenas um impedimento pontual. Em outras palavras, o obstáculo faz parte do caminho do pesquisador. Dada a dimensão internacional do nosso projeto comum – e a questão da pobreza e da arte abordada na França e no Brasil –, esse impasse é pessoal em relação ao objeto, ou é cultural, social ou filosófico? E, por fim, esta pesquisa levou a uma outra coisa, a esta pobreza universal que é o feminicídio – uma pobreza da qual todas as sociedades poderiam se curar. Não as do passado, mas as do presente e do futuro. Esta pesquisa levará, portanto, a uma performance sobre essa pobreza ancestral, sobre a denúncia dessa pobreza ancestral, universal. Mas o caminho foi muito longo para chegar até aqui. Este texto retraça, finalmente, o relato dessa narrativa.

Como trabalhávamos sobre a pobreza, desde o início, teria sido necessário associar a crítica social à metodologia e recorrer à filosofia para refletir melhor sobre a abrangência do objeto. Para minha grande decepção, observei que a cultura e a arte não poderiam reunir as pessoas em torno da pobreza, nessa região específica. No final das contas, foi isso que me atormentou durante meses: qual é o objetivo de uma pesquisa que envolve arte e pobreza? Mostrar diferentes experiências ajuda a compreender as relações possíveis. Continuo convencida de que a arte, se não pode salvar, pode ajudar.

Ademais, durante o período desta pesquisa, sofri um grave acidente. Não estava mais em condições de prosseguir com a oficina. A mobilidade das minhas pernas ficou comprometida por algum tempo, mas hoje consigo caminhar. Para resolver esses problemas de saúde, tive que lidar com a burocracia administrativa. Apesar do meu alto nível de estudos, por muitas vezes, senti-me desamparada diante da grande massa de informações complexas e contraditórias. Compreendi na minha própria pele como um sistema de saúde em parte precário, como o de Seine-Saint-Denis (a menos que isso se tenha tornado nacional), só poderia agravar a pobreza das pessoas: pobreza financeira, pobreza física, pobreza psicológica. Tive a sorte de ter força para me proteger. No entanto, mais uma vez, Guillaume le Blanc (2007, p. 69) parece encontrar as palavras exatas para expressar o que vivi nessa experiência:

> [...] toda vulnerabilidade vital tende a prolongar-se em vulnerabilidade social. A doença isola o doente de seus semelhantes, afasta-o imperceptivelmente da comunidade humana. Essa desumanização pode ser compensada por processos de re-humanização gerados pelos protocolos clínicos da medicina, mas essa compensação torna o doente socialmente vulnerável ao expô-lo a um novo conjunto de relações assimétricas – as relações médicas – que correm o risco de desfazer a evidência de suas relações ordinárias.

Isso não é trivial, pois pode ser visto como uma das entradas na precariedade, que é a perda de si mesmo. "A perda de si mesmo marca a entrada na precariedade" (le Blanc, 2007, p. 73), escreve o filósofo, pois, efetivamente, como ele ainda nos indica: "A livre disposição de si mesmo implica na dependência em relação às formas relacionais que dão consistência ao eu" (le Blanc, 2007, p. 123). É provável que a leitura de le Blanc tenha me ajudado, naquele período, a compreender certos mecanismos para superar essa situação. De todo modo, ela me levou a uma revelação que, embora possa parecer um pouco rebuscada, merece atenção especial: a da pobreza universal. Em julho de 2024, ocorreu um feminicídio na minha cidade.

Duas "mulheragens[5]" feitas às vítimas e às quais assisti. De súbito, tive uma revelação: matar a companheira ou ex-companheira, matar o companheiro ou ex-companheiro, essa é a essência da pobreza universal, que atinge todas as classes sociais, em todas as idades da vida adulta. Na minha cidade francesa de 55.500 habitantes – que se orgulha de ter 130 nacionalidades diferentes e 177 idiomas falados – pensei que, neste território como em outros, o que impressiona é essa pobreza universal do feminicídio. Não se trata mais de se dirigir à comunidade científica, mas sim à comunidade civil para dizer, repetir, denunciar, agir, tentar – como outros fizeram à sua maneira – erradicar essa supressão total da estima pelo outro. É aí que a arte pode propor uma alternativa para se dirigir à comunidade dos mortais e também realizar uma obra de ação, de ação política. De fato, a questão da ação tornou-se primordial. Guillaume le Blanc testemunha isso na introdução de seu livro:

---

[5] Nota da tradução: os termos "mulheragem" ou "femenagem" são neologismos criados para contrapor o termo "homenagem".

> "[...] nascido de uma indignação contra a precariedade das vidas ordinárias. Mas a indignação é insuficiente. Era necessário passar por baixo, extrair uma noção, entrar na ciranda dos conceitos para propor uma bancada, uma oficina, uma arena, na esperança das lutas que estão por vir" (2007, p. 14).

A ideia de participar dessa luta toma forma por meio de uma performance.

Pobreza e Performance

Essa performance, ainda a ser realizada, consistiria em reunir cerca de 50 casais de diferentes nacionalidades e culturas. Cada um dos membros do casal expressaria aproximadamente em francês, ou em sua língua, a mesma frase de acordo com sua situação familiar:

- Eu me chamo Hervé, sou francês e vivo com Géraldine, a quem amo, e, nunca lhe desferiria um golpe para matá-la.
- Eu me chamo Géraldine, sou francesa de origem senegalesa e vivo em concubinagem com Hervé, a quem amo, e, nunca lhe desferiria um golpe para matá-lo.
- Eu me chamo Sathi, sou cingalês e sou casado com Iatra, a quem amo, e, nunca lhe desferiria um golpe para matá-la.
- Eu me chamo Iatra, sou cingalêsa e sou casada com Sathi, a quem amo, e, nunca lhe desferiria um golpe para matá-lo.

Em um grande gramado, os casais estariam espalhados e visíveis, tendo atrás a passarela Marie-Claire, uma passarela simbólica, que homenageia a luta de Gisèle Halimi, que, nessa cidade, defendeu o direito ao aborto de Marie-Claire. Um grande julgamento na França. Ou a câmera iria até eles ou eles se dirigiriam até a câmera. Uma grande tela, ou mesmo várias telas na cidade, permitiriam ver e ouvir essa performance, que seria filmada e daria origem a um curta ou média-metragem. Também seria possível ouvir os depoimentos das vítimas colaterais, tão numerosas, dos 16

feminicídios já registrados na França em 2025 (até 10 de março[6], data da entrega deste artigo). Outros cenários estão sendo estudados.

O projeto está em fase de construção, com a seguinte mensagem: "a maior pobreza universal é matar aquele ou aquela que amamos". Como indica Guillaume le Blanc (2024, colóquio), "as vidas pobres são contadas pelas palavras dos outros, não pertencem a si mesmas, lhes são expropriadas". A pobreza universal que atinge todas as camadas da sociedade é algo sobre o qual todos e todas podemos falar, pois sabemos que, na França, uma mulher morre a cada dois ou três dias sob os golpes do seu cônjuge ou ex-cônjuge[7]. Embora eu possa compreender a resistência em se considerar, como parte das tipologias da pobreza, o fato de se matar um ente querido, gostaria de afirmar que o reconhecimento dos feminicídios também poderia passar por esse conceito de pobreza universal. Se aprendemos na escola a adquirir os conhecimentos fundamentais para ler, escrever e pensar por nós mesmos para, entre outras coisas, colocar essas competências a serviço de uma profissão; a escola – como porta de entrada para a sociedade – também deveria ensinar como fundamentais o respeito pelo outro, a questão do consentimento desde a mais tenra idade, e também não deveria ser genderizada, para assim erradicar a concepção de que mulher seria inferior a ponto de ser considerada um objeto – que pode ser possuído e descartado – à mercê de outrem. A sociedade patriarcal seria muito mais propensa a reagir se soubesse que a cada três dias um homem morre em decorrência de agressões físicas cometidas por sua ex-esposa ou companheira? Como menciona Guillaume le Blanc (2024, colóquio): "Aquelas e aqueles a quem chamamos de pobres são, antes de tudo, seres despossuídos – despossuídos, evidentemente, de riquezas econômicas, mas também das palavras e dos conhecimentos que, no entanto, possuem em sua própria experiência e análise [...] As palavras dos pobres são, de fato, sempre ditas pelos outros".

Não se trata de extrapolar as palavras do filósofo, mas de perceber que podemos interpretá-las dentro da nossa abordagem. Quando nos

---

[6] "Os números de 2025 (no mínimo): 16 feminicídios, por companheiros ou ex, na França, em 10 de março de 2025". Fonte: https://www.feminicides.fr/statistiques-2025; 93 em 2024, 103 em 2023. Infelizmente, segundo as estatísticas, entre a entrega deste artigo, no dia 11 de março de 2025 e sua publicação, o número provavelmente já terá mudado. Convido vocês a consultá-lo aqui:

https://www.feminicides.fr/cartes-et-stats-depuis-2016

[7] Todas as fontes o atestam. Para citar apenas uma: Janselme (2023).

deparamos com o número de feminicídios, podemos afirmar que a mulher vítima de violência é uma pessoa em situação de precariedade. E, independentemente da sua condição financeira, a mulher vítima de feminicídio é destituída de si mesma. Morta, ela não pode mais falar. Se é que alguma vez ela falou – e nem foi ouvida. A pobreza como destituição total é, então, absoluta e permite-me propor este conceito de pobreza universal com o feminicídio: a pobreza daquela que se silenciará para sempre, a pobreza daquele que comete o ato, destituído de toda a humanidade, independentemente de sua condição social.

Como nos diz Guillaume le Blanc (2024, colóquio):

> O pobre é, portanto, antes de tudo, aquele que é despossuído de todos os saberes, de todas as narrativas, de todas as imagens, de modo que, evidentemente, como contraponto, restituir as narrativas dos pobres, suas imagens, suas artes, suas práticas – não uma prática artística exógena, mas uma prática artística interna – é algo absolutamente fundamental.

Ele também tem razão ao condenar firmemente a aceitação do relato do pobre apenas quando este tem valor de depoimento, como se o dito pobre não tivesse, ele mesmo, a capacidade de analisar sua própria situação:

> Mesmo quando é ele – entre aspas, 'o pobre' – que consegue falar, não é ouvido, não se torna plenamente audível somente sob a condição de sempre confirmar os relatos dos outros, numa espécie de atribuição – que, para mim, é absolutamente horrível – a uma vivência de depoimento. Esse termo 'depoimento' mereceria uma crítica epistemológica absolutamente feroz, porque a hierarquia das grandezas sociais faz com que, em regra geral, se peça às pessoas dominadas, excluídas, que testemunhem, enquanto se pede às outras que analisem (le Blanc, 2024, colóquio).

Essas palavras me atingem em cheio, pois enfim explicam minha resistência em não ter conduzido meu atelier com pessoas pobres: recuseime a reproduzir esse esquema de dar voz aos pobres apenas para que eles testemunhassem. A sociedade participa, de fato, da construção da invisibilização dos pobres. E como ser um sujeito quando não se é visto? Como ser um sujeito quando se fala, sem ser ouvido? Essa é a condição das mulheres, ricas ou não, que se encontram pobres em suas vidas, sem vida, cujos depoimentos não foram ouvidos. Seus depoimentos não foram analisados? Sim,

a análise foi feita, ela é feita sobre os feminicídios, mas ações necessárias não são tomadas para erradicá-los. Como Guillaume le Blanc afirma: "não há mais uma leitura política, mas uma leitura assistencial da pobreza". Se aderirmos às palavras do filósofo – que nos ajuda realmente a refletir sobre uma posição viável do pesquisador sobre o assunto –, é evidentemente impossível que as mortas realizem uma arte endógena sobre sua situação. E eis finalmente o nó a ser desatado: não se sentir exógeno diante da pobreza universal do feminicídio, que pode bater tanto à nossa porta quanto à do vizinho – ou melhor, à da vizinha. Isso legitima uma ação possível para todas e todos aqueles que se sentem preocupados, ou mesmo envolvidos, em estancar essa pobreza universal. Cabe então às mães, aos pais, às crianças, aos amigos, aos vizinhos e às vizinhas agir, por meio de uma ação artística que possa ter repercussões políticas. É nesse sentido que a próxima etapa do meu trabalho, no âmbito do nosso programa de pesquisa *Pobreza e performance*, será criar uma performance. No capítulo *A prova da desqualificação*, Guillaume le Blanc explica claramente que "A desqualificação, que questiona a validade de uma qualificação, atinge uma vida e a coloca à beira da exclusão". A ideia aqui é, portanto, deixar de desqualificar o discurso das mulheres, para que a violência da qual são vítimas seja ouvida e seja objeto de ações políticas. Trata-se também de tornar visível o feminicídio.

Nomeio aqui o conceito de "pobreza universal" para qualificar o feminicídio. Se não devemos falar em nome dos precarizados, como nos convida Guillaume le Blanc, talvez devamos ressaltar o dever de falar quando os precarizados não podem mais fazê-lo. Esse crime, injusto, reprime a expressão artística dessas pessoas. Obriga-nos a falar, escrever, agir, realizar obras artísticas, já que os depoimentos das vítimas, quando em vida, não foram ouvidos. Que arte, quais artes, então, para tratar dessa pobreza universal do feminicídio? Elas existem, como na associação *Le Fil* (O Fio) e no seu projeto *Les Violences faites aux Femmes – Cycle de Lectures / Performance suivies de Tables Rondes* [A violência contra as mulheres – Ciclo de leituras/performance seguido de mesas redondas], ou na exposição da fotógrafa Camille Gharbi, *Faire face. Histoires de violences conjugales* (Segalowitch, 2025) [Frente a frente. Histórias de violências conjugais], na galeria Item, em Lyon, de 7 de fevereiro a 5 de abril de 2025, etc. Para nós, o próximo passo é a elaboração da performance acima mencionada. Todo esse trabalho me levou a isso. Caminho errado? Resposta errada? De qualquer forma, essa é a resposta honesta que surgiu desta pesquisa.

Referências

CAGNARD, Jean. **L'Entonnoir**. Paris: Éditions Théâtrales jeunesse, 2007. 64 p.

GOTH, Dorine. A Seine-Saint-Denis é o segundo território mais pobre da France. **ActuSeine-Saint-Denis**, 25 maio 2021.

INSEE. Institut national de la statistique et des études économiques. **En 2022, 9,1 millions de personnes vivent sous le seuil de pauvreté monétaire**. France, 2024. Disponível em: https://www.insee.fr/fr/statistiques/5759045. Acesso em: 11 mar. 2025.

JANSELME, Kareen. Há vinte anos, uma mulher é morta a cada três dias. **L'Humanité**, 3 de setembro de 2023. Disponível em: https://www.humanite.fr/feminisme/feminicides/depuis-vingt-ans-une-femme-est-tuee-tous-les-trois-jours. Acesso em: 11 mar. 2025.

LE BLANC, Guillaume. **Vies ordinaires, vies précaires**. Paris: Seuil, 2007.

LE BLANC, Guillaume. **Tornar a pobreza visível e audível**. Conferência, 27 de fevereiro de 2024.

MONOD, Olivier. La France fait-elle partie des plus gros consommateurs de médicaments dans le monde?. **Libération**, France, 28 de julho de 2019. Disponível em: https://www.liberation.fr/checknews/2019/07/29/la-france-fait-elle-partie-des-plus-gros-consommateurs-de-medicaments-dans-le-monde_1740068/. Acesso em: 11 mar. 2025.

PROUST, Sophie. Saídas individuais. O desafio dos teatros. ***Théâtre(s)***, n. 35, p. 110-11, automne 2023.

SEGALOWITCH, Florianne, "Faire face" de Camille Gharbi, un travail photographique salutaire sur les féminicides. **Les Inrockuptibles**, Paris, 12 de março de 2025. Disponível em: https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/faire-face-de-camille-gharbi-un-travail-photographique-salutaire-sur-les-feminicides-653277-12-03-2025/. Acesso em: 11 mar. 2025.

Traduzido do original em francês por Juliana Coelho

PARTE II

Os olhares da performance sobre contextos de precariedade social

Proteção, Performance e Pobreza num Terreiro de Umbanda

Andréa Maria Favilla Lobo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

Ninguém sabe quem sou eu,
Também já não sei quem sou
Eu bem sei que o sofrimento
De mim até se cansou
Na imitação da vida ninguém vai me superar

Pois sorrio da tristeza,
Se não acerto chorar,
Mesmo assim eu vou passando,
Vou sofrendo, vou sonhando
Até quando despertar... (Batatinha).

Inicio este texto descrevendo a partir de que lugar falo. Sou neta de Maria Cândida de Jesus, mulher negra não retinta, nordestina do sertão de Sergipe, morreu analfabeta, nasceu e criou seus filhos e filhas em extrema miséria em meio à seca, deixou este mundo dos vivos rica em narrativas e costuras que atravessaram minha mãe, Maria Rosa dos Santos, mulher negra não retinta, cabeleireira da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, lugar que escolheu para viver e para morrer, dos 17 aos 90 anos. Chegou pelo mar, como tantas antes de nós, num navio cargueiro. Chegou para trabalhar na casa da *madame* e escapar da fome, junto com sua irmã mais velha, Jardelina dos Santos. As duas irmãs, a quem dediquei meu Doutorado em Educação, nunca concluíram os primeiros anos do Ensino Fundamental.

Sou atriz e docente aposentada da Universidade Federal do Acre (UFAC), onde trabalhei por 16 anos e atualmente realizo estágio pós doutoral em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a supervisão do professor Gilberto Icle, coordenador da

Rede de Pesquisa Performance e Pobreza, da qual também participo como pesquisadora. Além disso, sou filha de Santo[1] de Mãe Helena e Pai Guilherme, da Ordem Umbandista Santa Bárbara, Casa de Caridade Vovó Maria Das Dores Da Calunga, localizada em Vila Velha/ES, e da Ordem Umbandista São Jorge Guerreiro, Casa de Caridade "Caboclo Sete Espadas de Ogum", localizada na cidade de Luziânia, em Goiás.

O objetivo deste texto é discutir aspectos iniciais sobre a pesquisa participante, em andamento, *Costuras e Narrativas com Mulheres em Territórios Vulneráveis*, cujo campo de investigação se localiza em um terreiro de Umbanda[2] situado no Jardim Ingá, no município de Luziânia, estado de Goiás. Iniciei a pesquisa em julho de 2023 e desde então realizei um encontro presencial por mês com as mulheres participantes dessa investigação, minhas irmãs de Santo, até a metade do ano de 2024, período em que realizei as entrevistas. O estudo envolve aproximadamente dez mulheres e o Pai de Santo[3] e se insere no âmbito da relação entre performance e pobreza a partir de problematizações sobre a presença feminina nas práticas

---

[1] Filho ou filha de Santo é uma expressão relacionada às religiões de matriz africana que representa a ligação da pessoa com os orixás. No caso desse terreiro específico, essa expressão representa o compromisso da pessoa com dois orixás, energias que representam seu pai e sua mãe, respectivamente. Essa relação é confirmada na iniciação da pessoa no terreiro. A iniciação compreende uma série de práticas que não podem ser reveladas e que são exercidas num recolhimento de 24 horas denominado "deitada". Na "deitada", a pessoa não só confirma seus orixás e entidades, como também assume uma responsabilidade com o terreiro por meio da obediência e do respeito ao seu Pai e a sua Mãe de Santo na terra, no caso Mãe Helena e Pai Guilherme, e às entidades que os guiam na casa.

[2] Umbanda é uma religião de matriz afro-brasileira composta por elementos do catolicismo, elementos da cultura africana, culto aos orixás e elementos indígenas, por meio da presença de entidades que se manifestam como caboclos. No caso desta casa de Umbanda há o atendimento gratuito para quem chega e deseja falar com a entidade e também estão presentes elementos do Candomblé, como a imolação de animais e outras práticas de segredo que não podem ser reveladas para quem não realizou a iniciação na casa por meio do que denominamos de: "deitada". A origem da palavra Umbanda, na língua banta falada em Angola, significa curandeiro, todavia há pesquisadores que relacionam sua origem na palavra `*Nbandla*, que significa o mais antigo. Ver: Barbosa (2008).

[3] Pai de Santo é um sacerdote que dirige cerimônias e rituais da Umbanda e de outras religiões afro-brasileiras, orienta a comunidade e administra o espaço físico do terreiro.

performativas realizadas no terreiro de Umbanda e seus impactos no cotidiano dessas pessoas. Assim, no primeiro momento, problematizo os conceitos que balizam a pesquisa, objeto de discussão deste texto. No segundo momento, apresento um esboço das primeiras aproximações do campo de investigação e as minhas próprias vivências durante as Giras[4] no terreiro. Por fim, desenho uma possível conclusão discutindo o território movediço em que me encontro, como mulher negra não retinta, pesquisadora, artista e filha de Santo, discutindo sobre as categorias: proteção e pobreza no universo dessa pesquisa.

Desenhando os Caminhos da Pesquisa

Diversos autores discutem mais especificamente as concepções e usos do termo performance[5], a saber: Carlson (2010), Schechner (2000) e Icle (2010). Existem diferentes abordagens da performance: uma propriamente artística, que reconhecemos como atividade intencional de uma prática, que é feita para dar a ver ao outro; e outra abordagem trata certas práticas corporais e presenciais como performance a fim de estudá-las, em geral essas práticas não são intencionais, para se dar a ver ao outro, como é o caso dos rituais e das danças praticadas no terreiro de Umbanda. Como exemplo, podemos citar também o trabalho do professor em sala de aula, os sujeitos envolvidos nessas práticas não consideram o que fazem como performance, ao contrário do artista, que sabe que está realizando uma performance.

Para a finalidade da pesquisa, objeto deste texto, considero as práticas corporais de mulheres na Umbanda, especificamente em situação devocional de dança e êxtase, como práticas performativas. Nas práticas performativas, a ênfase é no processo, o que se apresenta como produto, isto é, aquilo que se vê, seja a dança ou o ritual de devoção realizado no terreiro, compreendidos como um momento do processo, e, portanto, passíveis de outras formações, outras formas, mesmo sendo repetidos inúmeras vezes a

---

[4] Gira na Umbanda é a manifestação de entidades de determinadas categorias por um tempo determinado pelas entidades dirigentes do terreiro e pelo som dos atabaques. A Gira pode ser de descarrego, Giras temáticas dedicadas a entidades especificas ou Giras festivas. O termo Gira vem do quimbundo nijra, que significa caminho.

[5] Para melhor definição do conceito de performance e suas utilizações na pesquisa, ver Icle (2010) e Pereira (2012).

cada Gira. Esse exercício conceitual pretende alargar as concepções do que se considera exclusivamente como espetáculo da cena, ou seja: a dança; o teatro; o circo; a ópera, etc. Alargar, ao mesmo tempo, o conceito para manifestações que considerem não só o que hegemonicamente reconhecemos como arte, mas também para outras manifestações que se constituem como práticas coletivas que são realizadas tendo o corpo de seus participantes como território de transformação. Tal como comenta Gilberto Icle, na obra *Descrever o Inapreensível*, coletânea de pesquisas da Rede Internacional de Estudos da Presença:

> [...] O que torna possível colocar todas essas práticas juntas para se visualizar e analisar um mesmo objeto de pesquisa não é o contexto do qual emergem, tampouco as temáticas a que fazem referência ou a categoria socialmente aceita de arte, mas o fato de que todas elas podem ser consideradas no seu processo de feitura; são coletivas, envolvem grupos de pessoas, colocando seus próprios corpos como local da prática e, por fim, fazem alguma coisa, dão forma, (per)formam, transformam seus praticantes, o que nos permite designá-las como performativas (Icle, 2019, p. XXXVIII).

Num outro momento, o autor destaca a relação entre o termo *performativa* e performance, considerando que performativa seria uma qualidade da performance, tendo em vista que produziria no interior da performance uma potência em ato (Icle, 2019). Ou seja, infere-se que, se a performance traz a possibilidade de algo ocorrer ou se transformar, *performativa* significaria tornar essa possibilidade existente, por meio de uma atualização de algo que já existia em potência na performance.

Durante meu percurso como pesquisadora e artista/docente, algumas inquietações me acompanharam timidamente, numa camuflagem entre salas que ocupei na universidade. Percebo agora que tais inquietudes tomavam corpo no trânsito entre espiritualidade, teatro, invenção e pesquisa. Encruzilhadas[6] que se movimentavam e se transformavam enquanto

[6] Encruzilhada é um termo que significa o ponto de encontro de várias ruas, representando caminhos que se cruzam. Também pode representar um momento ou situação em que se apresentam várias possibilidades para se chegar a algum lugar ou se tomar uma decisão. Como terceiro significado, na Umbanda, a encruzilhada é reconhecida como território de Exu, entidade que abre os caminhos, lugar onde se colocam oferendas denominadas despachos. Neste ponto do texto utilizo o segundo significado.

buscava territórios em que eu pudesse compartilhar saberes significativos, para além dos muros do que já conhecia.

No momento presente, enfrentar o espanto e o medo me permite, vez ou outra, espiar um pouco dos pedaços que me constituem e estranhar o habitual. Ofuscada por silêncios daquilo que tão convenientemente naturalizo, torna-se necessário quebrar a cegueira por meio de vozes invisíveis e encantos de minha ancestralidade. Sou refém das conquistas daquelas que caminharam o caminho antes de mim e compreendo hoje não só as privações das mulheres que me antecederam, mas sobretudo das mulheres que cruzaram meus caminhos nessa peregrinação. Se antes as encruzilhadas se davam exclusivamente nos corredores da universidade ou nos espaços de atuação cênica, agora elas também se costuram nas estradas por este Brasil e principalmente nos terreiros que me recebem e acolhem. Se num passado, não muito distante, exercia exclusivamente a docência legitimada por meio institucional, hoje também aprendo e compartilho saberes em meio às escutas diversas e invisíveis, em territórios que exploro com os pés descalços com contas de cristal no pescoço, no palco e no terreiro, numa troca constante que se apresenta em sua dimensão espetacular e devocional.

Imagem 1 – Estrada que leva ao terreiro. Luziânia/GO, Brasil/julho de 2023. Fonte: Foto de Andréa Maria Lobo.

Como contraponto da rebeldia, ainda cismo em dividir e categorizar as coisas. Durante minha passagem pela universidade essa prática se disfarçava facilmente em meu pseudocontrole sobretudo. No entanto, nas estradas, nos ensaios e nas Giras, na repetição, no cachimbo do velho e na dança dos caboclos, o território é de invenção, terra movediça em que a energia se dispersa cortando o mal e compartilhando as experiências sagradas e profanas. No pitar dos charutos e nos giros das saias, a batuta se divide

entre corpos compartilhados com a entidade. O corpo roda indomado, jogando por terra a ilusão de quem se acha no controle do que imaginou possuir.

A Umbanda é uma religião que apresenta seus elementos constitutivos no Brasil desde o século XVIII[7], para alguns pesquisadores, por meio da presença marcante de Luiza Pita, mulher negra angolana escravizada. Trazida criança para o Brasil, Luiza viveu na Bahia até os seus 20 anos, quando se mudou para Minas Gerais, onde comprou sua alforria. Na Vila de Sabará exercia as práticas do *calundu-angola*[8] e atendia as pessoas gratuitamente. Há também estudos que apontam o mito fundador da Umbanda como religião no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, por meio das práticas do médium Zélio Fernandino de Moraes[9]. Nessa perspectiva, a Umbanda apresenta influência do Espiritismo de Allan Kardec, dos santos da Igreja Católica e de rituais ameríndios.

Embora nenhuma Umbanda seja exatamente igual à outra, geralmente as Giras são territórios que se organizam de forma periódica. Durante o decorrer do ano o calendário dos terreiros de Umbanda define os encontros em que as pessoas podem participar. Conforme define Vieira (2016, p. 9):

> As Giras são sessões de caridade, também conhecidas como 'culto' ou 'reuniões' que ocorrem em determinados dias da semana. Concluindo que cada terreiro funciona de uma forma, notamos que os pontos em comuns de uma gira são: Abertura com Preces e saudações, incorporação dos guias junto com os cânticos e sinais, atendimento aos consulentes (são chamados por senhas e atendidos um de

---

[7] Para maiores detalhes sobre a emergência da Umbanda no Brasil, consultar: Rohde (2009, p. 81).

[8] Os calundus eram cerimônias religiosas praticadas por africanos na América portuguesa entre os séculos XVII e XVIII, com acompanhamento de música de percussão, cantos e danças e contando frequentemente com fenômenos de transe espiritual. [...] as cerimônias, organizadas por Luzia, eram abertas ao público e frequentadas por negros e brancos e eram acompanhadas de cantos e toques de atabaques. Os objetivos relatados das reuniões eram a purificação da comunidade, a cura de doenças ou malefícios e a realização de adivinhações esclarecedoras. A música e a dança começavam até que Luzia entrava em transe, quando então era paramentada com as roupas da entidade incorporada [...] (Rohde, 2009).

[9] Sobre o mito fundador da Umbanda branca, ver Rohde (2010).

cada vez de acordo com o número de médiuns) e encerramento com despedidas das entidades e prece final.

Nesse sentido, o termo *gira* manifesta uma demarcação que nem sempre se configura como desenho circular ou espiralar. Os caminhos são sempre diferentes e, na casa de *Seo Sete Espadas de Ogum* (campo da pesquisa), o desenho das Giras se organiza de maneira a garantir a separação entre homens e mulheres, homens de um lado e mulheres de outro. Ao centro, abre-se um espaço em que se manifesta a entidade que dirige a Gira, *Seo Sete Espadas de Ogum*; no corpo do Pai de Santo se manifestam as danças e rituais que marcam o início do encontro e as chamadas para as danças e manifestações dos caboclos que tomam conta da porta da frente do terreiro, chamada de porteira. Os caboclos são entidades indígenas ou boiadeiros que se manifestam por meio de expressões faciais, movimentos, danças e brados. Utilizam do charuto apenas para defumar e comungam de bebida, geralmente a cerveja, ofertada pela entidade que comanda a Gira. Uma parte do espaço é dedicado à assistência, são bancos ocupados por pessoas que aguardam para serem atendidas após a Gira de caboclos. São atendidas pelo preto velho da casa, Pai Joaquim ou por outro velho ou velha que Pai Joaquim determine. Os atendimentos são gratuitos, na Umbanda não se pode cobrar. As pessoas que aguardam o atendimento também assistem a todas as danças e algumas vezes são convidadas a participar da Gira dos caboclos, que se caracteriza como descarrego, momento em que os médiuns descarregam suas energias negativas suando, dançando e defumando seus corpos com a fumaça do charuto. A segunda parte da Gira se organiza com a presença dos pretos e pretas velhas que se manifestam nos corpos dos mesmos médiuns, que então mudam de roupa e se caracterizam com os colares chamados de guias, específicos de seus velhos e velhas. Somente as mulheres podem se manifestar como velhos ou velhas; os homens somente podem se manifestar como velhos. São utilizados cachimbos para defumar, velas, terços, cachaça, água e às vezes ervas, dependendo de como cada entidade se manifesta. Toda a Gira é acompanhada por três atabaques dedicados ao orixá Oxum e tocados pelos Ogans, que, nessa Umbanda, só podem ser do sexo masculino; os pontos são cantados por mulheres e acompanhados por todos os médiuns, que devem cantar juntos.

Cada Umbanda é diferente, o que se faz numa casa nem sempre é seguido por outra. No território campo dessa pesquisa há muitas singularidades e muitos segredos que não podem ser descritos, apenas são comuns

aos iniciados. A iniciação no terreiro de *Seo Sete Espadas* se chama *deitada*. O médium se recolhe por 24 horas dentro do terreiro, sendo assistido apenas pelo Pai de Santo e suas entidades e por irmãos e irmãs de Santo que já participaram da *deitada* ou iniciação e são chamados de *médiuns feitos*. A *deitada* representa a confirmação do compromisso do médium com a casa e com as entidades que a dirigem. Após esse período, o médium sai em festa pública paramentado com as roupas de seus orixás pai e mãe, dançando e confirmando o seu compromisso, depois dança com o seu caboclo ou cabocla encerrando a cerimônia. A dança dos orixás se diferencia da dança do caboclo, tendo em vista que, ao dançar com seu orixá, o médium trabalha com a energia do orixá que se manifesta em seu corpo por meio da dança e dos sons; quando ele se manifesta como caboclo ou cabocla ele manifesta uma subjetividade, não uma energia. Mulheres podem manifestar caboclos ou caboclas, mas os homens somente caboclos.

Nesse processo, também de investigação de si, a memória se faz corpo e o corpo guarda a memória daquilo que importa resistir, numa história que se mistura entre a diáspora dos que foram escravizados e dos povos originários, verdadeiros donos dessas terras, antes da chegada do colonizador. Assim, a Umbanda traz em si grafias orais e corporais matizadas por práticas de devoção que guardam a memória nos corpos em gerações que se atualizam na oralidade de seus Pais e Mães de Santo, revelando a resistência e a permanência dos pretos e caboclos que ali se manifestam nos corpos e na existência de suas filhas e filhos de Santo.

As manifestações, que ocorrem no espaço do terreiro de Umbanda, são constituídas pelas práticas performativas das subjetividades que ali atuam, todavia tais práticas performativas também constituem essas subjetividades, pois fazem parte de sua forma de viver e de olhar o mundo em que vivem, impactando até mesmo a percepção do que se considera pobreza em seu contexto.

Imagem 2 – Da esquerda para a direita: Dira acompanhando Andréa Maria em sua iniciação/deitada. Saída de Santo do orixá Ogum. Luziânia/GO, Brasil/janeiro de 2025. Fonte: Foto de Marcelo Vales (2025).

Dessa forma, a concepção de pobreza, na relação com as práticas performativas, apresenta-se não apenas como um conceito teórico científico que me remete às definições de caráter socioeconômico (falta de recursos materiais, exclusão social, dificuldades em acessar os direitos civis básicos), que as mulheres, participantes do estudo[10], necessitam para viver dignamente. No esforço de conceituar o termo, a partir de autores como Spicker (2007) e Sen (2010), deparo-me com as bordas da pesquisa. A compreensão teórica de pobreza nessa perspectiva me remete à ideia da ausência de recursos materiais – perspectiva esta que se constrói a partir de referências de um outro que dispõe de mais bens materiais do que aquele que é considerado pobre. Considero que a condição de pobreza de determinada população não se define apenas por esse paradigma. A dificuldade de acesso a cuidados na área de saúde, educação e transporte também interferem na definição da condição social das mulheres participantes da pesquisa.

Considerando o distrito de Jardim Ingá como um local dormitório, muitos moradores e moradoras se deslocam para o Distrito Federal em

[10] Pesquisa pós-doutoral em andamento, já citada acima, Costuras *e Narrativas com Mulheres em Territórios Vulneráveis.*

busca de melhores condições de trabalho, atendimento médico, acesso às escolas etc. Além disso, muitas famílias têm no Programa *Bolsa Família*[11] sua única fonte de recurso financeiro. Nesse sentido, são múltiplas as variáveis que se apresentam na constituição do que se considera como condição de pobreza.

No entanto, a problematização fundamental, ao refletir sobre a pobreza, coloca-se na dimensão de considerar o conceito de pobreza como analisador de meu próprio discurso, como pessoa de fora, que fala de outro lugar, o lugar da pesquisadora. Daquela que determina a condição da outra pessoa – a quem, neste caso, adjetivo como pobre, ou seja, a identificação imediata da pobreza, exclusivamente, como ausência de recursos materiais, reduzindo a compreensão de outras dinâmicas que possam se apresentar no campo da investigação, pois, como comenta Sen (2010, p. 110),

> [...] a pobreza deve ser vista como privação de capacidades básicas em vez de meramente como baixo nível de renda, que é o critério tradicional de identificação da pobreza. A perspectiva da pobreza como privação de capacidades não envolve nenhuma negação da ideia sensata de que a renda baixa é claramente uma das causas principais da pobreza, pois a falta de renda pode ser uma razão primordial da privação de capacidades de uma pessoa.

Trata-se não só de considerar a falta de recursos materiais como dispositivo determinante de pobreza, mas, também, a ausência de direitos fundamentais no contexto social.

Os desafios se deslocam para a análise constante de minhas implicações como pesquisadora, e do exercício de problematizar o lugar (intelectualizado) que mantenho para determinar quem é ou não pobre; bem como da possibilidade de contribuir com a produção de saberes que não me imobilize na armadura teórico-científica. Ao contrário, que seja capaz de me mobilizar como parceira na compreensão e na invenção de novos processos de existência colaborativa entre mim e as mulheres participantes do estudo. Assim, cabe a elas a autodeclaração do que consideram ser pobre e a mim a responsabilidade da escuta sensível e das intercessões em propostas e

---

[11] O programa Bolsa Família é um programa criado pelo governo federal e tem por objetivo transferir direta e indiretamente recursos financeiros. Essa transferência integra benefícios de assistência social, saúde, educação e emprego e é destinado a famílias em situação de pobreza.

narrativas mais horizontais do que verticais, compreendendo também a possibilidade de linhas transversais de análise e invenção. Dessa forma, o cuidado com a afirmação de um discurso salvacionista e superior por minha parte se apresenta como um fantasma constante a me assombrar, portanto percebo a importância de permanecer em movimento constante de ruptura de verdades constituídas previamente, de modo a permitir a abertura de outras falas das próprias mulheres no que concerne à autodeclaração de sua condição de pobreza – ou não.

Por outro lado, considero que a construção de uma subjetividade feminina atravessada pela condição social de pobreza acrescenta outras costuras na pesquisa, na medida em que a questão de gênero interfere sobremaneira na condição de pobreza. Em outras palavras, uma coisa é se autodeclarar pobre, outra coisa é se autodeclarar uma mulher pobre. Nesse sentido, importa não perder de vista a dimensão interseccional da questão que interfere diretamente em como se configuram as relações cotidianas no campo do trabalho, da arte, da religiosidade e da maternidade das mulheres nesses territórios, nos quais a falta se expande não só para questões materiais ou de acesso a direitos como cidadãs, mas também aos afetos e às instâncias de produção de subjetividades femininas.

Assim, referendo o que a autora negra bell hooks toma como ponto de partida para tecer reflexões sobre ser uma mulher negra nos Estados Unidos da América: *E eu não sou uma mulher*? É com essa pergunta que bell hooks (2019, p. 1) inicia a tessitura de sua escrita, a partir da experiência como ativista e mulher negra. Por intermédio das reflexões que atravessam a construção das narrativas de sua ancestralidade, na medida em que retoma a história de vida da mãe, hooks (2019) descreve a experiência do processo de construção do que ela denomina de sua identidade como mulher negra nos Estados Unidos da América. Perguntar-se sobre ser mulher, em determinados contextos, revela a importância de visibilizar os apagamentos históricos que se impõem de maneira avassaladora, não só na história das mulheres estadunidenses, mas também em nossa própria história, no Brasil.

Aproximações e Movimentos

O estudo aqui discutido possui uma abordagem qualitativa exploratória e dialoga com a perspectiva etnográfica, com minha imersão no campo de investigação de forma a participar do cotidiano da comunidade – considerando os aspectos que me implicam no processo de investigação.

Nesse sentido, as práticas performativas funcionam não só como categoria de análise, mas também como dispositivo metodológico, tendo em vista que uma das ferramentas de aproximação e semeadura de encontros entre as mulheres se dá também por meio da realização da performance apresentada por mim como artista. Esse elemento se configura como um provocador para a emergência das narrativas do grupo.

Sendo assim, foram organizados dois momentos para a realização do que denominamos de colheita de narrativas: o primeiro momento se constituiu de quatro encontros; com a realização de dinâmicas (exercícios de integração e autoexpressão); uma performance apresentada por mim; do convívio no terreiro antes das Giras e de observações. No segundo momento, foram realizadas as entrevistas com as mulheres. Neste texto, trato especificamente das análises dos encontros que envolveram a preparação para as Giras, a elaboração dos alimentos e a roda de conversas após as dinâmicas. Acerca da realização da performance e das entrevistas coletadas, pretendo abordá-las em escritos futuros, considerando o quantitativo de dados a serem analisados.

Imagem 3 – Da esquerda para a direita: Adriele penteando Gabrielle, para o início da Gira. Ao lado de Adriele, sua filha. Luziânia/GO, Brasil/julho de 2023. Fonte: Foto de Andréa Maria Lobo (2023).

Num esforço de encontro com as mulheres, minhas irmãs de Santo, organizei rodas de conversas antes das Giras. Os encontros foram construídos como trançados de linha invisível e frágil, como o fio que segura as contas das guias de proteção, ou seja, a mulher que comparece hoje

pode faltar na próxima roda, amanhã, seja porque um filho está doente ou porque os afazeres do trabalho a impedem de chegar e assim vai. Nossos cochichos são regados à comida e choro de criança, arrumação de cabelo e trocas de poucas palavras, muitos olhares e a presença inicial da palavra pobreza como um brinquedo que bem poderia não existir.

Conversar sobre pobreza não é assunto fácil. No entanto, logo que cheguei ao terreiro percebi que a frase: "sou pobre" se apresentava como uma brincadeira ou justificativa lúdica para conversas informais. Relacionava-se principalmente com um não poder fazer, não poder realizar, realizar menos ou ter menos. Dessa forma, a palavra pobre designava uma condição da ausência, e quando digo ausência é preciso compreender que essa falta vai para além da contabilização de recursos financeiros, mas tangencia uma falta que se expande nas diversas dimensões de vida e, no caso dessas mulheres, essa falta significa, muitas vezes, uma vulnerabilidade daquilo que, em alguma instância, produz efeito de proteger. Ou seja, dar a oportunidade, dar o apoio para a realização de algo, acolher e impulsionar, prover espaços. Por outro lado, a compreensão do que observo como o reconhecimento de uma situação de pobreza, para elas, num primeiro instante, atrela-se exclusivamente à ausência de recursos materiais.

Como mulher e pesquisadora, atravessada por todos os devires naquele campo de produção de saberes, percebo que determinadas faltas se configuram como elemento de despotencialização para a capacidade de transformação das posições sociais ocupadas por elas. Dessa forma, torna-se visível a dificuldade para a concretização de determinados projetos, sejam eles no campo da saúde, da educação, das condições básicas de moradia, do cuidado com os filhos, do emprego etc.

Mas que espaço é esse que nos acolhe para conversas, trocas, afetos, segredos e rogativas? Como se desenha nosso terreiro?

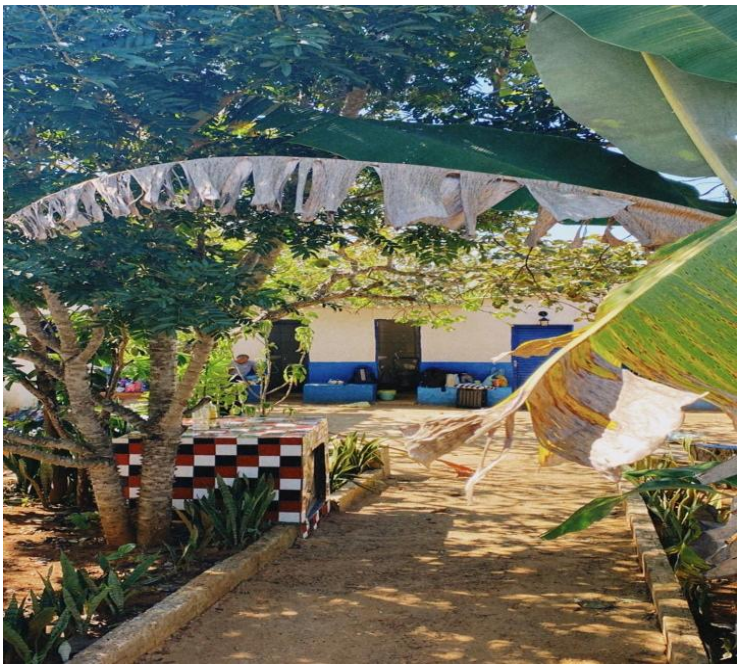


Imagem 4 – Entrada do Terreiro *Ordem Umbandista São Jorge Guerreiro: Casa de Caridade Caboclo Sete Espadas de Ogum*, à esquerda, na entrada, a casa de Exu. Luziânia/GO, Brasil/julho de 2023. Fonte: Foto de Marcelo Vales (2023).

O Terreiro como Roda em Movimento

Um muro branco de portões azuis se impõe em torno da casa, que não se vê de fora, identificada apenas por uma placa com o nome do terreiro. Cabeças de esqueleto de bodes imolados se distribuem nas telhas, confirmando a proteção. A casa também protege. As firmezas espalhadas pelo jardim de pequis, boldos e juremas[12] são saudadas quando se entra na

[12] O pequi é uma fruta típica do Cerrado brasileiro, de casca verde e polpa amarela. É utilizada na culinária da região do Goiás e Distrito Federal. O Boldo é uma planta medicinal que é utilizada na forma de chá, beneficia o fígado. A jurema (entidade cabocla) nesse terreiro é representada por uma palmeira que se localiza no jardim da entrada do terreiro e é saudada quando se entra na casa.

casa de portões abertos, mas Exu[13], a sentinela, é o primeiro a receber a saudação de quem chega de pés descalços. Assim é a chegada no terreiro de *Seo 7 espadas de Ogum*, mas para entrar no espaço da Gira só com a permissão do Pai de Santo, que confirma o início dos trabalhos. Na assistência[14], tanto faz vestir calças ou saias, condição diferente para as mulheres que participam da Gira. São muitas as cores que se distribuem nas saias de babados variados. Cada cor uma entidade, cada cor um caboclo, preto ou orixá.

Nessa casa as portas estão sempre abertas, para entrar e sair quem quiser, nada é feito sob segredo, com exceção das deitadas de filhas e filhos de Santo que se recolhem na casa sagrada de cura para comungar com seus orixás. Nessa Umbanda há imolação de animal, que é feita na presença de todes, até de quem ali chega pela primeira vez.

O que se diz no pé de ouvido, pela entidade ao consulente, fica guardado no segredo de cada um, mas o que o caboclo fala entre as batidas dos Ogãs corta os ouvidos de todos de uma só vez. Não há banhos com plantas nem sal se joga por ali, é a cachaça que se usa para curar e espantar, ardendo e quebrando até o que não se vê.

Estar atenta aos processos produzidos na dinâmica de funcionamento desse espaço, durante o tempo em que passo ali, não é tarefa que se tece em desenhos simétricos. Digo isso porque, em meio a todas as obrigações que desenvolvemos como filhas de Santo, seja a de lavar os banheiros, preparar e compartilhar os alimentos, varrer o quintal e até sentar no banco e escutar o Pai de Santo, os tempos não são programados nem cronometrados, eles vão e voltam. As palavras bem-ditas e repetidas pelo Pai de Santo se mesclam na figura de um pai familiar, isto é, são orientações sobre os estudos das menores, dicas de oferta de empregos, distribuição de objetos materiais, expressão de desejos de sucesso ou incentivo à realização de conquistas. São frases, pensamentos, até mesmo corretivos, que se somam às orientações das entidades quando descem à terra nas Giras. Esse tempo, em que o próprio tempo parece pausar, reveste-se de atenção e acolhimento

---

[13] Exu nessa casa de Umbanda não é tratado como Orixá, ele é tratado como uma entidade trabalhadora que abre os caminhos e é comandado por uma entidade que dirige o terreiro/casa.

[14] Chama-se assistência o grupo de pessoas que visitam o terreiro em busca de auxílio para suas dores e problemas, na Umbanda não se cobra dinheiro, todo o trabalho é feito gratuitamente.

numa espécie de permissão para que possamos fazer a vida diferente do que ela é, pois há alguém que se importa.

Tal dinâmica se desdobra para dentro da Gira por meio da presença de entidades espirituais como figuras que intercedem às devoções. Entre bailados, batuques e cantos, o caboclo convoca às mulheres a colocarem suas entidades em terra. O Exercício se configura como uma mescla entre autoridade, confiança, potência e compromisso. Ao convocar as participantes da Gira a manifestarem suas entidades por meio das práticas performativas, ele confirma a proteção que exerce, não há o que temer, os passos podem ser dados, pois há alguém que está à disposição para amenizar a queda, caso ela ocorra. No entanto, ele também desafia o medo de quem ele protege, pois, para aprender a andar muitas vezes é preciso aprender a cair. Nessa dinâmica particular, o grupo também exerce proteção, ele acolhe e confirma a confiança de que você está em campo fechado para o que possa vir a te ferir e, principalmente, ele convoca a tua potência, pois confia em você.

Na Gira da festa de sete anos de comemoração do terreiro, iniciamos o dia limpando o espaço, e é fácil sentir o clima de coletividade, mas também de conflito, durante a realização dessas práticas. Nessas vivências, distribui-se o trabalho entre todes. O espaço que, de alguma forma, servenos, acolhe e trata, a casa/ tenda[15] é abrigo durante o tempo que durar a Gira, em torno de 4 a 6 horas, de um a três dias. A presença da liderança do Pai de Santo torna fluido essas atividades, que por si só são cotidianas e recorrentes, fazendo parte do ritual que antecede a preparação dos eventos. O espaço se consagra com água e sabão, mas também com cachaça e defumação das guias[16].

O ritual se inicia com a imolação do animal. Como minha primeira vez nesse tipo de prática, dei nome ao bicho, o que não foi muito bom para mim. Conversei com *Adamastor* mesmo antes de seu sacrifício. Durante a

---

[15] Wilson do Nascimento Barbosa (2008, p. 10) relaciona a presença da tenda à cultura Bantu no Brasil: "No culto Bantu, a *tenda* pode atender coletiva ou individualmente. Os dias de atendimento eram coletivos geralmente às segundas e às sextas, sendo os demais dias – todos ou parte deles – dedicados a atendimentos individuais e à 'prática da caridade'".

[16] No terreiro de *Seo Sete Espadas de Ogum* não se utiliza banho de ervas, apenas banho de cachaça, quando necessário, para descarregar o médium ou consulente. A defumação é feita com açúcar, café e carvão, e é utilizada para defumar as guias e os participantes da Gira que passam pelo defumador.

imolação ele não chorou, nem gritou, se deu ao sacrifício em benefício das pessoas que ali realizavam seus pedidos de cura das dores do corpo e da alma, dentre elas eu.

Imagem 5 – Ao centro o defumador. Luziânia/GO, Brasil/julho de 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

Difícil traduzir o que foi tão forte e subjetivo, lágrimas e êxtase compunham o traje numa visita a minha ancestralidade, correntes de sangue sendo quebradas, imagens de pretos cativos nos porões dos navios apareciam em minhas visões. Libertação do que se mostrava mais profundo compartilhado com todas num tempo espiral que povoou meu corpo de forma avassaladora. Nesse instante me senti performar para além da superfície da pele, uma força me atravessou corpo adentro em suor, gosto e lágrimas.

Um estado de presença que me deslocou para um lugar que me permitiu ser tocada por todas as histórias, abrindo as portas para devires, tudo sou eu e nada é somente eu.

Fui atravessada por um olhar de estranhamento, e então a filha de Santo se afastou e pude observar, como pesquisadora, atenta e admirada, a

chegada de seu *Zé Pilintra*[17] no corpo de Pai Guilherme. Seu Zé, como dono da cena, chama com seu toque a presença de outros personagens para compor o centro da Gira, e por alguns momentos o terreiro foi povoado por Zés Pilintras, Exus e Pombo Giras[18], e, sob o comando do dono da festa, realizaram suas danças e gingas. Mas foi na aparição de Exu Caveira, no corpo do médium/Pai de Santo, que meu olhar se deslocou em puro encantamento. Seu Caveira se apresentou em capa branca de pássaro encantado e bailou no centro, tomando conta da Gira; sua capa, em evoluções, desenhava no espaço riscos de energias misteriosas e invisíveis aos olhos da maioria. As palmas dos filhos e filhas de Santo compunham a orquestra somada ao batuque dos Ogãs[19]. Senti no corpo os movimentos daquela dança e a presença me cruzou na performance dos Exus que eram convidados a saudar o corpo imolado do animal. A Gira rasgou a noite e atravessou a madrugada esgotando nossos corpos e inundando nossas almas.

Começando o Final e Retornando ao Início

No dia seguinte à festa, a fumaça invade o terreiro para a defumação das guias[20], contas coloridas, contas de cristal, cores dos guias, caboclos e orixás, contas de proteção, lágrimas de Nossa Senhora[21], figas, cruzes e medalhas de fé, um desfilar de cores e giros em torno do defumador de carvão em brasa que faz fumaça de açúcar e café. O cheiro forte adocica o ambiente. Todas fazem fila para defumar suas guias. O terreiro é distribuído entre homens e mulheres, cada grupo ocupando uma parte do espaço, o Pai de Santo veste a roupa de seu guia, *Seo 7 Espadas de Ogum*, todos ajoelham ao som do ponto de *São Jorge Guerreiro*. O corpo se arrepia e a

---

[17] Entidade na Umbanda vinculada a linha de trabalho dos malandros.

[18] Entidade espiritual considerada a figura feminina de Exu.

[19] Ogãs são pessoas que tocam os atabaques, no terreiro de Umbanda. Nesse terreiro somente os homens podem ser Ogãs e são três atabaques dedicados a Oxum.

[20] São colares feitos pelos médiuns de acordo com a orientação das entidades e do Pai de Santo. O material varia em cores e suas contas devem ser de vidro, cristal ou sementes naturais, acrescidas de outros elementos, como: ossos de animais; tecidos ou madeira.

[21] Conta feita com semente natural.

emoção é forte, *Seo 7 espadas de Ogum* anuncia sua chegada com uma dança de caboclo flechando, ele está presente, fuma o pito[22], bebe a cerveja, as cabeças vão ao piso em sinal de reverência e ele risca o ponto no terreiro[23], firmando e confirmando que a casa é dele e é ele quem manda ali. Com a visão privilegiada de quem enxerga longe, para além dos corpos dançantes, chama os caboclos que descem em terra com seu grito.

Uma melancia é cortada junto com melões e outras frutas que são distribuídas entre nós. Os cheiros, os gostos e os sons se misturam num ambiente de emoção e de despedida do fim da festa. Ninguém ali estava do mesmo jeito que chegou. Num último grito dos caboclos e caboclas, Jurema ocupa o centro da Gira, dançando num corpo compartilhado com uma menina de nove anos, a filha do Pai de Santo. Pai e Filha, caboclo e cabocla, proteção e coragem, continuidade em várias gerações, fecham as devoções daquele banquete de sons, gostos e aromas. As lágrimas escorriam para os filhos e filhas de Oxum[24] e nossas vidas mais uma vez se teciam nos fios invisíveis dos orixás.

Considerações

Os caminhos que percorri, e ainda percorro, nas encruzilhadas deste estudo, apresentam-me grandes desafios. À medida que me permito a aprendizagem de tantos saberes, contemplo espaços de uma *escola* que nunca conheci e nem vivi, até este momento. São saberes produzidos sobre um tempo em fluxos, um tempo espiralar, um tempo em que a repetição das Giras e dos rituais me permitem deslocamentos de corpo e de escuta, identificando dispositivos de aprendizagem diluídos nas experiências vistas e vividas por meio dos corpos em movimento, dos processos de aprender no contato e em contato, na consideração do processo como lugar de potência, transformação e afeto. Nesse sentido, há de se considerar as práticas performativas, também, como um dispositivo de aprendizagem.

---

[22] Charuto.

[23] Riscar o ponto é uma técnica de magia da Umbanda que consiste em traçar símbolos no chão para descarregar energias negativas, limpar o astral e fortalecer as entidades.

[24] Oxum é uma orixá feminina, cultuada no Candomblé e na Umbanda. É a senhora das águas doces, da fertilidade, do amor, da beleza e da riqueza.

Por fim, construo nuances entre as categorias de pobreza e proteção instaladas num campo movediço, entre o tangível e o intangível. A proteção se desenrola em fios de uma escuta acolhedora e no suporte do invisível que permitem, na performatividade dos corpos, que essas mulheres exerçam sua potência de movimento e esperança. Se, por um lado, para as mulheres deste estudo, a condição de pobreza material se constitui como realidade cortante, por outro lado, a presença da voz e da escuta do Pai de Santo, o acolhimento do terreiro em conversas de pés no chão entre irmãs e irmãos de Santo, a manifestação das entidades que compartilham seus corpos e pensamentos, as folhas que compõem o cenário impregnado de sentidos, exalando proteção e permitindo o contato com o intangível, podem favorecer a transformação da potência em ato, dando a ver, entre saias e giros, aromas, sons e sabores, as práticas performativas que as compõem e que se constituem como processo valoroso de produção de saber e possibilitam a transformação de si e da vida que se vive.

Imagem 6 – Sol na entrada do terreiro. Luziânia/GO, Brasil/julho de 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

Referências

BARBOSA, Wilson do Nascimento. Da ‘Nbandla à Umbanda: transformações na cultura afro-brasileira. **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da**

Diáspora Africana, São Paulo, USP, v. 1, n. 1, p. 07-19, 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88720. Acesso em: 07 abr. 2025.

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher**? Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2019.

ICLE, Gilberto. Para apresentar a Performance a Educação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, UFRGS, v. 35, n. 2, p. 11-22, 2010. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/15861/9473. Acesso em: 26 maio 2023.

ICLE, Gilberto. **Descrever o inapreensível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 289-312, mar. 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-46982012000100013. Acesso em: 26 maio 2023.

ROHDE, Bruno Faria. Umbanda, uma Religião que não *Nasceu:* Breves Considerações sobre uma Tendência Dominante na Interpretação do Universo Umbandista. **Revista Estudos da Religião – Rever**, São Paulo, n. 9 p. 77-96, 2009. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_rohde.pdf. Acesso em: 07 abr. 2025.

ROHDE, Bruno Faria. **A Umbanda Tem Fundamento, e é Preciso Preparar**: Abertura e movimento no universo umbandista. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8977/1/Bruno%20Faria%20Rohde.pdf. Acesso em: 07 abr. 2025.

SCHECHNER, Richard. **Performance:** teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SEN, Amartya. Pobreza como privação de capacidades. In: SEN, Amartya. **Desenvolvimento como Liberdade**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. p. 109-137.

SPICKER, Paul. **The Idea of Poverty**. Bristol: The Policy Press, 2007.

VIEIRA, Carolina Ferreira. **Umbanda**: estruturas e rituais. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: https://www2.ufjf.br/bach/files/2016/10/CAROLINA-FERREIRA-VIEIRA-sda.pdf. Acesso em: 07 abr. 2025.

As Artes Performativas e a Mobilidade Social Ascendente entre as Pessoas em Situação de Pobreza em Maputo, Moçambique

Fernando Tivane
Instituto Superior de Artes e Cultura – ISArC, Maputo, Moçambique

António Sarmento Manuel
Instituto Superior de Artes e Cultura – ISArC, Maputo, Moçambique

O presente artigo procura explorar as experiências e trajetórias de pessoas que alcançaram mobilidade social ascendente através da arte. Para tal, a pergunta de partida que norteia esta pesquisa é a seguinte: como as artes performativas (dança e música…) engendram mobilidades sociais ascendentes entre as pessoas em situação de pobreza? Para a coleta de dados foram acionados os seguintes métodos e técnicas: histórias de vida, entrevistas e conversas informais. Essas técnicas permitiram compreender a vida e trajetória dos artistas abrangidos pela nossa pesquisa. Este estudo envolveu dois artistas nacionais, um músico e uma bailarina. Dois artistas com histórico ou trajetória familiar de "situação de pobreza" (extrema, no caso do cantor) e que usaram das artes performativas para alcançar a mobilidade social ascendente.

Neste estudo, seguindo a lógica de Amartya Sen (2000), entende-se pobreza como a privação das capacidades básicas de um indivíduo e não apenas como uma renda inferior a um patamar pré-estabelecido. Isto é, a pobreza não é apenas uma questão de renda, mas sim de privação de capacidades e oportunidades. Portanto, para Sen, a pobreza é a falta de acesso a bens e serviços essenciais que permitem às pessoas desenvolver o seu potencial e levar uma vida digna, abrangendo saúde, educação, alimentação, segurança, entre outros. Mobilidade social ou ascensão social, por sua vez, é entendida como sendo o processo pelo qual indivíduos e grupos melhoram

a sua posição social, econômica e cultural dentro de uma sociedade. Esse fenômeno é resultado, geralmente, do emprego, escolaridade, acesso a recursos, entre outros. No caso dos nossos personagens, a sua mobilidade social foi engendrada pelas artes performativas (música e dança).

Moçambique ficou independente do jugo colonial português em 1975, depois de vários anos de luta de libertação nacional. Essa luta foi encabeçada pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que em 1977 transformou-se num partido político de mesmo nome, a Frelimo, partido que governa o país há 50 anos. Como consequência dessa independência, os membros qualificados da administração colonial saíram ou foram expulsos massivamente de Moçambique, deixando o país com déficit de mão de obra qualificada para a assegurar os níveis de produção e produtividade necessárias para o país. Desse modo, a produção caiu e o nível de pobreza subiu exponencialmente (Abrahamson; Nilsson, 1994, p. 36-38). A pobreza em Moçambique afetava várias áreas, e o setor das artes e cultura não era exceção.

Antes, porém, é preciso pontuar que, logo após a proclamação da independência, Moçambique opta pela política socialista. Sendo um país com escassos recursos e com elevada taxa de pobreza como referido no parágrafo anterior, e por cima optando pelas jornadas socialistas, começa a enfrentar dificuldades de implementação de vários programas prioritários, embora os programas fossem atrativos politicamente.

Desde a proclamação da independência, era possível notar em vários discursos do presidente da República Popular de Moçambique uma forte ênfase nas componentes educação e cultura, não obstante a criação de programas e instituições diversas que atuassem especificamente nesses dois campos. No entanto, dado o regime político, social e econômico, a arte estava longe de uma indústria capaz de gerar renda, mas sim um bem social e cultural, por conseguinte, os artistas ou fazedores de artes tinham a arte como forma de expressão e não geração de renda.

A criação do 1º Festival Nacional de Dança popular em Moçambique (Siliya, 1996), que contou antes com a fase distrital e provincial, marcou, na nossa opinião, um passo importante para aquilo que viria a ser o futuro de Moçambique no que se refere à indústria cultural e criativa. Embora em algum momento faz-se perceber que este era um ato anticapitalista, na medida em que as iniciativas artísticas e culturais não só tinham a tônica de preservação e exaltação da moçambicanidade, mas a componente

educação nele presente podia estar a cimentar bases para outras partes que pareciam ocultas, ou seja, um festival orientado para o mercado.

A assunção acima feita poderia começar a ganhar corpo no nosso entender na década de 1980, com a criação da Escola Nacional de Dança (Diploma Ministerial 40/91 de 15 de Maio), que se dedicava ao ensino de Dança para crianças e adolescentes, Escola Nacional de Música (Diploma Ministerial 39/91 de 8 de maio), que se dedicava ao ensino de Música para crianças e adolescentes, e Escola Nacional de Artes Visuais, que nos primórdios da sua criação lecionava Ensino Básico e Médio e que nos últimos anos leciona apenas o nível Médio. Como se pode ver, as Escolas Nacionais de Dança e de Música não conferiam grau algum, apenas a Escola Nacional de Artes Visuais tinha programas que conferiam o nível Médio. Outro diferencial a destacar desta escola é que os alunos eram adolescentes e jovens e em muitos casos alguns artistas de renome na época. Pela natureza dos cursos oferecidos pela Escola Nacional de Artes Visuais, podemos, também, afirmar que essa escola oferecia cursos profissionalizantes que serviram de plataforma para profissionalizar os alunos abrangidos. Assim, o país começava a trilhar caminhos rumo à criação de uma libertação econômica por meio das artes.

Com a Constituição da República de 1990, Moçambique inaugura nova era política, econômica e social, na qual a cultura é parte integrante. A partir dessa constituição, observa-se uma transição política para a democracia (passagem do sistema político monopartidário para o multipartidário que culminou com a realização as Primeiras Eleições Gerais – presidências e legislativas em 1994), e a abertura para a economia de mercado, marcando a transição do socialismo para o capitalismo.

Como observa Meigos (2022, p. 115),

> Se, de 1975 a 1986, o papel do Estado era preponderante, presente e bastante ideologizado, a partir de 1987 passa-se para um novo paradigma. Neste, o Estado passa a fazer o discurso das indústrias criativo-culturais. Ou seja, o Estado passa assumir que a cultura/arte deve dar lucros e criar riqueza. Aliás, a ideologia agora vigente e consentânea com o chamado *Washington consensus*, portanto, uma perspectiva de mercado de procura e oferta [...].

Desse modo, começamos a assistir no campo das artes e culturas o surgimento de algumas entidades e empresários do ramo, como Alêx Barbosa, Carlos Beirão, Spiros, gravadora *JB Recording*, só para citar alguns

exemplos. Assim, algumas pessoas e entidades começam a investir na indústria cultural e criativa em Moçambique. Nessa época assiste-se, ainda, abertura para a atuação de artistas nacionais e estrangeiros em diversos espetáculos musicais. Surgem, então, vários grupos artístico-culturais (bandas musicais, companhias de dança, grupos teatrais, associações e outras organizações (não mais ligados ao governo) que atuavam em defesa dos interesses dos artistas).

E, como corolário, inauguram-se novos caminhos e começam-se a se formar bases para a nova era, embora de forma tímida. O início dos anos 2000 pode ser considerado o ano das flores, pois é o ano que marca um grande avanço na esfera das artes e da cultura, particularmente no que se refere aos rendimentos financeiros advindos da produção artística e cultural; nesse mesmo período notam-se os surgimentos das *Lables* (empresas produtoras e agenciamentos artísticos), as televisões cada vez mais abertas, qualidades de produção de vídeos, entre outros sinais que testemunham os caminhos progressivos das indústrias culturais e criativas locais.

Ainda em 2000, essa indústria viria a ser reforçada de certa forma com a criação do Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) (Decreto 45/2008 de 26 de Novembro e revogado pelo Decreto 65/2013) e outras escolas superiores de Artes que marcam a necessidade de formação técnica e de nível Superior que se acreditava ser um importante veículo para responder as necessidades e demandas que o setor pudesse vir a ter. Podemos ainda notar, nessa época, a criação de Fundo de Desenvolvimento Artístico Cultural (FUNDAC), que é o braço econômico do Ministério da Cultura para o financiamento das Artes e da Cultura. E, mais recentemente, a criação do Instituto Nacional de Indústrias Culturais e Criativas (INICC), também braço de governo, que está mais empenhado na execução das atividades do setor.

Com base nos antecedentes acima mencionados, adicionados aos nossos dados de campo, podemos afirmar que Moçambique está a viver mudanças significativas no tecido artístico-cultural do país. Agora, se os espaços e mercados culturais estão em crescimento notável, há, igualmente, a necessidade de se refletir sobre a questão da mobilidade social dos artistas em Moçambique. É nesse contexto que nos propusemos a olhar para exemplos de artistas como Mr. Bow e Zetinha, que, em nossa opinião, representam um grupo de artistas que através da sua arte conseguiram driblar uma situação de precariedade social a que estavam sujeitos, reescrevendo suas histórias e trajetórias no campo social, econômico, profissional e até de

negócios. Desse modo, a pesquisa narra e ilustra as histórias e trajetórias dos artistas acima referidos.

Os caminhos do Mr. Bow

Mr. Bow é um cantor moçambicano mais popular nos últimos 12 anos. Nasceu a 30 de abril de 1982, numa aldeia do distrito de Manjacaze, província de Gaza, Sul de Moçambique. Mr. Bow é filho de pais camponeses que tinham o trabalho de agricultura familiar como seu principal sustento. Para conseguir comida, a sua mãe fazia trabalhos de lavoura nas *machambas*[1] de pessoas da sua aldeia. Dias havia que a família dormia sem comer, pois faltava quase tudo. Contudo, para driblar essa carência, Mr. Bow dedicava-se ao corte de *xihuvane* (palha) para confeccionar esteiras, bem como ao corte de lenha para a venda. Paralelamente, a sua mãe fazia *badjias* (pastéis de feijão) em casa para Mr. Bow vender na sua escola durante as aulas.

Anos depois, Mr. Bow largou a escola e viajou à cidade de Xai-Xai, capital da província de Gaza, à procura de formas alternativas para a sua sobrevivência e da sua família. E Lá trabalhou como empregado doméstico numa casa, durante alguns pares de anos. De seguida, na mesma cidade, Mr. Bow trabalhou por pouco tempo como empregado de mesa numa *barraca* (bar).

Imbuído por um espírito de luta, Mr. Bow viajou para a Cidade de Maputo, capital de Moçambique, com desejo de melhorar a sua condição de existência no mundo. Já na cidade capital, Mr. Bow viveu em casa de parentes. De dia trabalhava como vendedor ambulante, vendendo pão, refrigerantes e roupas nas ruas e mercados da cidade; de noite, ia à escola, na esperança de que esta proporcionar-lhe-ia um futuro "melhor". Porém, algo lhe sussurrava no ouvido: que ia ser cantor. Daí, nos primeiros anos, começou a gravar algumas músicas, contudo sem nenhuma notoriedade. Mesmo assim, continuou perseverante, na esperança de que um dia podia lograr algum êxito.

Nesse tempo, Mr. Bow conseguia se manter e manter sua família através do dinheiro que ganhava, abrindo *shows* de alguns cantores. Igualmente, conseguiu comprar um carro de marca *Toyota*, modelo *Corolla*, cor

[1] Palavra usada em Moçambique para designar campos de produção agrícola.

vermelha, de 4ª ou 5ª mão, com graves problemas mecânicos: como ele mesmo afirma: o carro apenas ia para frente, não tinha retaguarda. "*Há pessoas que não sabem o que é fome. Essas pessoas só veem fome através da TV e jornal. Eu não estou a falar de ouvir dizer. Eu vivi a fome, pai*".

Depois de alguns anos, as suas músicas foram reconhecidas pela população de Moçambique. As pessoas que o encontravam pelas ruas e/ou outros espaços sociais sempre o encorajavam a continuar a *performar* musicalmente. E não tardou, as músicas trouxeram-lhe o sucesso e a fama. A sua vida melhorou. Conseguiu dinheiro para sustentar sua mãe e seus irmãos. Comprou casa própria, deixando assim a casa de aluguel. Hoje, contam-se casas e carros de luxo que Mr. Bow tem conseguido graças à música.

Imagem 1 – Mr. Bow, de fato preto e óculos escuros, ao lado do Presidente de Cabo Verde (de terno azul), na Gala da RTP África, Portugal, s/d. Fonte: *@mrbowofficial.*

Imagem 2 – Mr. Bow dando entrevista a um jornalista durante a premiação da *Trace-Awards* na Tanzânia, em fevereiro de 2025. Fonte: *@mrbowofficial.*

Imagem 3 – Mr. Bow algures em Zanzibar (Tanzânia), fevereiro de 2025. Fonte: *@mrbowofficial.*

Imagem 4 – Mr. Bow atuando em um espetáculo alusivo ao Dia da Cidade de Matola, fevereiro de 2025. Fonte: *@mrbowofficial.*

Se olharmos com atenção as fotos aqui partilhadas, fica claro que o Mr. Bow ostenta roupas "caras" e carros de "luxo" e ainda tem acesso a pessoas muito importantes e poderosa do continente africano, tal são os casos dos presidentes de alguns países. A aquisição de roupa e alguns bens de "luxo" foi possível através de ganhos maioritariamente advindo dos seus espetáculos, quer dentro, quer fora do país. Assim, podemos dizer que a renda principal do cantor provém da música e seus agenciamentos.

Os trilhos da Zetinha

Zetinha, de 44 anos de idade, é bailarina da Companhia Nacional de Canto e Dança (CNCD) e professora do curso de Dança no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC). Zetinha nasceu na Cidade de Maputo, capital de Moçambique. Zetinha e seus dois irmãos foram criados por uma mãe separada, funcionária pública (hoje aposentada) dos serviços notariais de Moçambique. O pouco salário que ganhava era dividido entre despesas da casa e educação dos filhos. Aos 15 anos de idade, a sua tia

paterna, que era bailarina e coreógrafa da CNCD, inscreveu-a para o curso básico de Dança com duração de 7 anos.

A CNCD é uma instituição cultural do Estado, tutelada pelo ministério da Educação e Cultura, criada em 1979, depois da independência nacional de Moçambique, com o nome Grupo Nacional de Canto e Dança (GNCD), tendo adotado a designação atual em 1983. O governo de Moçambique independente criou a CNCD, depois da realização do 1º Festival de Canto e Dança em Maputo, em 1978, com o objetivo de investigar, preservar e difundir as manifestações artísticas e culturais (especialmente, a dança, canto, poesia e contos) dos vários grupos étnicos que compõem o país (Siliya, 1996). CNCD é uma instituição apelidada de embaixadora artística e cultural do país, pelo fato de representar o país além-fronteiras.

Depois de concluída a formação básica, Zetinha ingressou em alguns grupos de dança da Cidade de Maputo, com destaque para o grupo *Fogueira* e o grupo da Casa de Cultura da Cidade. Portanto, Zetinha circulou por esses grupos até que, em 2000, altura em que a CNCD lançou um concurso público para o ingresso de 20 ou 30 bailarinos. Nessa altura, Zetinha foi recrutada para o grupo júnior da CNCD. Seis meses depois, Zetinha se tornou bailarina profissional da Companhia.

A vida da Zetinha mudou depois que entrou na Companhia nacional de Canto e Dança. Tinha seu próprio salário, começou a viajar e conhecer o seu próprio país e outros países do mundo, nomeadamente EUA, Alemanha, Suíça, Suécia, Noruega, entre outros. Durante ano e meio, Zetinha fez uma residência artística na Noruega, lecionando aulas de dança "tradicional" moçambicana e africana. Mas, na sua ótica, o mais importante foi conseguir ingressar em uma instituição pública de Ensino Superior como professora do curso de Dança: "*Eu me sinto feliz por estar a transmitir os meus conhecimentos e experiência na área de dança acumulados aos longos dos anos que passei pela companhia. Yah para mim foram tantos benefícios*", referiu Zetinha.

De fato, a dança trouxe muitos ganhos para Zetinha e as pessoas que vivem no seu entorno. A trajetória de sucesso da Zetinha é carregada de várias histórias e episódios que, de certa forma, poderiam alimentar a descrença, pois, embora a indústria cultural e criativa se estivesse a solidificar em Moçambique, dúvidas pairavam na vida da população em geral e nas famílias em particular sobre se a arte pode, de fato, constituir profissão ou se dela pode se gerar renda, capazes de sustentar uma família. Na mesma esteira da felicidade de Zetinha, podemos adicionar a felicidade de outros

artistas, de diversos campos (nomeadamente teatro, música, artes plásticas, *design* entre outros), que na mesma época também ganharam oportunidades de empregabilidade no campo das artes, desta feita no campo da docência e que igualmente transformaram a sua vida para o melhor.

Imagem 5 – Zetinha fazendo o papel da rainha no bailado Bailado *Ntsay: a rainha Deusa*, exibido na Alemanha, em 2008. Fonte: Zetinha (2008).

Imagem 6 – Zetinha, a terceira bailarina da esquerda à direita no bailado *Ntsay: a rainha Deusa*, exibido na Alemanha, em 2008. Fonte: Zetinha.

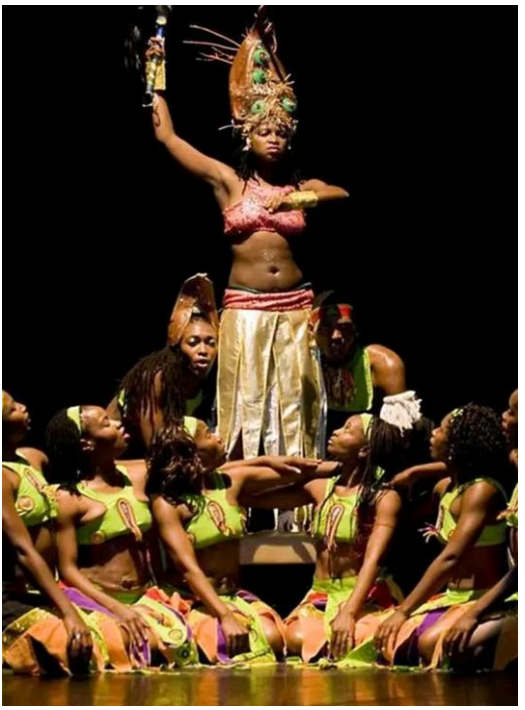


Imagem 7 – Zetinha, a bailarina de pé no bailado *Ntsay: a rainha Deusa*, exibido na Alemanha, em 2008. Fonte: Zetinha (2008).

Imagem 8 – Zetinha, a primeira, vestida de preto, de frente para atrás, Noruega, aulas de danças africanas no âmbito do projeto FK (Kultukole Fredisktad), 2011. Fonte: Zetinha (2011).

Imagem 9 – Bailado *A luta continua* na Ilhas Reunião em 2021.
Fonte: Zetinha (2021).

As imagens da Zetinha aqui partilhadas, à semelhança do Mr. Bow, ilustram não apenas o percurso de uma artista profissional, mas também denotam aquilo que viria a ser conquista, transformação e afirmação na carreira artística, bem como testemunham uma mudança de vida. É preciso notar, ainda, que, a partir das falas da Zetinha, as grandes marcas não se consubstanciam apenas em ter um emprego digno no Ensino Superior e ensinando aquilo que sempre fizeram a vida toda, mas também se juntam aos mesmos outras realizações, como é o caso de conhecimento de vários povos, nações e culturas, algo que era impensável antes, a contar com a condição de carência financeira a que se encontrava.

Portanto, chegados aqui, podemos depreender que tanto Mr. Bow quanto Zetinha mudaram a sua condição social (da situação de pobreza) através da *performance*, um, a partir da música, outra, através da dança. Porém, os dois têm trajetórias distintas: Mr. Bow enquadra-se na linha daquilo que Pierre Bourdieu (2007) chamou de capital cultural adquirido/incorporado através de várias formas de socialização, enquanto Zetinha possui capital cultural herdado dentro da família. Portanto, Mr. Bow aprendeu

a arte de cantar na "escola da vida", no fazer e *performando*, enquanto Zetinha vem de um histórico familiar de bailarinos. A estrutura familiar a influenciou para ingressar numa escola de dança. Contudo, mais uma vez, interessa que os dois *performers* conseguiram uma mobilidade social ascendente a partir das artes performativas. Ou seja, a partir do capital cultural adquirido (no caso de Mr. Bow) e o herdado (no caso da Zetinha), os *performers* acederam a outros capitais, sobretudo o simbólico e econômico/financeiro.

Aqui, a música e a dança permitiram aos artistas operarem uma mobilidade social, um processo de mudança, um afastamento da sua condição original de pobreza. Portanto, esta ascensão social pode ser percebida como uma melhoria da condição de vida atrelada à noção de prestígio ou *status*. De acordo com Duarte e Gomes (2008), existem duas principais vias tradicionalmente associadas à ascensão social. A primeira está relacionada à acumulação de bens de consumo e de recursos econômicos que elevarão o indivíduo à condição de proprietário. A segunda via é traçada pela acumulação de bens simbólicos "capazes de fornecer ao sujeito uma consciência ou sentimento da própria autonomia e singularidade (nos termos de nossa cultura)" (Duarte; Gomes, 2008, p. 250).

Posto isto, podemos afirmar que Mr. Bow enquadra-se na primeira via de ascensão social, pois, a partir da música, o artista obteve ganhos financeiros, fama e visibilidade. Enquanto Zetinha encontra-se na segunda via, pois, a partir da dança como ofício, ela conquistou os bens simbólicos, conhecendo vários países e ascendendo ao estatuto de professora de dança numa instituição de Ensino Superior, o que lhe confere prestígio e respeito.

Algumas conclusões

Os relatos dos artistas como Zetinha e Mr. Bow são vários e refletem a realidade de muitos artistas moçambicanos, trabalhando não apenas na criação artística, mas também na produção, distribuição de bens e produtos culturais. Isso nos leva a crer que a mobilidade social não afeta apenas ao artista, mas tem o efeito cascata sobre toda a cadeia de produção e criação artística em Maputo e não só o dilema no qual nos encontramos hoje e a dificuldade de medição científica desses aspectos aqui mencionados, pois muitos estudos locais sobre as artes e geração de rendas colocam a área das artes nas axilas do turismo, ofuscando desse modo aquilo que pode ser

potencial de geração de renda das artes. Todavia, a observação que fazemos de forma direta, e que aqui gostávamos de partilhar, olha para os exemplos de crescimento e transformação de entidades, como *AZGO* (Festival de Música *Zouk*), *FITI* (Festival Internacional de Teatro de Inverno), *KINANI* (Festival Internacional de Dança Contemporânea), o Festival da Marrabenta, só para citar alguns.

Se emprestarmos os saberes de diagnósticos, não será difícil notar que por enquanto em Moçambique para se singrar é necessário que tenhamos boas oportunidades e/ou *links* (conhecer as pessoas com acesso aos recursos ou do sistema), ou estar bem localizados (estar na capital e ou algumas cidades chaves), o que de certo modo cria nuvem no processo de medição real do impacto das indústrias culturais e criativas no contexto nacional. Todavia, sob nossos olhares particulares aos artistas, como Mr. Bow, Zetinha, as entidades acima mencionadas e outros, talvez no anonimato, podemos afirmar que há vestígios de transformação que seguramente nos próximos estudos, mais detalhados, poderemos aprofundar.

Referências

ABRAHAMSSON, Hans; NILSSON, Anders. **Moçambique em transição**: um estudo da história de desenvolvimento durante o período 1974-1992. Maputo: addrigu/CEEI-ISRI, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

DUARTE, Luiz F. D.; GOMES, Edlaine. **Três Famílias**. Identidades e Trajetórias Transgeracionais nas Classes Populares. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 313 p. ISBN 975-85-225-0698-9

MEIGOS, Filimone. **Para uma sociologia da arte em Moçambique**. Maputo: Alcance editores, 2022.

MOÇAMBIQUE. ISERIE número 19, de 8 de Maio de 1991. **Boletim da República**, Maputo, 1991a.

MOÇAMBIQUE. I SERIE número 20, de 15 de Maio de 1991. **Boletim da República**, Maputo, 1991b.

MOÇAMBIQUE. *I SERIE número 99*, de 11 de Dezembro de 2013. **Boletim da República**, 2013.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como Liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILIYA, Carlos. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: CEGRAF, 1996. Disponível em: https://youtu.be/1SEYxoYf4tU. Acesso em: 20 mar. 2023.

As Artes Performativas Questionam as Relações de Simetria e Assimetria: quais contribuições para a pesquisa em contextos de pobreza?

Arianna Berenice De Sanctis
Université Côte d'Azur – UCA, Nice, França

Heloisa Gravina
Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena – NUPAC/ Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Véronique Muscianisi
Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Université Paris Sciences et Lettres – CNSAD-PSL, Paris, França

> Esta noite sonhei que o teatro estava morto, não os atores, os encenadores, os dramaturgos, mas a palavra 'teatro' estava morta, havia sido sepultada, estava em decomposição e não se podia mais utilizá-la, ela não estava mais viva. Então, me perguntei que outra palavra poderia tomar o lugar de 'teatro'. Qual é a palavra que consegue abranger todas as múltiplas nuances sensoriais, intelectuais, técnicas, espirituais que a palavra 'teatro' pode incluir. A palavra que consegui encontrar é 'relação'. Se eu fosse obrigado a não mais usar a palavra 'teatro', eu usaria a palavra 'relação' (Eugenio Barba 2021).

Neste artigo, revisitamos a primeira sessão da Jornada de Estudos *As artes performativas questionam as relações de simetria e assimetria: a*

contribuição das práticas somáticas. Edição n°1 – foco na Técnica Alexander[1], realizada na Universidade Côte d'Azur em março de 2023, com o apoio do Centro Transdisciplinar de Epistemologia da Literatura e das Artes Cênicas (CTELA)[2], no âmbito do projeto Pobreza e Performance.

Durante os primeiros encontros entre os grupos baseados na França, que fazem parte dessa rede internacional de pesquisa, fomos provocadas pelos debates em torno da justaposição dessas duas noções: pobreza e performance. Como os artistas-pesquisadores chegam ao campo? Que olhar lançam sobre seus interlocutores considerados como *pessoas pobres*? Que relação é gerada a partir dessa denominação? Qual é a parcela de atribuição externa dessa denominação? E qual é a dimensão performativa dessa atribuição, como a reiteração de uma condição, com o potencial de contribuir para o confinamento das pessoas nessa condição?

Certamente, em alguns contextos, nos quais a palavra ou indicadores comumente associados a ela (a falta de dinheiro ou a dificuldade de acesso a bens e serviços, por exemplo) já foram mencionados pelas pessoas envolvidas, podemos perguntar abertamente se a categoria *pobre* corresponde à sua situação. Nesse caso, a investigação pode nos levar a questionar sobre o que essa categoria significa para elas, quais são as condições objetivas, subjetivas, simbólicas (ou outras, conforme a natureza da pesquisa) que fazem com que se considerem pobres, e quais são as implicações dessa designação. A partir disso, poderíamos tanto acompanhar as ações que elas desenvolvem, quanto propor outras, no sentido de uma apropriação e possibilidade de transformação dessa condição.

Esta abordagem tem o mérito de partir do ponto de vista dos sujeitos sobre sua própria condição, posicionando os/as pesquisadores/as como acompanhantes, e não como detentores do poder de atribuir categorias às pessoas que compõem seu campo de pesquisa. Ela pode ser bastante eficaz ao colocar as artes performativas como vetores de transformação social, em um determinado contexto.

No entanto, algumas questões permanecem: como construir, previamente, para o/a artista-pesquisador/a que atua nesse campo e que está prestes a fazer esta pergunta delicada – você se considera pobre? –, uma postura não avaliativa e não atributiva? Será que basta perguntar às pessoas

---

[1] Título em francês: *Les arts performatifs interrogent les rapports de symétrie et asymétrie: l'apport des pratiques somatiques. Volet n°1 – focus sur la Technique Alexander.*

[2] *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants.*

como elas se reconhecem ou não em uma categoria que nós formulamos previamente para, de fato, estarmos ao lado delas na compreensão de sua realidade específica?

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2002) coloca o problema em termos epistemológicos. A partir da situação de pesquisa etnográfica, ele afirma que, na relação entre o antropólogo e o nativo[3], há uma simetria de fato (somos todos humanos), mas não de direito (quem detém o poder de definir o objeto do conhecimento). Ele propõe, então, uma antropologia que poderíamos chamar de *perspectivista*, tomando as ideias nativas como conceitos com potencial de explicar o mundo tanto quanto as filosofias ocidentais, sobre as quais se estrutura o pensamento antropológico. Sob esse prisma, ele questiona:

> O que muda, em suma, quando a antropologia é tomada como uma prática de sentido em continuidade epistêmica com as práticas sobre as quais discorre, como equivalente a elas? Isto é, quando aplicamos a noção de 'antropologia simétrica' (Latour, 1991) à antropologia ela própria, não para fulminá-la por colonialista, exorcizar seu exotismo, minar seu campo intelectual, mas para fazê-la dizer outra coisa? Outra coisa não apenas que o discurso do nativo, pois isso é o que a antropologia não pode deixar de fazer, mas outra coisa que o discurso, em geral sussurrado, que o antropólogo enuncia sobre si mesmo, ao discorrer sobre o discurso do nativo? (Viveiros de Castro, 2002, p. 115).

Em seu projeto, ao invés de interpretar o pensamento expresso em modos de vida diferentes do nosso, ele nos convida a um exercício de experimentação desse pensamento. Em última análise, trata-se de interrogar o próprio mundo a partir da experimentação do mundo tal como o outro o concebe. Nessa proposta, não existe um mundo estável anterior à relação, que caberia ao antropólogo explicar. O que buscamos é a multiplicação dos

---

[3] Os termos "antropólogo" e "nativo" são empregados por Viveiros de Castro em referência às denominações historicamente utilizadas na pesquisa etnográfica. Ele precisa: "O 'antropólogo' é alguém que discorre sobre o discurso de um 'nativo'. O nativo não precisa ser especialmente selvagem, ou tradicionalista, tampouco natural do lugar onde o antropólogo o encontra; o antropólogo não carece ser excessivamente civilizado, ou modernista, sequer estrangeiro ao povo sobre o qual discorre. Os discursos, o do antropólogo e sobretudo o do nativo, não são forçosamente textos: são quaisquer práticas de sentido" (Viveiros de Castro, 2002, p. 113).

mundos possíveis a partir dessa relação singular. O mundo não precede a relação, ele existe através da relação.

Essa abordagem nos inspirou a questionar o conceito de pobreza sob o prisma da relação. A própria definição de pobreza engloba concepções de abundância e falta, de acesso a determinados bens e serviços ou não, ou, em outro plano, evoca dimensões econômicas, simbólicas e de relações de poder. Em todos os casos, trata-se de um conceito relacional (ser pobre em relação a...). Ao colocarmos a ênfase na relação, do que a ideia de pobreza nos fala? Ao darmos esse passo para trás, chegamos à noção de assimetria: a pobreza enuncia uma relação assimétrica. Quais poderiam ser as implicações de nos debruçarmos sobre a assimetria e seu binômio conceitual complementar, a simetria, para refletir sobre a pobreza?

No caso deste projeto, a pesquisa sobre a pobreza se desenvolve em um campo de conhecimento específico: as artes performativas. A performance, em nossa proposta, designa as práticas artísticas realizadas por um grupo de seres humanos para outros grupos de seres humanos (um palco e um público), assim como uma abordagem analítica, que nos permite interrogar a dimensão performativa dos encontros – entre artistas, artistas e público, artistas-pesquisadores/as e interlocutores/as etc.

Em um sentido mais amplo, nossa abordagem se insere no campo de pesquisa "somático-performativo", conforme proposto pela dançarina e pesquisadora brasileira Ciane Fernandes (2012, p. 2):

> A pesquisa somático-performativa aplica procedimentos da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/escrita dinâmicas e intercambiáveis.

Essa abordagem nos permite apropriar-nos das proposições de Viveiros de Castro no campo da antropologia para experimentá-las nos termos de uma pesquisa em artes performativas. Em suma, experimentar conceitos através dos dispositivos próprios ao nosso campo de conhecimento. Nesse quadro, a experimentação pode transitar entre prática e teoria, movimento e palavra, e alimentar-se da passagem entre diferentes linguagens como instâncias específicas e complementares na construção do conhecimento.

Propusemos então a jornada de estudos da seguinte forma: pela manhã, um ateliê prático de *Técnica Alexander* sobre o tema das dinâmicas

de simetria e assimetria nas relações; à tarde, uma mesa-redonda com seis colegas pesquisadoras dos departamentos de Dança e Teatro da Universidade de Nice, às quais solicitamos que abordassem o tema a partir das ressonâncias em suas pesquisas. Para este texto, trabalhamos a partir de imagens de registro, anotações em nossos cadernos de campo e relatos escritos das/os estudantes para reconstituir o ateliê matutino, além de gravações da mesa-redonda. Debruçamo-nos sobre esse material para tecer conexões entre a prática corporal e a reflexão teórica, analisando suas contribuições para aprofundar a consciência de nossa postura em campo.

Como viver um conceito no próprio corpo?

Para esta Jornada de Estudos, iniciamos nossa reflexão "desde o corpo" (Gravina, 2010). No âmbito proposto pela jornada – questionar as relações de simetria e assimetria –, imaginamos um ateliê em que nossas respostas habituais à relação pudessem ser reconhecidas, exploradas e eventualmente transformadas por meio das ferramentas da Técnica Alexander.

Essa técnica integra o campo da Educação Somática, definida por Thomas Hanna (1983, p. 1 *apud* Fernandes, 2012, p. 3) como "a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, esses três fatores agindo em sinergia". Nesse contexto, em vez de falarmos de corpo, mobilizamos a noção de *soma* – uma corporalidade capaz de transitar entre a observação objetiva (como uma terceira pessoa que pode dizer *meu corpo*) e a observação subjetiva ou proprioceptiva (como percebo o mundo e a mim mesmo a partir de dentro)[4]. Nessa abordagem, consideramos a pessoa como uma unidade psicofísica conectada ao seu ambiente.

A Técnica Alexander, mais especificamente, foi desenvolvida pelo ator australiano Frederick Matthias Alexander no início do século XX, a partir da observação – primeiro de si mesmo, ao falar e declamar, e depois de outras pessoas, realizando atividades como jogar golfe ou cavalgar (práticas comuns em seu meio na época)[5]. Agnès de Brunhoff (2014, p. 4),

---

[4] Para aprofundar essas noções, consultar Gravina (2015), Ginot (2014) e Hanna (1983).

[5] Alexander era um declamador shakespeariano que frequentemente ficava afônico. Após consultar diversos especialistas sem resolver seu problema, ele iniciou um trabalho

diretora do Centro de Formação em Técnica Alexander em Paris, escreve que se trata de um "trabalho sobre a forma como utilizamos o pensamento e o corpo, e suas consequências no movimento". Podemos ir além e afirmar que é um trabalho sobre o pensamento através da forma como ele se expressa no movimento.

Considerando a pessoa como uma unidade psicofísica, Alexander estabeleceu uma relação entre o que ele chamou de "uso de si mesmo" (Alexander, 2010) e o funcionamento do organismo[6]. O uso refere-se ao conjunto de ações sobre as quais podemos ter algum controle consciente; o funcionamento diz respeito a tudo o que acontece em nosso organismo fora da nossa consciência (a digestão, os batimentos do coração etc.). Em resumo, ele concluiu que o uso tem impacto sobre o funcionamento, e nossa consciência nos dá acesso apenas ao uso. Consequentemente, só podemos atuar sobre nosso funcionamento de maneira indireta.

Alexander observa que, ao longo da vida, desenvolvemos diferentes respostas musculares à gravidade – os esforços musculares para manter a cabeça ereta, as ações de empurrar e puxar com os braços para engatinhar, as regulações do tônus nas pernas ou nas costas para ficarmos em pé e assim por diante. Esse fenômeno, chamado de reflexo antigravitacional, não é consciente. E, no entanto, constitui uma das nossas primeiras formas de entrar em relação assim que saímos do ventre de nossa mãe. Todo um conjunto de maneiras de nos organizarmos se desdobra a partir dessa relação fundamental com a gravidade. A percepção sensorial é, ela mesma, resultado dessa resposta à gravidade: é sempre uma percepção sensório-motora.

---

de observação e experimentação de si mesmo. Instalou vários espelhos para poder se observar no momento em que declamava. Ele relata essa história e as descobertas que fez no capítulo "A evolução de uma técnica" do livro O uso de si mesmo (Alexander, 2010).

[6] Segundo Walter Carrington (1970), professor da primeira geração formada por F.M. Alexander:

"Parece evidente que certos atos são executados, ou não, por escolha, enquanto grande parte do organismo vivo parece funcionar de forma automática, ou seja, acontece por si só. F.M. Alexander chamou essa última categoria de atividade de 'funcionamento', enquanto atribuiu a todas as ações que podem estar sob nosso controle o termo 'uso'". Alexander utiliza precisamente o termo "uso de si mesmo" (*the use of the self* no original), em vez de o uso do corpo ou do organismo, para indicar sua concepção da pessoa como unidade psicofísica, para quem um ato não pode ser puramente mental ou puramente físico.

E, no entanto, raramente temos consciência dessa relação contínua. Sobre esse tema, Hubert Godard, pesquisador do movimento, em entrevista a Emma Bigé (2023, p. 88-89), afirma:

> Esquecemos que, sem apoios, não iríamos longe. Esses apoios, claro, devem ser entendidos primeiro de forma concreta: para poder dar um passo, é preciso que uma parte de mim (geralmente uma perna) se ancore no chão para liberar a outra (geralmente a outra perna). Mas essas bases estão longe de serem apenas solos no sentido físico do termo: aquilo sobre o que me apoio para me deslocar também tem um caráter afetivo, que mergulha suas raízes na história da minha individuação. É assim o conjunto de olhares, de apoios e de não-apoios, é assim a história das autorizações e dos interditos tácitos em relação à minha presença no espaço que sustentam minha postura.

Quando somos pequenos, tendemos a ser bastante eficientes nessa relação com a gravidade. À medida que crescemos, e nos envolvemos em situações de socialização mais complexas – física e emocionalmente –, desenvolvemos múltiplas interferências no bom funcionamento desse reflexo antigravitacional. Por exemplo, ao ingressarmos na escola, muitas vezes passamos da liberdade de brincar e nos movimentar o dia todo para uma situação em que precisamos ficar sentados por várias horas seguidas. Essa mudança, e a repetição dessa situação por vários anos de nossas vidas, tem um efeito importante na atrofia e na perda de flexibilidade de diferentes grupos musculares. Isso impacta nosso uso global de nós mesmos, e condiciona grande parta daquilo a que nos autorizamos ou não em termos de movimento.

Essas interferências no funcionamento ideal do organismo tornam-se hábitos, na maioria das vezes inconscientes. Alexander (2010, p. 5) também percebe que

> [...] a força desses hábitos é tal que, para permitir que uma nova forma de funcionamento se instale, é preciso primeiro passar um tempo parando de fazer o que fazemos habitualmente, 'automaticamente'. É preciso, portanto, 'inibir' o desejo de fazer o que fazemos por hábito.

Ele nos convida, então, a um processo de observação de nossas reações automáticas, baseado na prática da inibição: grosso modo, não fazer

o que normalmente (e automaticamente) fazemos diante de uma situação conhecida, e nos dar outras respostas possíveis diante dessa situação.

Como mencionado na citação de Hubert Godard acima, a relação com outros seres humanos (e não humanos) é constitutiva da nossa corporalidade, e sofre também interferências. Por um lado, aprendemos a nos organizar em relação à gravidade a partir das informações que nos são transmitidas, corporalmente, pelas pessoas que cuidam de nós, que nos pegam no colo, que observamos ao nosso redor. Essas interações, além de nos informar sobre respostas possíveis à gravidade, afetam nossas emoções, e nosso estado emocional também se expressa sob a forma de tensão muscular. Por exemplo, se crescermos em um ambiente agressivo, podemos desenvolver respostas de medo sob a forma de tensão nos ombros ou nos músculos abdominais, chegando a interferir no bom funcionamento da respiração ou do sistema digestivo.

Desenvolvemos hábitos de relação em um sentido amplo, que estruturam nosso "uso de si" (Alexander, 1996). São respostas que demos repetidamente às diferentes interações sociais ao longo da vida. Na maioria das vezes, também são respostas inconscientes que acabaram por moldar uma certa maneira de estar em relação – com outras pessoas, com a gravidade, com o mundo etc.

A Técnica Alexander como uma reflexão performativa sobre a relação

O ateliê, organizado no âmbito da Jornada de Estudos, aconteceu das 9h30 às 12h30, em um anfiteatro adaptado como sala de espetáculo, com um tapete de dança e possibilidade de iluminação e sonorização. O espaço privilegiado para o trabalho configurava um palco. Éramos oito professoras e cerca de vinte estudantes nesse palco. Uma estudante e uma professora optaram por permanecer na plateia, como observadoras.

A prática da Técnica Alexander, descrita em detalhe na próxima seção, foi proposta a partir de três grandes eixos, formulados como perguntas:

1. Como eu vivo a simetria e a assimetria no meu corpo? (Simetria, assimetria e conexão interior)
   Percebo ou sinto alguma diferença entre meu lado direito e meu lado esquerdo (apoios, tensões, flexibilidade, dinâmica etc.)?

A assimetria dentro de mim é problemática? Posso pensar essa assimetria como matéria-prima para uma composição criativa, base de um equilíbrio dinâmico para minha estrutura ou, em outras palavras, minha totalidade?

2. Como eu vivo minha totalidade? (Conectar-se, encontrar o apoio interior em relação à gravidade e ao espaço ao redor)
   Eu me percebo/concebo como uma unidade dinâmica com várias dimensões (física, emocional, cognitiva, afetiva, racional etc.) agindo em sinergia e complementaridade?
   Ou, ao contrário, percebo-me como uma entidade majoritariamente racional, com as outras dimensões controladas por essa racionalidade (a mente)?
3. Como eu me relaciono com o outro? (Reconhecer seus próprios hábitos de relação) Tenho tendência a me restringir na relação? A diminuir o espaço do outro?
   Tenho tendência a impor meu modo de fazer, de ver, pensar, sentir? Ou, ao contrário, tenho tendência a aceitar ou até mesmo me submeter ao que o outro me propõe (ou impõe)? Posso me relacionar de modo a estabelecer vínculo com o outro e preservar minha autonomia (e a do outro)?

Descrição da prática e comentários sobre o ateliê

A forma de ocupar o espaço foi comentada desde o início. Para apresentar o contexto da pesquisa da Rede Internacional de Estudos da Presença e da Jornada de Estudos, Arianna, Véronique e eu (Heloisa, responsável pelo ateliê de Técnica Alexander) começamos no palco, enquanto os outros permaneciam na plateia. Propusemos que cada pessoa (inclusive nós) observasse o que essa relação produzia em nossos corpos. Em seguida, convidei os participantes a se juntarem a nós no palco, observando se isso mudava algo em sua percepção do corpo, do espaço, das relações. As observadoras também foram convidadas a compartilhar suas observações e sensações. A consciência do ponto de vista situado em relação ao corpo, aos deslocamentos e ao espaço foi estimulada ao longo de toda a prática.

Uma vez no palco, caminhamos e observamos a caminhada, os encontros e nossas reações a esses encontros. Sobre esse momento, a estudante que havia escolhido observar da plateia comenta:

> A partir do momento em que os corpos começaram a se mover, pude sentir um real efeito de dinâmica. O espaço ganhou uma nova dimensão, a parte das 'arquibancadas' de repente me pareceu menor enquanto o palco pareceu se expandir. Preciso reconhecer que o movimento criou em mim certo apaziguamento. O efeito dos corpos era hipnotizante, como peixes se deixando levar em um aquário. O som dos passos no palco era semelhante a uma batida de coração. Após alguns minutos, o ritmo começa a mudar. Observam-se pequenas pausas, formações de grupos, sincronizações de passos. Como se os corpos precisassem de alguns minutos para se ajustar (Relato de experiência de Marie Guillot, estudante de Master 2 em Etnologia das Artes Cênicas, ênfases no original).

Relação consigo mesmo

De pé em círculo, observamos nossa relação com o chão, com os outros, com o espaço. Direcionamos nossa atenção para a percepção das simetrias e assimetrias dentro de nós: a forma como cada pé toca o chão, se nossa sensação é a mesma dos dois lados, se temos uma imagem de nossos dois lados como sendo simétricos ou não etc. Experimentamos suspender ideias preconcebidas sobre o que achávamos que deveria ser para apreciar plenamente o que é. Convido os participantes a abrirem mão, pelo menos momentaneamente, de um "desejo de simetria" para compor, com as diferenças sentidas entre nossos dois lados, uma unidade em equilíbrio dinâmico.

Relação com o outro...

- Primeira proposta: Trabalhamos em duplas. Convido uma pessoa a tocar uma parte do corpo da outra. A intenção desse toque é oferecer um ponto de referência e ser apoio para que a outra pessoa se observe e tome consciência de sua própria coordenação. Em seguida, direciono o toque: colocar uma mão no topo da cabeça e a outra no sacro, e pensar na conexão entre essas duas extremidades. Com esses pontos de referência táteis, privilegiamos a relação cabeça-sacro como indicativa do eixo central enquanto estamos em movimento. Essa experimentação permite recriar a conexão

interna e perceber-se como uma unidade em relação ao mundo ao redor.

- Segunda proposta: Como eu vou ao encontro do outro? Como convido o outro ao movimento? Trocamos as duplas. Proponho que uma pessoa, sem falar, convide a outra ao movimento. Isso pode ser feito pegando na mão do outro, empurrando suavemente o ombro ou as costas. Cada dupla experimenta diferentes formas de convidar o outro ao movimento. Quando estão na situação de convidar, proponho explorar o que muda se bloquearem algo em sua dinâmica de movimento (uma tensão excessiva nos ombros ou no pescoço, por exemplo). Como o outro sente meu convite? Esse convite dá vontade de me seguir ou, ao contrário, provoca uma reação de rejeição? Por outro lado, se libero as interferências para alimentar ao máximo minha fluidez e ir ao encontro do outro a partir do meu eixo em equilíbrio dinâmico, é mais fácil sentir-se em relação? Levar o outro ao movimento? Trocamos de papéis e exploramos a liberdade do outro para aceitar ou não meu convite ao movimento.
- Terceira proposta: Desta vez o foco é na pessoa convidada ao movimento. Observamos nossas maneiras privilegiadas de responder a esse convite. Qual é minha tendência: eu cedo, me desmorono, colapso, ou resisto e aumento as tensões musculares? Exploramos ainda uma terceira possibilidade: integrar à minha totalidade o estímulo representado pela proposta do outro para permitir uma liberdade de resposta. Nessa terceira opção, observamos maior fluidez no movimento da dupla, e vários estudantes relatam sensações de prazer e ganho de potência.

Depois, sentamo-nos em círculo, nesse mesmo palco, para trocar ideias a partir da experimentação. Eis algumas das perguntas: o fato de sentar em círculo após esse compartilhamento de experiências mudou algo em nossas relações? Como? Quais são minhas respostas mais habituais na relação: ceder, resistir ou integrar? Quais posições me são mais familiares: estar em situação de poder sobre o outro, de poder sob o outro ou viver uma relação de estar em poder com o outro (ou seja, aproveitar a relação para aumentar nossa potência mútua)? Como esses hábitos estão ligados aos meus grupos de pertencimento (família, grupos sociais, cultura etc.)? Como me foram ensinados ao longo da vida? Na experimentação, notamos que

algumas respostas estavam ligadas à primeira socialização, ou a códigos culturais, que às vezes entravam em conflito na relação entre duas pessoas de culturas diferentes. Quais desses hábitos quero manter como respostas conscientes e quais quero transformar? O fato de reconhecer sua dimensão de construção, tanto individual quanto cultural, poderia nos permitir uma maior abertura à relação com pessoas que trazem outros legados socioculturais, outros códigos, outros hábitos?

Essas questões foram retomadas durante a mesa-redonda da tarde.

Um passeio por diferentes concepções e reflexões a partir do binômio simetria-assimetria

Na segunda parte da Jornada de Estudos do 31 de março de 2023, solicitamos a participação das colegas do departamento de Artes da Universidade Côte d'Azur para uma mesa-redonda sobre simetria e assimetria. Pedimos às colegas que falassem por vinte minutos sobre essas duas noções, deixando-as total liberdade para associá-las ao seu campo de expertise desejado, evitando dar indicações muito precisas sobre nossa reflexão ou hipóteses iniciais. Ao ouvir as diferentes apresentações, surgiu um panorama muito rico e heterogêneo de reflexões, que nos permitiu evidenciar a abrangência dos conceitos de simetria e assimetria e coletar testemunhos englobando tanto a história da dança e do teatro quanto a experiência prática das convidadas na qualidade de professoras, pesquisadoras, pedagogas e artistas.

Seis colegas contribuíram com seus testemunhos nessa ocasião: Sarah Andrieu (professora de Estudos em Dança, Universidade Côte d'Azur, URMIS); Brigitte Joinnault (professora de Estudos Teatrais, Universidade Côte d'Azur, CTELA); Federica Fratagnoli (professora de Estudos em Dança, Universidade Côte d'Azur, CTELA); Axelle Locatelli (professora de Estudos em Dança, Universidade Côte d'Azur, CTELA); Véronique Muscianisi (artista, pedagoga e doutora em Estudos Teatrais/Etnocenologia, CNSAD-PSL) e Marina Nordera (professora de Estudos em Dança, Universidade Côte d'Azur, CTELA).

As seis colegas também participaram do *workshop* sobre a Técnica Alexander que ocorreu pela manhã.

Na sua comunicação, intitulada *Relações etnográficas: da extração à colaboração*[7], Sarah Andrieu, antropóloga da dança especialista na África Ocidental[8], revisita algumas etapas fundamentais da história e epistemologia de sua disciplina. Ela mostra que, no início do século XX, os antropólogos europeus que realizavam trabalhos de campo nos países colonizados da África não questionavam necessariamente o sistema assimétrico desencadeado por seus métodos de investigação, baseado tanto na "assimetria do cientista" quanto na "assimetria do branco" (Comunicação de Sarah Andrieu). Contudo, Sarah Andrieu esclarece que, a partir da década de 1980, os antropólogos ligados ao movimento dos *Subaltern Studies*, assim como aqueles pertencentes à corrente da antropologia crítica pós-moderna norte-americana, começaram a reconhecer e contestar as relações assimétricas produzidas ou geradas pelas metodologias de investigação desde a fundação da antropologia, buscando oferecer soluções alternativas.

Sarah Andrieu cita, em sua apresentação, os trabalhos de Alban Bensa (1995), antropólogo francês especialista na Nova Caledônia, que, em um artigo intitulado *Da relação etnográfica à busca da justa distância*[9], destaca e problematiza o exotismo e suas projeções em certas abordagens e métodos etnográficos, afirmando:

> A sociologia e a psicanálise provavelmente se questionarão por muito tempo sobre as razões desse ímpeto que, por quase um século, impulsiona uma minoria muito pequena de ocidentais a compartilhar, para melhor observar, a vida de populações com costumes diferentes dos seus. A aventura teria apenas interesse anedótico se não tivesse a ambição de se transformar em prática *científica*. [...] Duplo paradoxo da etnologia: querer ser o outro na esperança de alcançar a inteligência de seus comportamentos, é esquecer que cada um, seja quem for, é sempre relativamente cego às suas próprias práticas. Mas querer compreender esse outro além de si mesmo, colocando-se

---

[7] Título em francês: *Relations ethnographiques: de l'extraction à la collaboration*.

[8] Sarah Andrieu realiza pesquisas no Burkina Faso desde 2002, abordando os usos políticos das danças tradicionais pelo Estado pós-colonial e as dinâmicas de circulação de estéticas, saberes e imaginários no campo globalizado da "dança africana contemporânea". Disponível em:

https://etudes-africaines.cnrs.fr/annuaire-des-chercheurs/sarah-andrieu/. Acesso em: 02 jan. 2025.

[9] Título em francês: *De la relation ethnographique à la recherche de la juste distance.*

> como mais lúcido que ele, é correr o risco de lhe atribuir uma lógica errada de ação e pensamento (Bensa, 1995, p. 131).

Sarah Andrieu lembra ainda que a relação etnográfica e antropológica se constrói ao longo de tempos longos, e incentiva a privilegiar o trabalho em parceria, pois "existem redes de amizade e redes de parceria que permitem [...] co-construir projetos, [...] estabelecer ou engajar outros tipos de relação" (Comunicação de Sarah Andrieu).

Ela prossegue, convidando-nos a uma atenção muito fina e sempre renovada para

> [...] não idealizar. Ou seja, não podemos ficar apenas no plano do discurso. Reestabelecer a assimetria, dado que as condições sociais, as desigualdades, na verdade, atravessam países e dinâmicas entre o Norte e o Sul. Portanto, de qualquer forma, essas assimetrias estão aí. Então, é preciso estar sempre atento ao que elas podem produzir. E também estar atento às micro-assimetrias, que estão onipresentes – e vimos isso esta manhã – em toda relação (Comunicação de Sarah Andrieu).

Fazendo o vínculo com a experiência da manhã, ela nos incita a uma atenção tanto para o interior quanto para o exterior, a uma presença consciente de si e das múltiplas dimensões das relações no campo. Em coerência com a proposta do antropólogo brasileiro Viveiros de Castro, que inspirou nossa Jornada de Estudos, sua proposição, de uma pesquisa etnográfica fundada no companheirismo com o campo, incita-nos a renovar constantemente a consciência, tanto de seu poder como dispositivo de pesquisa mais equitativo quanto do risco constante de restabelecer e reforçar relações de poder assimétricas, profundamente inscritas em nossos modos habituais de interação.

Brigitte Joinnault[10], por sua vez, na apresentação intitulada *Práticas da máscara neutra: simetria sentida vs simetria medida*[11], relata sua experiência com Mario Gonzalez, artista guatemalteco, especialista em *Commedia Dell'Arte* e professor de máscara no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris de 1980 a 2017. Primeiramente, ela menciona um exercício proposto por esse artista-pedagogo, no qual a simetria espacial desempenha um papel fundamental na preparação e no treinamento do ator:

> [...] O trabalho de Mario [Gonzalez] se realiza em um círculo. O círculo é desenhado no chão com seu centro, sua periferia, quatro diâmetros que dividem o círculo em oito partes rigorosamente iguais, o exterior, o interior, os limites, os pontos pelos quais se entra dentro do círculo (Comunicação de Brigitte Joinnault).

Esse espaço é concebido para permitir que o ator tome melhor consciência de seus deslocamentos e verifique, ao mesmo tempo, a coerência entre o que ele pensou/planejou fazer e o que seu corpo efetivamente realizou. Em uma segunda fase do exercício, graças às marcas no chão que constituem referências "tangíveis e objetivas" (Comunicação de Brigitte Joinnault), o executor pode corrigir sua postura e se posicionar com mais precisão. Nesse exercício, o papel do pedagogo é fundamental, pois ele atua como mestre do jogo. Brigitte Joinnault esclarece:

> Tudo é objetivável. O equilíbrio do palco é tornado visível por uma marcação. E quando o ator decide se deslocar para um local preciso, a marcação lhe permite, num primeiro momento [...] verificar se o que ele fez corresponde ao que desejava fazer, mas também ao que acredita ter feito, a partir de sua sensação.

---

[10] Depois de ter trabalhado sobre três temas principais – o porquê e o como de fazer teatro (dramaturgia, encenação, atuação) a partir de materiais estranhos ao teatro; as relações entre teatro e fotografia; a escuta da língua no teatro e o estudo de arquivos sonoros –, ela co-coordena atualmente o programa de pesquisa *Teatro & Transição: ecologia profunda, inteligência coletiva*. Disponível em:

https://sht.asso.fr/auteur/brigitte-joinnault/. Acesso em: 11 jan. 2025.

[11] Título original em francês: *Pratiques du masque neutre: symétrie ressentie vs symétrie mesurée*.

A atenção e o interesse que Mario Gonzalez dedica às noções de simetria e dissimetria também estão presentes no trabalho sobre as escalas, o coro e a máscara. Brigitte Joinnault destaca, a esse respeito:

> A simetria e o equilíbrio inscritos na máscara devem penetrar o ator, que então fica em estado de receptividade, e conduzi-lo a experimentar e integrar a dinâmica interna da neutralidade. A estimativa da precisão espacial e temporal do movimento não dependeria da medida, mas do ritmo e da geografia dinâmica. A pedagogia do coro mascarado de Mario Gonzalez tem origem em uma dúvida sobre a precisão de um trabalho de equilíbrio de palco – que ele descobriu, e que lhe foi transmitido por Ariane Mnouchkine. Era esse trabalho de Jacques Lecoq [...] fundamentado exclusivamente na sensação.

No entanto, Brigitte Joinnault mostra que existe uma diferença importante entre a visão de Jacques Lecoq e a de Mario Gonzalez, uma vez que o primeiro rejeita a medida e a simetria, considerando que "essas disposições só podem ser militares ou rituais, elas não são operacionalizáveis no jogo dramático [...] [pois] essa neutralidade absoluta e universal não existe, é apenas uma tentação"[12].

A partir deste confronto, entre a simetria sentida e a simetria medida, entendemos que ambas se alimentam mutuamente. Diversas experimentações práticas e reflexivas poderiam decorrer dessa constatação, desde a simples proposta concreta de relações espaciais em nossos ateliês de pesquisa-criação no campo, até uma reflexão sobre as dimensões físicas e espaciais das condições de vida que contribuem para que as consideremos em situação de pobreza. Qual é a dimensão objetivável dessas dimensões? Como elas são sentidas? De quem e do quê elas falam?

---

[12] Jacques Lecoq citado por Brigitte Joinnault em sua comunicação. Citação completa: "[…] Essa neutralidade absoluta e universal não existe, é apenas uma tentação. Por isso o erro é interessante. O absoluto não pode viver sem erro. […] Um grande erro é uma catástrofe, um pequeno erro é essencial para permitir existir melhor. Sem erro, não há mais movimento. É a morte!" (Lecoq, 1997, p. 32).

Durante sua intervenção, intitulada *Relações pedagógicas em educação somática. Rumo a novas (a)simetrias?*[13], Federica Fratagnoli (2010)[14] concentra suas reflexões nas relações entre mestre e aluno na Índia, especialmente na prática do *Bharata Natyam.* Em seguida, ela compara a visão e os métodos pedagógicos do *Bharata Natyam* com aqueles propostos e desenvolvidos pelas práticas somáticas. Assim, ela relata inicialmente sua experiência na observação e estudo do *Bharata Natyam (*Fratagnoli, 2010), cuja transmissão se baseia em uma forte assimetria entre mestre e discípulo. De fato, ela destaca que, nesse tipo de contexto de aprendizagem, o mestre espera que o aprendiz seja dócil e não questione os códigos que lhe são transmitidos, e que lhe demonstre "um respeito [...] e uma fidelidade incondicionais" (Comunicação de Federica Fratagnoli).

A mesma ideia de assimetria na pedagogia é aprofundada mais adiante por Véronique Muscianisi, em sua apresentação intitulada *Abordagem das relações de simetria/assimetria nas artes marciais internas chinesas*[15]. A artista-pesquisadora define o contexto de aprendizagem do *Taï-Chi Chuan* como predominantemente assimétrico, destacando especialmente a hierarquia estabelecida entre mestres e discípulos, mas também a existente entre mestres e assistentes. Além disso, as semelhanças entre a prática do *Taï-Chi Chuan* e a do *Bharata Natyam* também emergem do ponto de vista da transmissão do saber. Pois, como ressalta Véronique Muscianisi, no *Taï-Chi Chuan*, "não se trata de improvisar o movimento ou de buscar uma pesquisa pessoal do movimento, mas de estar diante de um modelo e repetir um gesto, um pouco como um artesão do gesto" (Comunicação de Véronique Muscianisi).

---

[13] Título em francês: *Relations pédagogiques en éducation somatique. Vers de nouvelles (a)symétries ?*

[14] Bailarina-pesquisadora e professora em Dança na Universidade de Nice-Sophia Antipolis. Na fronteira entre teoria e prática, sua pesquisa e seu ensino se concentram no estudo de criações coreográficas contemporâneas em relação com a diáspora indiana, assim como na leitura e análise do gesto dançado. Federica Fratagnoli também colabora pontualmente em espetáculos e projetos de dança, incluindo *Le souffle de la vie*. Ela é membro da associação dos Pesquisadores em Dança (aCD) e faz parte do comitê editorial da revista *Recherches en danse*:

https://www.plateforme-air.org/u43/federica-fratagnoli. Acesso em: 01 jan. 2025.

[15] Título em francês: *Approche des relations de symétrie/asymétrie dans les arts martiaux internes chinois.*

Na segunda parte de sua apresentação, Federica Fratagnoli faz uma comparação entre certos métodos de transmissão na dança e aqueles empregados nas práticas somáticas. Primeiramente, ela relembra os trabalhos de Thomas Hanna, que, nos anos 1970, retomou a noção de *soma*, tal como proposta pelo filósofo grego Hesíodo, para fundamentar suas reflexões sobre o corpo vivo e desenvolver um conhecimento do indivíduo, a partir do interior. Em seguida, ela destaca que, no ensino da Dança, a observação e a correção a partir de um olhar externo são privilegiadas, enquanto, no aprendizado dos saberes somáticos, a sensação do praticante assume maior importância, permitindo estabelecer uma maior igualdade entre ministrantes e aprendizes. Por fim, ela menciona algumas características das práticas somáticas, como a autonomia do praticante, a ênfase maior no processo de emergência em relação ao ato de produção em si, a importância da escuta e da aceitação de si mesmo e do outro, bem como a abstenção de julgamento.

Com Federica Fratagnoli, vimos que a relação pedagógica, por sua natureza assimétrica, impõe naturalmente um estado de assimetria. Essa assimetria está presente nos contextos de transmissão, que preveem papéis distintos para o/a professor e o/a aprendiz. E vimos também que, nas metodologias somáticas, frequentemente se valorizam as experiências subjetivas vividas por cada participante, o que tende a equilibrar essa assimetria.

> A atenção dada à experiência vivida favorece uma forma de simetria ou, em todo caso, de horizontalidade, pois todos têm acesso, de uma forma ou de outra, à experiência e, portanto, todos têm acesso a essa forma de saber. Isso coloca em questão, de certa maneira, a noção de autoridade e convida a pensar: o que faz a autoridade? É minha própria vivência, minha sensação, a partir da qual me oriento no mundo? Ou é algo que está colocado fora de mim e que eu adoto? Ou sobre o qual me apoio, de qualquer forma... Isso faz com que essas questões – sobre a diferença entre saber e conhecimento, e entre saber e saber incorporado – assumam também uma dimensão política (Comunicação de Federica Fratagnoli).

Podemos extrapolar sua reflexão sobre a pedagogia e a relação entre professor/a e aprendiz para a relação entre um/a pesquisador/a e seus/suas interlocutores/as em campo. Como as práticas somáticas poderiam contribuir para uma nova perspectiva sobre a assimetria constitutiva dessa relação? Será que a consideração dos saberes vividos e dos saberes objetivos de ambas as partes em relação – uma espécie de consciência ampliada de seus

processos de produção de conhecimento para pesquisadores/as e participantes da pesquisa – poderia ser um caminho para a suspensão dessa assimetria em prol da construção de um conhecimento comum e, posteriormente, da construção de um mundo comum?

A segunda parte da intervenção de Véronique Muscianisi nos oferece algumas pistas de reflexão. Ela evoca então a dimensão que poderíamos chamar de somática das artes marciais internas chinesas: uma espécie de "meditação em movimento" (Comunicação de Véronique Muscianisi), pela qual os aprendizes desenvolvem sua interioridade. É uma forma de "também dar tempo aos aprendizes para integrarem a forma em suas sensações" (Comunicação de Véronique Muscianisi), e de buscar tanto a harmonização corpo-mente-emoção quanto a integração do indivíduo e do coletivo.

A pesquisadora então retoma sua experiência de campo entre praticantes de mimo corpóreo[16], durante a qual o fato de ela mesma ter se formado mais solidamente na prática corporal mudou as relações no campo. Ela passou a ter mais conhecimento para compreender a experiência de seus/suas interlocutores/as, e eles/as a viam de outra forma, como uma pessoa com quem tinham experiências compartilhadas. Ela reflete:

> Então, talvez um repertório somático de disponibilidade, de escuta de si mesmo possa ajudar o pesquisador de campo a ter uma escuta mais aguçada, fina, cinestésica, do que está acontecendo no momento. Portanto, é preciso levar em conta o corpo do pesquisador na abordagem de campo, porque isso realmente não é trivial, é a presença do pesquisador que vai realmente influenciar a interpretação dos interlocutores, dos pesquisados.

---

[16] Tese: *Les modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement: l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (France)* ("As modalidades de incorporação de saberes práticos no Théâtre du Mouvement: o aprendizado sensorial do ator dentro de uma companhia de mímica contemporânea (França)"), Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes – opção Teatro e Dança, 2015, sob a orientação do Professor Jean-François Dusigne. Membro do grupo de pesquisa artística Home com Estelle Bordaçarre, companhia Emoi71, residências no Anis Gras le Lieu de l'Autre. Prática de Taï-Chi Chuan com o Mestre LIU Kuang-Chi. Prática de Sattriya com Adhyapak Bhabananda Barbayan (dança/teatro de Assam).

Em sua apresentação, intitulada *A simetria é a forma de harmonia mais simples (Rudolf Laban, 1920)*[17], Axelle Locatelli[18] aborda a ideia de simetria nas teorias de Rudolf Laban. Este último associa a simetria ao repouso e declara que ela permite trazer equilíbrio estável ao dançarino. No entanto, ele ressalta que ela também é "limitadora" e que prefere a assimetria, pois esta "[…] oferece muito mais possibilidades de movimento. Ela convida a mais mobilidade na forma de pensar" (Comunicação d'Axelle Locatelli). Referindo-se especialmente ao trabalho das oposições das diferentes partes do corpo, Laban lembra que, para chegar à assimetria, o dançarino deve primeiro ter integrado a simetria. Axelle Locatelli assim detalha a visão desse pesquisador do movimento, que, em *O mundo do dançarino*[19], afirma que "a assimetria nasce da maior simetria", ou seja, ela é gerada pela simetria:

> Quando, por exemplo, com o braço direito, procuro mirar uma direção – Hubert Godard diria oferecer meu braço direito ao mundo –, não vou levar toda a cintura escapular comigo, não vou de uma vez só. A parte esquerda da cintura escapular vai participar, mas oferecendo apoio e estabilizando. Então, vou diferenciar todo o lado direito e o lado esquerdo nesse jogo, ao mesmo tempo participando, mas sem levar tudo junto. E o que Laban diz é que essa assimetria só é possível porque antes integrei a simetria (Comunicação de Axelle Locatelli).

---

[17] Título em francês: *La symétrie est la forme d'harmonie la plus simple (Rudolf Laban, 1920).*

[18] Transcritora em cinetografia Laban, Axelle Locatelli defendeu em 2019 uma tese na Escola de Doutorado Estética, Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Paris 8. Orientada por Isabelle Launay, suas pesquisas investigaram as práticas de dança coral conduzidas pelo movimento labaniano na Alemanha durante o período entre guerras (1923-1936), a partir do acervo de arquivos de Albrecht Knust. Ver : Locatelli (2024). Lecionou no departamento de dança da Paris 8 e depois no departamento de Artes do Espetáculo da Lyon 2, ocupando o cargo de ATER em dança na Lyon 2 de 2019 a 2021. Ela também intervém regularmente em diversas instituições (CNSMDP, Centre de formation Danse désoblique, Lycée Juliette Récamier de Lyon, Conservatório de Valence Romans Agglo) para ministrar aulas, conferências ou oficinas de cultura coreográfica.

[19] Título em francês: *Le monde du danseur.*

Axelle Locatelli faz referência à prática da manhã para conectar o que explica à experiência compartilhada:

> É porque primeiro fizemos essa experiência – como fizemos esta manhã, da verticalidade – que essa verticalidade nos permitiu, claro, tomar consciência de uma frente e um atrás, mas também nos permitiu tomar consciência de uma lateralidade, portanto, de uma certa simetria direita-esquerda. E é porque terei essa consciência que depois poderei trabalhar a assimetria diferenciando as duas partes, os dois hemicorpos, como experimentamos esta manhã com a exploração das tensões e dos apoios do corpo (Comunicação d'Axelle Locatelli).

No âmbito desta proposta, a partir de sua apresentação, podemos pensar uma relação dinâmica entre simetria e assimetria, não construída em termos de uma hierarquia de valor entre as duas, mas em uma continuidade: a assimetria que nasce da simetria e que tem como qualidade levar ao movimento. Ainda dentro desse legado do pensamento labaniano, podemos mencionar a contribuição de sua aluna e colaboradora, a bailarina, fisioterapeuta e pesquisadora do movimento, Irmgard Bartennieff, para quem a forma privilegiada para descrever as relações dentro do corpo e com o espaço ao redor é o símbolo do infinito, ou a fita de Moebius. Assim, poderíamos imaginar essa circulação entre simetria e assimetria sob a forma dessa fita, sem começo nem fim, onde cada lado se torna o outro sem que seja possível precisar em que momento isso acontece.

Evidentemente, trata-se de uma extrapolação poética do que esses autores propõem, para fins de reflexão sobre pobreza e performance. A extrapolação nos permite, aqui, experimentar os efeitos de transformação do nosso olhar sobre o mundo se pensarmos na possibilidade de um movimento contínuo, sob a forma de uma fita de Moebius, entre simetria e assimetria. Em uma relação específica, em um contexto determinado, em quais momentos podemos, apesar das diferenças de recursos econômicos, sociais ou simbólicos, encontrar-nos em situação de simetria ou de assimetria? Como a assimetria, nessa relação, pode ser geradora de movimento e transformação (e não de reforço de privilégios e discriminações)? Em um sentido simbólico, pensar as diferenças de saberes como fonte de trocas equitativas, de aprendizagem mútua e de co-construção de imaginários pode ser um caminho para desfazer ideias pré-concebidas sobre quais conhecimentos são legítimos ou não. Nesse processo de cocriação, novas

possibilidades de ver o mundo podem emergir e inspirar ações concretas. No plano concreto, a assimetria como fonte de movimento pode nos levar a buscar, juntos, caminhos para, por exemplo, aproveitar as posições de privilégio dos/as pesquisadores/as para criar possibilidades de responder às demandas dos/as interlocutores/as.

Concluindo a mesa-redonda, Marina Nordera[20] explica que, desde a Idade Média até o século XIX, a noção de simetria na dança passou por muitas evoluções. Assim, logo na abertura de sua comunicação, intitulada *A simetria na dança: uma invenção?*[21], a professora retoma as questões que animaram a disciplina ao longo de sua história, que vão desde a conceitualização do lado direito e esquerdo até a maneira de pensar a simetria do corpo a partir de uma assimetria estrutural e seu impacto na visão. No breve e intenso passeio histórico que ela propõe durante a mesa-redonda, destaca primeiramente a dimensão simbólica da assimetria corporal no final do século XVI, explicando que, naquela época:

> Dizia-se que era preciso começar a reverência sempre com o pé esquerdo, para mostrar que se cumprimenta a pessoa com o coração e também porque a firmeza e a estabilidade do nosso corpo estão no pé direito, que nunca deve ser o primeiro a se mover [...] (Comunicação de Marina Nordera).

---

[20] Marina Nordera é bailarina, historiadora da Dança e, desde 2002, professora e membro do Centro Transdisciplinar de Epistemologia da Literatura e das Artes Cênicas (CTELA) na Universidade Côte d'Azur. Suas pesquisas e seu ensino tratam da história do corpo e da dança na Europa, especialmente na época moderna, e das metodologias transdisciplinares da pesquisa em artes cênicas. Ela se interessa principalmente pelas articulações entre saberes técnicos, artísticos e teóricos e por sua transmissão e circulação na sociedade, entre disciplinas e entre culturas. Publicou amplamente sobre esses temas, assim como sobre a articulação entre dança e gênero, e sobre a memória, a história e a historiografia das práticas coreográficas. Toda sua atividade de pesquisa é impregnada por sua experiência artística. Engajada na estruturação dos estudos em Dança, contribuiu para fundar a AIRDanza, associação italiana para a pesquisa em Dança, da qual foi a primeira presidente; é membro fundadora da associação dos Pesquisadores em Dança (aCD) e participou da concepção e do desenvolvimento da revista digital Recherches En Danse. Disponível em:

https://www.opera-comique.com/fr/marina-nordera. Acesso em: 11 mar. 2025.

[21] Título em francês: *La symétrie en danse : une invention ?*

É somente entre os séculos XVII e XVIII que a simetria se torna uma regra fundamental a sustentar o equilíbrio do corpo e do espaço. Assim, como exemplo, Marina Nordera cita a coreografia de Feuillet, na qual a posição de cada passo de dança é detalhada "[…] à direita, à esquerda, à direita, à esquerda, em perfeita simetria, para que ambos sejam representados" (Comunicação de Marina Nordera).

A apresentação de Marina Nordera destaca algumas dimensões da experiência vivida pela manhã. Compreender a construção histórica da simetria como um valor para a dança (como um espelho dos valores que animam os diferentes momentos da sociedade ocidental) nos permite olhar de outra forma para nossas próprias reações quando nos deparamos com a assimetria dentro de nós. Podemos então pensar que esse desejo de simetria foi socialmente construído, em coerência com as aspirações de uma sociedade em um determinado momento. Podemos então nos perguntar, no momento presente, se essa aspiração ainda é justificada, e se a busca por essa simetria dentro de nós é a única ou mesmo a melhor resposta para nossa concepção de mundo.

Caminhos para seguir

> [...] Como sobreviver às assimetrias que qualificam nossas relações se, de fato, o projeto é se deixar habitar pelo outro? [...] Como descrever o lugar onde nos damos uma chance de nos encontrar? Quais histórias, quais geografias, quais ancestralidades, quais assimetrias de poder estão implicadas nos gestos pelos quais as peles se tocam e as massas colidem? (Bigé, 2023, p. 100-01)

A partir de nossos corpos em movimento, propusemo-nos a observar nossas tendências, percepções e hábitos de relação. Confrontamo-nos com a maneira como nossas histórias conformaram esses hábitos, e com as diferenças culturais entre nós. Com essa consciência, questionamo-nos, na prática, sobre outras possibilidades para essas relações. Partindo da questão das relações de simetria/assimetria, refletimos sobre nossas maneiras habituais de estabelecer vínculos, sobre o espaço que nos permitimos e permitimos ao outro na relação, sobre a autonomia que mantemos mesmo estando em conexão com o outro, sobre o compartilhamento etc.

Colocar essa questão nos termos das abordagens somáticas articuladas às artes performativas nos permitiu considerar as situações de

performance (incluindo a situação de pesquisa em sua dimensão performativa) como espaços privilegiados para propor essa abordagem do movimento como uma qualidade de relação fundada na abertura a si mesmo, ao outro e ao mundo, assim como no ato de fazer escolhas próprias com plena consciência e responsabilidade a cada instante.

Para aprofundar essa hipótese, beneficiamo-nos da riqueza e variedade das contribuições durante a mesa-redonda, na qual as participantes se entregaram ao exercício de experimentar o quadro de pensamento que propusemos a partir de suas pesquisas ou práticas pedagógicas e artísticas. Com suas contribuições, multiplicamos as perspectivas possíveis para esta questão: na pesquisa, quais são as especificidades de um quadro reflexivo e experiencial proveniente das artes performativas? Como essa especificidade pode, em articulação com as abordagens somáticas, permitir a travessia do caminho do indivíduo para o coletivo, e contribuir para a cocriação de mundos possíveis?

Na etapa atual deste percurso reflexivo, realizamos ainda uma segunda Jornada de Estudos, em março de 2024, focada na prática do *Taï-Chi Chuan* como modo de relação, e planejamos uma terceira, com foco na prática do *Aikido*, prevista para março de 2026. Cada prática traz um quadro referencial oriundo de um sistema de pensamento específico, que nos permite a cada vez descentralizar nosso ponto de vista e experimentar outras formas de compreender e estar em relação ao mundo que nos cerca. Com essa abordagem, propomos tomar consciência e ampliar as concepções subjacentes aos nossos projetos de pesquisa.

No âmbito deste projeto, fundado na articulação entre pobreza e performance, questionamos o potencial desta reflexão para colocar em movimento tanto os conceitos em jogo, por meio da consciência de nossa postura, de nossos hábitos de relação e das relações de poder presentes no momento do campo, quanto as condições concretas de vida dos sujeitos em relação.

Como possibilidades de continuação e contribuição concreta dessa pesquisa, imaginamos a criação de dispositivos que integrem as abordagens somático-performativas como ferramentas para trabalhar antecipadamente a consciência da postura dos/as pesquisadores/as. Estar consciente de seus próprios hábitos de relação, do fato de que eles estão ancorados em aprendizados culturais e correspondem a posições sociais e de poder específicas, pode permitir uma abertura ao outro, consciente das diferentes posições sociais que podem se expressar tanto pelas palavras quanto pela constituição

da(s) corporalidade(s) em si. Terminamos esta etapa compartilhando a pergunta que nos move: se adotarmos, em nós, uma postura mais enraizada, flexível e consciente, seremos mais capazes de acolher o outro em sua diversidade, em sua totalidade, e de desfrutar do encontro como um momento de cocriação?

Referências

ALEXANDER, F. Mathias. **O uso de si mesmo.** 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARBA, Eugenio. « Il teatro è relazione. » Video-performance In: CONVEGNO CULTURE DEL TEATRO MODERNO E CONTEMPORANEO PER ANGELA PALADINI VOLTERRA, 8., Metateatro e altro teatro oltre l'emergenza. 01 maio 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9Plc88rgMcc. Acesso em: 11 mar. 2025.

BENSA, Alban. De la relation ethnographique. **Enquête**, n. 1, p. 131-140, 1995. Disponível em: https://journals.openedition.org/enquete/268. Acesso em: 11 mar. 2025.

BIGÉ, Emma. **Mouvementements. Ecopolitiques de la danse.** Paris: La Découverte, 2023.

BRUNHOFF, Agnès. **Technique Alexander**. Pantin: Centre National de la Danse, 2014. (Collection Santé).

CARRINGTON, Walter. **A Means of Understanding Man**. Londres: Sheildrake Press, 1970.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

FRATAGNOLI, Federica. **Les danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident**: formes hybrides et contemporaines du religieux. 2010. Thèse (Doctorat en Théâtre et Danse) – Université Paris 8, Paris, 2010. Disponível em: https://theses.fr/180875760. Acesso em: 11 mar. 2025.

GINOT, Isabelle (Dir.). **Penser les somatiques avec Feldenkrais**. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle. Lavérune: L'Entretemps, 2014.

GRAVINA, Heloisa. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar**: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França. 2010. Thèse (Doctorat en Anthropologie Sociale) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Porto Alegre, 2010. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/31733. Acesso em: 11 mar. 2025.

GRAVINA, Heloisa. "Eu tenho um Corpo, eu sou um Corpo: abordagens somáticas do movimento na graduação em dança". **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 233-258, jan./abr. 2015.

LOCATELLI, Axelle. **Entre pratiques de corps et gestes créatifs**. Les choeurs de mouvements Laban (Allemagne, 1923-1936). Paris: CND Éditions, 2024.

HANNA, Thomas. "Dicionnary definition of the word somatics." **Somatics**, n. 4 (2), 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. **MANA**, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

Traduzido do original em francês por Rodrigo Scalari

Negritude, Pobreza, Performance: intersecções e possíveis modos de constituir práticas cênicas antirracistas

Celina Nunes de Alcântara
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

> A utopia que perseguimos hoje consiste em buscar um atalho entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Realizar a igualdade de direitos e tornar-se um ser humano pleno e prenhe de possibilidades e oportunidades para além da condição de raça e de gênero é o sentido final desta luta (Carneiro, 2019, p. 184).

Este texto nasce da vontade de pensar sobre a utopia a qual alude a filósofa Sueli Carneiro na citação acima, ou seja, de que maneiras, nós, pessoas negras, forjamos modos de viver a negritude sem que isso reduza a nossa potência de existir, de humanizarmo-nos num social racista que justamente promove a desumanização dos corpos negros. Intuo que, a partir do tema de pesquisa desta rede, das possíveis relações entre *Pobreza e Performance*, porém focando na relação com a negritude e o racismo, seja possível encontrar pistas para tal questão.

Nesse sentido, vou iniciar trazendo algumas ideias em torno do conceito de interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Akotirene, 2018) para evidenciar porque pensar o cruzo entre as diferentes dimensões de negritude, pobreza, racismo e performance é fundamental para dimensionar e compreender, tanto a importância de cada uma na formulação do texto,

quanto o modo como elas concorrem para a constituição das práticas cênicas na perspectiva da discussão aqui empreendida. O conceito de interseccionalidade é proveniente das lutas de mulheres negras e, muito embora estivesse presente como fundamento no pensamento de intelectuais negras, tais como Angela Davis, com sua obra *Mulheres, raça e classe* (1981/2016), bell hooks na obra *E eu não sou uma mulher? (1981/2020)*, e outras, somente foi nomeado como tal no final da década de 1980, pela advogada e militante afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw.

Para Crenshaw (2002), a interseccionalidade nos ajuda a perspectivar a maneira como as diferentes opressões perpassam os corpos, não de forma hierárquica, ou como sobreposições, mas antes como formas que se combinam e afetam, constituindo a vida de determinadas pessoas, de diferentes formas. Numa imagem primeira, proposta pela autora, seriam eixos ou ruas que se cruzam, como avenidas identitárias que interagem entre si de maneira simultânea. Dito de outra forma, como importantes fatores, tais como raça, gênero e classe, combinam-se e determinam as condições de vida das diferentes pessoas, mas especialmente das mulheres negras que foram aquelas a partir das quais a autora pensou e formulou o conceito. Nas suas próprias palavras:

> Meu objetivo é apresentar uma estrutura provisória que nos permita identificar a discriminação racial e a discriminação de gênero, de modo a compreender melhor como essas discriminações operam juntas, limitando as chances de sucesso das mulheres negras (Crenshaw, 2002, p. 8).

Para Crenshaw (2002), parte importante do que ela está propondo com a interseccionalidade visa incluir as questões raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanas. Porque essa seria a única forma de incluir efetivamente as mulheres negras, historicamente colocadas à margem no debate racial e de gênero. Para a socióloga e intelectual afro-brasileira, Carla Akotirene (2018), autora do livro *O que é interseccionalidade?*, da coleção *Feminismos Plurais*, coordenada pela filósofa Djamila Ribeiro, a instrumentalidade teórico-metodológica desse conceito está diretamente relacionada,

> [...] à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição

> de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (Akotirene, 2018, p. 14).

Nesse sentido, Akotirene toma como referência, para pensar a interseccionalidade, a encruzilhada e o seu senhor Exu. Para a autora, a diáspora negra necessita buscar seus caminhos discursivos e referências a quem lhe é devido, ou seja, à ancestralidade negra, por intermédio do seu legado. Deve-se fugir, assim, da interpelação colonial proposta, por exemplo, nas Ciências Sociais, ainda hoje. Nas palavras da socióloga:

> O problema não está necessariamente nas respostas identitárias dada a matriz colonial, mas em quais metodologias usamos para formular tais respostas, que, não raro, enveredam para uma dependência da Europa Ocidental e Estados Unidos, a exemplo, feminismo da mulher universal e marxismo (Akotirene, 2018, p. 31).

Para esta discussão, estou propondo que o conceito de interseccionalidade pode nos ajudar a compreender a implicação mútua das dimensões de racismo, negritude, pobreza na produção de sujeitos de performances cênicas de determinadas maneiras. Maneiras estas que não são definitivas, atávicas ou universais, na medida em que estes mesmos sujeitos e sujeitas também produzem resistências e respostas a estas formulações, nos cruzos nos quais se encontram, nas diferentes intersecções.

Nas encruzilhadas da cena a Rede Espiralar Encruza se aquilomba, se cruza e se sustenta

Para tramar a relação e as possíveis intersecções entre negritude, pobreza, performance e racismo foi importante a escolha de uma materialidade artística sobre a qual fosse possível debruçar-se e, a partir daí, examinar as maneiras pelas quais esses cruzamentos podem tomar forma e sentido. Tomei, então, o trabalho de um coletivo artístico formado por jovens negros e negras do sul do Brasil, a Rede Espiralar Encruza, relacionando alguns aspectos de sua existência aos conceitos de pobreza, negritude e racismo, mas, sobretudo, busco defender a noção de que, no Brasil, não temos como pensar em pobreza sem interseccioná-la com as noções de negritude e com o racismo que tudo estrutura.

A escolha por este coletivo se deu por acompanhar o trabalho dos integrantes da Rede, como alunos e alunas da graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde sou professora, tendo inclusive acompanhado o início do grupo em 2020. A partir dessa relação, e crente da importância, complexidade e seriedade do trabalho desenvolvido pelo grupo de jovens atores e atrizes negros e negras, sugeri que fossem um dos grupos selecionados para a participação no trabalho de pesquisa da Rede Internacional de Estudos da Presença, bem como os convidei para tal.

Pretendo, a seguir, contar brevemente sobre esse coletivo para, em seguida, buscar tecer uma reflexão sobre as relações entre negritude, pobreza, racismo e performance.

Imagem 1 – Integrantes da Espiralar - da esquerda para direta, parte de cima: Maya Marqz, Eslly Ramão, Cyra Dias, Gaby Farias, embaixo PHILL e Leticia Guimarães, em foto do espetáculo *SobreVivo - antes que o baile acabe*.
Fonte: Foto de Moisés Nobre.

O coletivo Rede Espiralar Encruza é um grupo de jovens artistas negros e negras (eles e elas tinham entre 20 e 25 anos no início do trabalho de campo, em 2022). São oriundos de lugares considerados periféricos da cidade de Porto Alegre/RS, nos quais alguns seguem vivendo com seus familiares.

Eles se denominam como Rede Espiralar Encruza e contam que esta foi criada oficialmente no ano de 2020, durante a pandemia de COVID-19, em Porto Alegre, sul do Brasil. Gabriel, um dos atores entrevistados, explica que o nome do coletivo está relacionado à ideia de rede, a partir da imagem de:

> [...] vários fios que se enosam, se encontram e seguem. A imagem da rede, se a gente pensar, ela segura, sustenta aquilo que pode ser uma pessoa descansando, uma peça de teatro ou uma ideia. Então a gente se identifica assim: como uma rede de artistas negros que criam dentro do audiovisual, da performance e do cinema. Se a gente olhar para as nossas obras, são isso, são performances, peças de teatro e filme (Entrevista concedida pela Rede Espiralar aos professores Celina Alcântara, Gilberto Icle e Rossana Perdomini Della Costa Vellozo da Rede Internacional de Estudos da Presença, em 19 de janeiro de 2023).

A Rede Espiralar Encruza foi assim nomeada pela percepção dos/das participantes, tanto em relação a multiplicidades de experiências dos componentes do grupo e de uma relação colaborativa de ideias, habilidades, possibilidades, quanto pela ideia de encruzilhada, ou seja, pelo modo como diferentes caminhos e experiências se encontram nas práticas da Rede.

O pensador Luiz Rufino (2019) nos ajuda a compreender o conceito de encruzilhada, aludido pela Rede Espiralar:

> A encruzilhada emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades (Rufino, 2019, p. 18).

Assim, os integrantes do grupo se dedicam a trabalhar com arte, transitando pelas linguagens do teatro, da performance e do audiovisual, sempre partindo de referências não hegemônicas para, por intermédio desses trabalhos, inventar maneiras de elaborar e transformar os efeitos da relação com um social racista, excludente, opressor de múltiplas formas para com seus corpos jovens e negros. Um exemplo disso é o espetáculo *SobreVivo - antes que o baile acabe*.

Imagem 2 – Cena do espetáculo *SobreVivo - antes que o baile acabe*. De pé, bem acima, Maya Marqz, à esquerda, Gaby Farias, ao centro Eslly Ramão, Letícia Guimarães e Cyra Dias, à direita, PHILL Fonte: Foto de Moisés Nobre.

Este trabalho foi nomeado como um *espretáculo*, termo adotado pelos integrantes do elenco e direção para referir-se a um projeto pensado, escrito, atuado e dirigido por pessoas negras. Nessa performance-espetáculo, a Rede trabalhou com as referências individuais e coletivas que cada uma e cada um do elenco havia experienciado no seu percurso de se entender como pessoas negras. Sobre isso, a atriz Maya Marqz afirma: "Não somos todos iguais, nem sempre concordamos, não somos uma coisa só, nos unimos por entender a potência do aquilombamento e da coletividade em nossas vidas e fazeres artísticos".

Aquilombamento é um termo que aduz a uma noção bastante utilizada na contemporaneidade, por pessoas negras, oriundo da ideia de *quilombismo*, formulada por Abdias Nascimento (2019), para quem os quilombos foram antes de tudo um esforço dos africanos escravizados em retomar sua liberdade e dignidade, por intermédio das fugas dos cativeiros, mas também da organização de sociedades livres. Nas palavras do autor:

> O Quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelo de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas

> (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo (Nascimento, 2019, p. 281).

Para Nascimento (2019), não importavam as formas de associação, ou o modo como elas se estruturavam, o principal era o fato de serem formas de apoio, ajuda, conforto mútuo, ou, dito de outra forma, de preservação e produção de possibilidades para as vidas negras. Por isso, segue sendo uma referência de modo de promoção da vida, sobretudo para quem vivia e vive sob o signo da morte. Os/as atores/atrizes da *Espiralar* são conscientes dessas violências, impedimentos, silenciamentos aos quais os corpos negros e negras foram e são submetidos, mas são também conscientes dos modos de resistência, organização e enfrentamento promovido por aqueles e aquelas que os antecederam.

Nas conversas/entrevistas que tivemos com eles, perguntamos também sobre a relação entre criação e precariedades. Formulamos especialmente uma questão para saber quais as principais precariedades que eles enfrentam no seu trabalho. A atriz Maya Marqz nos diz sobre isso:

> [...] acho que uma das maiores precariedades pro coletivo mesmo é o fato de que todas as pessoas trabalham fora. Com certeza, uma das situações mais difíceis pra gente hoje é o fato de ter que trabalhar em uma outra profissão, um outro emprego, pra conseguir manter a nossa vida pessoal, financeira, mas também conseguir manter a vida enquanto rede que cria artisticamente. A gente depende do horário que sobra livre, então tu precisa primeiro garantir a tua vida, o financeiro da tua vida pessoal, o aluguel, o que tu vai comer, como é que tu vai pagar as tuas contas, pra depois então investir nisso! (Extraído de entrevista concedida pela Rede Espiralar aos professores Celina Alcântara, Gilberto Icle e Rossana Perdomini Della Costa Vellozo da Rede Internacional de Estudos da Presença, em 19 de janeiro de 2023).

O depoimento é bastante revelador desse modo de elaborar a relação com a sobrevivência e, nesse caso, com a precariedade. O que está em questão é, sobretudo, os impedimentos que ela provoca, mas também os modos de driblar as impossibilidades.

Na sequência de nossa conversa, propomos imaginar o que mudaria no trabalho se recebessem um grande financiamento que lhes possibilitasse sanar as precariedades. As respostas do coletivo foram no sentido de que o que mudaria seriam mesmo as condições de criação. Ou seja, o

trabalho se tornaria viável, possível de uma maneira que hoje não é, senão em sonho.

É por isso que a forma artística de protesto e resistência ao racismo sistêmico[1], que nos envolve no Brasil, é fortemente presente no trabalho e nas palavras do coletivo.

Isso é muito evidente quando Gabriel Farias, um dos atores, afirma:

> Eu acho que a *Espiralar* tem uma quantidade de pessoas com um pensamento crítico muito afiado. São pessoas que pensam o mundo, pensam os seus mundos dos lugares de onde cada uma vem, de onde os componentes moraram e/ou moram. Eu acho que isto, essa vivência, trouxe um pensamento crítico que é impossível de ignorar, seria uma escolha muito brusca tu querer ignorar. Isso eu acho que a gente não mudaria no sentido ideológico (Extraído de entrevista concedida pela Rede Espiralar aos professores Celina Alcântara, Gilberto Icle e Rossana Perdomini Della Costa Vellozo da Rede Internacional de Estudos da Presença, em 19 de janeiro de 2023).

Aparentemente, eles não se imaginam alterando suas convicções éticas e estéticas, mesmo se as precariedades não marcassem mais o seu dia a dia, uma vez que suas percepções de mundo, seus interesses, suas crenças se manteriam íntegros, a partir desse sentido ideológico, aludido pelo ator, que está radicado nas vivências de cada um/uma e na maneira como estas os/as moldaram.

Pensar a intersecção entre racismo, pobreza negritude

Desde a nossa primeira reunião da rede, tratando da temática da *Performance e pobreza*, vários dos pesquisadores foram protagonistas de um possível mal-estar, incitado pela temática e pela dificuldade de propor uma pesquisa com o tema da pobreza. Ora, trata-se antes de tudo de como formular e evidenciar a própria proposição de pesquisa nos grupos de trabalho,

---

[1] "[...] o racismo, como processo histórico e político, cria as condições para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática" (Almeida, 2020, p. 51).

nos espaços, nas comunidades, enfim, para os e as participantes da pesquisa.

Como ir a campo com a ideia de conversar e aprender com pessoas vivendo em situação de pobreza? Como não provocar constrangimentos e/ou impasses éticos com tal proposição?

Tais impasses/mal-estar, que se colocaram a nós desde o estado da arte proposto pelo nosso coordenador, o professor Gilberto Icle, fizeram-me, inicialmente, pensar meu próprio tema de pesquisa e minha militância, qual seja, as relações étnico-raciais no Brasil e, em especial, a luta antirracista.

Vejamos como articulo a questão do racismo[2] ao conceito de negritude para entender melhor como a própria questão da pobreza toma vulto no nosso social.

As conversas com o coletivo artístico mencionado me fazem lembrar que tomamos "pobreza" a partir de um conceito multidimensional, pois, como nos apontou o professor Gilberto, em nosso primeiro dossiê de pesquisa:

> Por muito tempo, a pobreza foi associada à falta, à carência de elementos materiais, tratou-se a pobreza como falta de dinheiro e/ou como falta de condições econômicas. Esse tipo de acepção, ainda hoje, enlaça a pobreza com a miséria (pobreza extrema) e com a falta de alimentos suficiente para confortável sobrevivência (Icle, 2020, n. p.).

Entretanto, viver em situação de pobreza é muito mais complexo do que a reduzir à falta. Nós aprendemos, ainda, com Paul Spicker, que pobreza engloba muitas acepções: desde pobreza como necessidade material, passando por circunstâncias econômicas, por classe econômica e relações sociais. Não obstante todas essas acepções, é o que Spicker (2007, p. 5) chama de conceito "moral" de pobreza, que me ajuda a pensar as relações com racismo e negritude, pois "[...] quando dizemos que as pessoas são 'pobres', não estamos apenas dizendo que elas têm necessidades, que estão

---

[2] Entendemos o racismo como um sistema de exclusão e opressão que alija dos direitos mais fundamentais, tais como: a vida, a saúde, educação, trabalho, lazer, a grupos de pessoas racializadas. O racismo foi e é um processo de desumanização que antecede práticas discriminatórias ou genocídios (Almeida, 2020).

sofrendo dificuldades ou que estão em desvantagem: estamos dizendo que isso é sério e que algo deve ser feito".

Nesse sentido, o racismo e as condições de existência, às quais as pessoas negras foram e são submetidas, parecem atávicos e não levados suficientemente a sério para que algo efetivo seja feito para transformar esse estado de coisas. No dossiê, ao qual aludi há pouco, lemos ainda: "o eixo 'moral' também se desdobra para os problemas éticos, se levarmos em consideração como as pessoas pobres vivem, pensam e percebem a pobreza em que estão imersas".

Gostaria de tomar este aspecto, que versa sobre a moral e o modo como as diferentes pessoas vivem/performam de formas muito distintas a própria relação com a pobreza, para pensar a pobreza na sua relação com o racismo e o modo como as pessoas negras, com as quais trabalho e me relaciono, colocam-se em relação à pobreza. Vivemos num país, o Brasil, mas, atrevo-me a dizer, num mundo profundamente racista, por conta das relações coloniais e escravocratas, ainda não devidamente elaboradas e pensadas/discutidas. Somos, em pleno século XXI, signatários de relações racializadas que desmerecem determinados grupos étnico-raciais, violenta-os e que atentam contra suas existências de múltiplas formas. Assim, pessoas negras sofrerem violência, preconceito, discriminação contra seus corpos, religiões, epistemologias, história etc., é perfeitamente possível, aceitável e, por vezes, até considerado razoável em lugares de poder e educacionais. Tal fato é factível no Brasil, na América do Norte (EUA), na Europa e na própria África, como efeito da presença europeia, de múltiplas formas.

Ao aproximar esse aspecto moral da pobreza e o racismo estrutural que vivemos (Almeida, 2020), percebo como é impossível falar sobre pobreza sem pensar em racismo, isso porque a herança escravocrata tratou de *estrategiar* de múltiplas formas o não acesso da população negra aos direitos mais básicos, como a própria vida, a saúde, a educação, o trabalho, a moradia e o lazer. O trabalho da Rede Espiralar Encruza, a meu ver, problematiza e coloca uma luz justamente sobre diferentes questões advindas dessa relação. Nas palavras da filosofa Sueli Carneiro (2019, p. 124),

> O racismo e a discriminação produzem exclusões no acesso à educação, nas possibilidades de adentrar os ciclos formais de escolaridade e concluí-los, de ver reconhecida e valorizada a diversidade das contribuições dos diferentes grupos étnicos e raciais e de suas culturas para o patrimônio da humanidade.

Com efeito, e na contramão desses processos de discriminação racial, o trabalho do coletivo aqui analisado implica algo da ordem das lutas.

Ou seja, junto com o processo de instituição do racismo, e em contraposição e resistência a ele, instituíram-se as lutas negras das quais a organização em quilombos é um dos atos. E é no seio dessas lutas que se erige o conceito de Negritude.

Negritude foi um conceito proposto por Aimé Césaire, Leon Gontran Damas e Leopold Sédar Segnor – na primeira metade do século XX – , e se trata, ao fim e a cabo, de uma estratégia de afirmação e reafirmação de um grupo social que fora convertido historicamente em Outro pelo racismo. Assim, a negritude situa-se no terreno de um movimento de ideias e práticas que toma para si a noção de raça, para desmistificá-la e derrotar o racismo (Moore, 2010). Para o professor Kabenguele Munanga (2020, p. 19), em sua obra *NEGRITUDE, usos e sentidos*:

> A negritude não se refere somente a cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esse grupo humano tem fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objetos de políticas sistemáticas de destruição, mas mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas.

Esta operação negra, de negritude como potência de vida e humanização dos corpos negros, assim como o aquilombamento, estão no âmago do trabalho e da estética da Rede Espiralar Encruza, porque estão no âmago de seus integrantes, no sentido da criação/poética, mas também da ética/política. Assim, não se trata de tematizar em suas obras a sua negritude, o racismo sofrido pelos/pelas integrantes, todes negros e negras, as precariedades impostas pelos não acessos que as diferentes circunstâncias de pobreza lhes implicam, mas sim como estas diferentes questões geram, fundam as suas formas de criar, de se relacionar entre si, com seus outros e outras da cena, bem como os modos de produzir os seus trabalhos artísticos, fugindo, driblando o estigma da impossibilidade.

Onde tudo se intersecciona e produz outras potências de performar modos de vida

Dou-me conta, como mulher negra, pesquisadora, professora, artista que tem trabalhado com coletivos negros, que a pobreza não é uma questão, no sentido de um incômodo a causar constrangimento, ou um problema moral ao qual as pessoas negras não querem estar relacionadas. Não obstante, isso não significa, de modo algum, romantizar a pobreza a partir de um discurso de superação e meritocracia de que pessoas pobres, especialmente as negras, conseguem ter "forças morais e físicas" para lidar com a pobreza e algumas até superá-la por conta dessas capacidades. Creio mesmo que, provavelmente, o incômodo moral da palavra pobreza esteja mais nitidamente relacionado à classe média branca. Diferentemente disso, a pobreza, para as pessoas negras, parece muito mais um empecilho para conseguir fazer, ela é, na verdade, a corporificação da impossibilidade, é a questão a ser resolvida, a ser ultrapassada, a ser sanada em alguma medida e de múltiplas formas. As estratégias para isso são muitas: juntando-se, aquilombando-se, mocambando-se[3], fazendo escolhas de/em conjunto para *estrategiar* as possibilidades a partir do coletivo; trata-se de lutar para se ter acesso aos espaços negados, criando novos espaços, trabalhando com trocas, escambos[4], entre outras alternativas. O fato é que a pobreza, para as pessoas negras, isso é muito evidente ao conversar com os jovens artistas da Rede Espiralar, parece ser muito mais algo a ser superado para se poder acessar o que até então foi pouco acessível ou quase inatingível, por circunstâncias históricas, políticas e sociais, que envolvem alijamento, preterimento, ou seja, racismo, do que alguma coisa a ser lamentada ou evitada por constrangimento.

O incômodo moral da pobreza, que nos preocupa tanto, diz dessa relação bastante característica da cultura colonizada brasileira, que construiu uma relação de indissociabilidade entre pobreza e pessoas não brancas. Trata-se, como vemos, de paradigmas que colocam sempre um Outro no lugar da pobreza, um Outro invariavelmente racializado, genderizado e pobre. Creio que, para pensarmos a relação entre negritude,

---

[3] Mocambo: nome dado a um refúgio na mata para escravizados em fuga. Nesse sentido, é um sinônimo de Quilombo.

[4] Escambos são trocas sem fazer uso de dinheiro, em que são trocados bens, serviços, conhecimentos, etc.

performance, pobreza e racismo, para além dos estereótipos, precisamos mudar, antes de tudo e substancialmente, nossos modos de pensar, nossas percepções de mundo, referências, paradigmas e, a partir daí, perspectivar outros modos de existir e performar. Modos esses, quiçá, capazes de produzir redes como a *Espiralar*, cuja base são as trocas, os cruzos, as intersecções, o apoio recíproco, e, junto a tudo isso, ou talvez por consequência, um profundo respeito e valorização das diferenças.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen, 2019.

CESAIRE, Aimeé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. **Revista Estudos Feministas**, n. 1, 2002.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

ICLE, Gilberto. **Dossiê 1**: Pobreza e Performance. Rede Internacional de Estudos da Presença. Porto Alegre: UFRGS, 2020. (não publicado).

MUNANGA, Kabenguele. **NEGRITUDE**, usos e sentidos. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: Documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SPICKER, Paul. **The Idea of Poverty**. Bristol: The Policy Press, 2007.

Escuta, Encontro, Criação e Vulnerabilidade: desafios para pensar Pedagogias das Encruzilhadas na universidade

Flávio Campos Braga
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

Heloisa Gravina
Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena – NUPAC - Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Daniel Reis Plá
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

Pobreza e Performance. Desde a primeira vez que tivemos contato com o título deste projeto de pesquisa nos sentimos provocados. O movimento que esta frase produziu em nosso grupo foi de nos perguntarmos: como nos situamos em relação a esse binômio? Ocupando a posição de professores pesquisadores universitários, num primeiro olhar, "pobreza" parecia ser algo do outro. Desde essa posição, reconhecemos um intervalo entre "eu" e o "outro", e o modo como cada uma e cada um de nós se coloca diante desse intervalo, que oferece uma variedade de relações possíveis.

A palavra pobreza nos remete a um estado de vulnerabilidade, de carência ou limitação de recursos. Falamos então de poder. É mais rico aquele que tem acesso a bens de consumo, bens culturais, de maneira mais fácil. O Banco Mundial define a situação de pobreza como aquela em que uma pessoa vive com menos de USD 2,15 por dia, pouco menos de USD 65,00 ao mês[1]. Porém, também está descrito nesse relatório que a pobreza

---

[1] *Pobreza: Panorama general*: https://www.bancomundial.org/es/topic/poverty/overview. Acesso em: 11 jan. 2025.

é um fenômeno multifatorial, que envolve desigualdades sociais, eventos climáticos, acesso à saúde, educação, infraestrutura e serviços básicos, incluindo os digitais.

Todos esses elementos envolvem de alguma forma a questão econômica, e remetem a como fragilidades nesse campo se manifestam em forma de carências. Essa análise também define uma linha e uma métrica, que estabelece uma fronteira a partir da qual nos tornamos pobres. Uma medida que é dada pelo sistema financeiro, e que dificilmente inclui a voz daqueles que são definidos enquanto pobres.

Considerando essa realidade, podemos pensar na pobreza como uma situação na qual não temos plena liberdade de acesso a bens e serviços necessários ao nosso bem-estar e àquilo que consideramos importante para que nos sintamos pertencentes à comunidade ou sociedade em que nos inserimos. Nesse sentido, embora as questões econômicas sejam fundamentais, elas não são os únicos fatores envolvidos.

E chegamos ao segundo componente do binômio: Performance. Somos professores-pesquisadores universitários em Artes da Cena. Performance, seja como manifestação artística, seja como ferramenta analítica, está integrada em nosso campo de atuação. Desde esse lugar, postulamos o problema de nomear a pobreza como um ato performativo. O quanto esse ato cria uma realidade que define o que é ser rico, o que é ser pobre, e contribui a aprisionar pessoas e grupos em categorias e lugares pré-determinados, com pouca mobilidade? Perguntamo-nos, então, o que a universidade (no caso, a dança e o teatro a partir da universidade) tem a contribuir com a comunidade e os espaços ditos pobres?

Como enunciamos no início, existe uma vasta gama de maneiras de se posicionar quanto a esses lugares. Esse posicionamento vai engendrar diferentes maneiras de estar em relação, e produzir efeitos diversos. Nesta pesquisa, estendemos a pergunta sobre o que a universidade tem a contribuir com os espaços ditos pobres nos perguntando também o que esses espaços e grupos têm a contribuir e ensinar à universidade. Como esses diferentes campos de saberes podem coexistir e trabalhar em cooperação para diminuir as desigualdades? Que mundo se produz a partir desses encontros, se conseguimos colocar esses espaços numa relação de continuidade epistêmica, para usar o termo cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de

Castro (2002)[2], e de colaboração, co-construção? Não se trata de ignorar as dinâmicas de poder estruturantes de nossa sociedade. Ao contrário, em plena consciência dessas dinâmicas e do impacto que elas podem ter nas relações, investimos na hipótese de que, transformando o polo das relações (ao qual temos acesso direto), podemos interferir nessas dinâmicas, profundamente arraigadas em nossa constituição social e subjetiva colonial-capitalista, e produzir ao mesmo tempo linhas de fuga afetivas e estratégias de redistribuição concreta do acesso a bens e serviços. Assim, nomeamos nossa pesquisa para este projeto como: *Rumo a uma metodologia da escuta e do encontro*.

Daí surge o primeiro termo que compõe o título deste texto: escuta. Antecipando um pouco o que contaremos a seguir, ressaltamos que, ao longo do processo, entendemos que essa escuta derivava de uma qualidade específica de encontro, e que essa qualidade de encontro era fundada pela instauração de um desejo e uma dinâmica de criação, pertinente ao nosso campo de atuação, mas também ao que fomos encontrando junto às comunidades com as quais trabalhamos. Ao nos colocarmos em situação de cocriação com as comunidades, encontramos as situações de vulnerabilidade a que muitas estão expostas, mas também revelamos, como num espelho, a vulnerabilidade da universidade como instituição que se pretende inclusiva e a serviço de toda a sociedade.

Inspirados pelo pensamento de autores que vêm inserindo a cosmopercepção afrorreferenciada como fundamento para a descolonização dos saberes[3], e especialmente pela abordagem de Leda Maria Martins, compreendemos essas noções como imbricadas e identificamos um contínuo deslizamento de uma dimensão à outra, numa dinâmica espiralada. Assim, seu alinhamento na abertura do título pode ser imaginado pela leitora ou leitor como uma espiral, um vai e volta, uma espécie de rodamoinho. Ainda

---

[2] No artigo *O Nativo Relativo*, o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2002) indaga sobre a assimetria constitutiva da relação antropólogo-nativo. Como resposta a essa assimetria, ele propõe uma abordagem perspectivista, em que os conceitos do nativo sejam abordados em seu potencial filosófico (ou seja, capazes de explicar o mundo), e equivalentes aos conceitos ocidentais fundantes do pensamento antropológico. Ele chama essa operação de colocar o pensamento nativo e o antropológico numa relação de "continuidade epistêmica", através da qual o conhecimento produzido será o conhecimento que emerge dessa relação singular.

[3] Ver Simas e Rufino (2018), Carvalho (2022; 2023) e Nogueira (2024).

referenciados no pensamento de Leda Maria Martins, adotamos a imagem da Encruzilhada como catalisadora dos encontros, agenciadora e transformadora de sentidos. Presente em diversas manifestações expressivas negras, segundo essa autora:

> Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2021, p. 35).

É sob esse prisma que abraçamos o desafio de pensar Pedagogias da Encruzilhada na universidade. Pedagogias que integrem as dissonâncias, os vazios, as reiterações e transformações de sentido provocadas pelo encontro entre matrizes de pensamento – eurocêntrica, afrodiaspórica, indígena –, cuja interação histórica carrega dinâmicas de violência e apagamento (muitas delas ainda presentes na própria constituição do espaço universitário, a partir da única matriz eurocêntrica). Como atravessar essas fricções rumo à cocriação de novas formas de produzir conhecimento? Acreditamos que esse processo, que podemos categorizar como uma forma de justiça epistêmica, oferece uma base para a transformação das dinâmicas de poder globais presentes em nossa sociedade e, em última instância, influenciar na transformação de condições de vida reconhecidas como de pobreza, segundo os critérios apresentados anteriormente.

No decorrer deste texto, compartilharemos um pouco das ações que foram desenhando e constituindo esses espaços de intercâmbio, tendo como eixo central o projeto *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres*[4], coordenado

---

[4] O projeto *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres* será apresentado mais adiante. De toda forma, trata-se de um projeto de extensão sediado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) desde 2017 e que tem como objetivo promover intercâmbios dotados de escuta e alteridade entre os saberes e fazeres tradicionais e ancestrais, como os conhecimentos produzidos dentro da universidade. Em 2019, o projeto foi premiado como destaque na UFSM e, em 2021, passou a ser classificado como programa, tendo em vista a junção e a colaboração com outros projetos da mesma instituição.

pelo professor Flávio Campos, com colaboração dos professores Heloisa Gravina e Daniel Plá em diferentes momentos. Ressaltamos a importância da narrativa como constituição de uma história, da História, e como ocupação de espaços. Por isso, honrando o que aprendemos com as tradições populares ao longo dessa pesquisa, decidimos contar essa história a partir de três narrativas que vão se entrelaçando e se retroalimentando. Aqui, é importante reforçar que as nossas perguntas iniciais – lançadas tanto no título como nas primeiras linhas deste texto – saem do nosso ensimesmamento e passam a nutrir nossas ações conjuntas, como o Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas da UFSM (NUPAC)[5] e como docentes na universidade, pois elas modificam nossa conduta dentro da sala de aula e nas relações institucionais.

A história aqui contada, portanto, retoma as apresentações realizadas nos colóquios da Rede Internacional de Estudos da Presença em Paris, em fevereiro de 2024, e no Brasil, em modo *online*, devido à enchente que atingiu o estado do Rio Grande do Sul em maio desse mesmo ano. Ela não abrange a totalidade do projeto, nem os desdobramentos que tiveram essas ações (infinitos, talvez?), e muito menos está concluída, pois seguem nas confluências e nas transfluências, ecoando em espaços que seguem resistindo em reconhecer a própria vulnerabilidade. Longe de ser uma "restituição de evento", essa história conta de um processo de pesquisa mais amplo, tomando os eventos como uma espécie de encruzilhada: pausas reflexivas – que permitem o condensamento de informações e de rastros de um processo vivido e dão a ver o que no fluxo contínuo dos acontecimentos não era visível – e inflexivas, permitindo a abertura de novos caminhos e possíveis mudanças de direção. No presente momento desta escrita, esses caminhos tomam a forma de perguntas, que não serão necessariamente respondidas ao final deste texto. Ao contrário, abrirão novas perguntas, a serem respondidas, talvez, através da potencialização e do desdobramento das

[5] O NUPAC é um espaço de congregação de nossas pesquisas, projetos, desejos e interesses dentro da universidade. Trata-se de um grande grupo criado em 2018 pelas três pessoas que assinam a autoria deste texto. Seu objetivo é criar e manter um espaço seguro para a materialização dos nossos projetos mais diversos (ensino, pesquisa e extensão) sempre entrelaçando nossa atuação nas Artes da Cena. Atualmente o NUPAC acolhe os nossos Grupos de pesquisa, registrados junto ao CNPq, a saber: *TRADERE*, liderado por Daniel Plá; *Processo BPI*, liderado por Flávio Campos e do qual Heloisa Gravina faz parte. Além de contar com conexões com o Laboratório BPI.

ações narradas, assim como da confluência e da reverberação com outras pesquisas que compõem esta rede.

Sempre que possível, ao contar as ações, traremos os nomes de seus protagonistas, internos ou externos à universidade. Esperamos que esse nosso narrar se constitua como uma voz paralela, compondo com as narrativas orais que seguem se fazendo e ressoando a partir e através desses encontros.

Quando começa uma história?

O título proposto para a comunicação, a ser realizada no colóquio de Paris, era *Encruzilhadas de saberes e fazeres - universidade, criação, comunidade, relação: por uma metodologia da escuta e do encontro*. Nossa primeira ideia era contar sobre o programa *Encruzilhadas…*, realizado sob esse título entre 2018 e 2024. Ao nos debruçarmos sobre esse material sob o prisma da escuta e do encontro, entretanto, fomos entendendo que as ações do projeto, e a qualidade de relação que encontrávamos nelas, foram se construindo desde muito antes, remetendo aos quase 10 anos de criação de vínculos, de espaços de encontro e de escuta, de busca de caminhos para coconstruir um processo de enriquecimento mútuo entre a universidade e a comunidade. Precisamos voltar atrás nesse processo para entender como ele foi e segue se construindo. Uma dimensão importante na construção dessa possível pedagogia da encruzilhada emergiu desse primeiro processo de elaboração da forma de contar a história: a temporalidade longa como condição para relações de troca fundadas na confiança e na busca da equidade.

Para melhor acompanhar esse caminho, é preciso ter em mente que ele acontece na cidade de Santa Maria, situada no centro do estado do Rio Grande do Sul. No centro desse estado, que se reconhece e é reconhecido no Brasil como um estado de população majoritariamente branca, Santa Maria advoga como identidade principal o fato de fazer parte da quarta colônia de imigração italiana no País. A narrativa oficial, assim como muitas práticas culturais majoritárias na cidade, reforça a identidade de origem italiana. Isso não impede que seja uma das cidades que contam com o maior número de terreiros de religião afro-brasileira do estado (segundo

mapeamento da RENAFRO[6], ainda em curso), com uma forte manifestação carnavalesca e com muitas pessoas de diversas etnias e identificações étnico-raciais. Mas a narrativa "branca" tem seu peso e sua inércia, e por vários momentos exprime sua resistência em aceitar que outras narrativas possam igualmente ocupar os espaços oficiais de expressão e constituição do imaginário da cidade, dentre os quais a Universidade Federal.

Por um lado, abrir esse espaço de expressão, desde dentro dos cursos de Dança e Teatro, demandou-nos – e demanda – tempo e trabalho. Por outro lado, ganhar a confiança das pessoas que não estão familiarizadas com o acesso a esse espaço também não foi simples. Na relação com as instituições, a ameaça da violência, simbólica ou mesmo física, está continuamente presente para pessoas que a conhecem desde sempre, através da experiência vivida ou transmitida de geração em geração. O peso de 500 anos de opressão não se desfaz em 10 anos (ou 100? Ou quantos?). Por isso, a necessidade de um cuidado redobrado ao colocar esses espaços em relação, e uma escolha por ir aprendendo cada vez mais a escutar, acolher, receber, encontrar. Avançamos aos poucos, reconhecendo a cada passo nossos limites e buscando nos deslocar, nos *descentrar*, sair do centro e abrir espaço.

Começamos timidamente. Em 2013, houve a abertura do curso de Dança Bacharelado da UFSM. Heloisa faz parte do primeiro corpo docente desse curso. Vinda da capoeira, parece evidente organizar ao menos alguma coisa no 20 de novembro, Dia da Consciência Negra. Esse primeiro evento

---

[6] A Rede Nacional de Religiões Afro-Brasileiras e Saúde (RENAFRO) foi criada em março de 2003, durante o *II Seminário Nacional Religiões Afro-Brasileiras e Saúde* (São Luís/MA), sendo uma instância de articulação da sociedade civil que envolve adeptos(as) da tradição religiosa afro-brasileira, gestores e profissionais de saúde, integrantes de organizações não-governamentais, pesquisadores e lideranças do movimento negro. A Rede tem como objetivos: valorizar e potencializar o saber dos terreiros em relação à saúde; estimular práticas de promoção da saúde; monitorar e intervir nas políticas públicas de saúde exercendo o controle social; legitimar as lideranças dos terreiros enquanto detentores de saberes e poderes para exigir das autoridades locais um atendimento de qualidade, de modo que a cultura do terreiro seja reconhecida e respeitada; reforçar a importância de interligar as práticas de saúde realizadas nos terreiros com as práticas de saúde no SUS; contribuir para uma reflexão sobre diferentes aspectos da saúde da população dos terreiros; estabelecer um canal de comunicação entre os adeptos da tradição religiosa afro-brasileira, os gestores, profissionais de saúde e os conselheiros de saúde. Disponível em:

https://renafrosaudecom.wordpress.com/sobre/. Acesso em: 21 abr. 2025.

contou com oficinas de movimentos e musicalidades da capoeira ministradas pelo mestre Guto Obàfemi, da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola, de Porto Alegre. Mesmo que essa primeira edição tenha acontecido ao longo de um só dia, já batizamos o evento de Novembro Negro, evocando o desejo já presente de que as ações de conscientização e luta contra o racismo fossem ganhando mais tempo e espaço dentro do curso.

Nessa primeira aproximação, alguns retornos de estudantes foram surpreendentes. Por um lado, descobrimos que alguns não conheciam a capoeira. Também descobrimos alguns para quem essa prática já fizera parte de um treinamento diário. A história de Manoel[7] é emblemática. Ao longo das oficinas, fica evidente que ele tem muita familiaridade com a capoeira. Está à vontade com os movimentos, tem domínio técnico dos instrumentos e um vasto repertório de cantos. O que é surpreendente é que, até então, em todos os momentos de apresentação de si, de improvisação, de composição de trabalhos, essa capoeira não havia aparecido. Natural de Remanso, na Bahia, já com graduação em Educação Física concluída em Campinas, ele sempre contava de sua formação em dança clássica, moderna e contemporânea, e esta era a mais visível nos trabalhos que apresentava até então.

Após as oficinas desse primeiro Novembro Negro, a professora Heloisa indaga: "Manoel, onde está sua capoeira durante as aulas?". A resposta não é imediata, mas, nos meses seguintes, ao integrar o projeto *Abordagens somáticas do movimento na criação em dança*, coordenado pela mesma professora, ele desenvolve a pesquisa de Iniciação Científica *Corpo Odara: motrizes afro-referenciadas no treinamento do ator e do bailarino*. Anos mais tarde, ele mesmo relata, numa entrevista à professora: "Naquela época, eu estava vendo essa potência que estava surgindo e que eu o tinha em mim e não o estava assumindo. Fui entendendo que se trata de ocupar espaço, então era isso que eu queria fazer" (Diário de Campo de Heloisa Gravina, 2017).

Entendemos que a participação no evento e a pergunta posterior, aliadas às dinâmicas de investigação de si, propiciadas pelo enquadre das abordagens somáticas e da performance como ferramenta reflexiva,

---

[7] Manoel Gildo Alves Neto foi aluno da primeira turma do curso de dança licenciatura da UFSM. Fez mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente faz doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é professor efetivo do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Utiliza o nome artístico de Manoel Timbaí.

contribuíram para que ele encontrasse espaço e recursos para inscrever essas narrativas afrodiaspóricas no ambiente majoritariamente eurocentrado da universidade.

Claro que somente o enquadre não basta, mas podemos pensar que ele ofereceu uma brecha, algumas ferramentas e um certo suporte para acolher todo o imenso trabalho feito a partir de então por Manoel, de conectar e fomentar coletivos locais, como o coletivo Negressencia[8], e inscrever narrativas e práticas negras dentro da academia. Hoje, como professor e em vias de defender seu doutorado em Dança na UFBA, Manoel Timbaí é um importante agenciador das conexões entre saberes, e ator fundamental no "enegrecimento" da universidade[9].

O Novembro Negro passou a ser uma ação anual do curso de Dança Bacharelado, ganhando força e amplitude, principalmente após a chegada do professor Flávio Campos ao corpo docente, no ano de 2016. Nesse ano, iniciamos o embrião do que seria o atual projeto *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres*, através de ações de mapeamento das manifestações expressivas de matriz africana em Santa Maria e no estado. Visitamos diversos terreiros de religião de matriz africana e estabelecemos contato com diferentes profissionais dentro e fora da universidade comprometidos com essas práticas.

Integrando esse mapeamento, o Novembro Negro 2017 teve como eixo promover o trânsito não hierarquizado entre modos de produzir e expressar conhecimento, popular e acadêmico. Ressoando na fala de Manoel, de que é preciso "ocupar espaço", ao longo de três dias, diferentes espaços da Universidade Federal de Santa Maria foram ocupados com mesas-redondas, apresentações artísticas, sambas de roda e roda de capoeira, com protagonistas majoritariamente negras e negros.

É importante ressaltar que essa ocupação não se fez sem enfrentar resistência por parte da instituição. Na época, o curso de Dança ainda não

---

[8] O coletivo Negressencia, fundado em 2014 e em atividade até os dias de hoje, é composto por artistas, professoras e professores, pesquisadoras e pesquisadores, além de produtores culturais, engajados na produção de arte negra na contemporaneidade. Mais informações em Alves Neto e Silveira (2023) ou no *Instagram* do grupo: https://www.instagram.com/coletivonegressencia/?hl=fr. Acesso em: 11 jan. 2025.

[9] Manoel conta parte dessa história em sua dissertação de mestrado *Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro com Mestra Iara*, defendida no PPGAC-UFRGS em 2019 (Alves Neto, 2019).

tinha espaço próprio, de modo que a sala de ensaios do então novíssimo Centro de Convenções da UFSM, fora-nos cedida para uso integral (aulas, pesquisa, extensão e eventos) ao longo de todo o ano. Organizamos o Novembro Negro para acontecer ali. Quando começamos a divulgar o evento, no entanto, fomos chamados pela recém empossada Diretoria do prédio, que nos informou que tal evento não poderia acontecer ali. Ante nossa insistência e argumentação – afinal o acordo era de que essa sala estava integralmente dedicada ao curso para todas suas atividades –, o então diretor concordou em autorizar o evento, desde que os participantes (palestrantes e artistas convidados inclusive) entrassem pela porta dos fundos e que não houvesse muito barulho.

Considerando a programação, as condições impostas apresentavam dois impedimentos de ordem maior. Primeiro, não iríamos, em hipótese alguma, pedir para autoridades religiosas afro-brasileiras, mestres e mestras da cultura popular, para "entrar pela porta dos fundos". Reproduzir essa violência estrutural e estruturante de nossa sociedade racializada era a total antítese de nosso movimento. Segundo, é evidentemente impossível celebrar os orixás, jogar capoeira e fazer samba de roda "sem fazer barulho". É preciso tocar muito tambor para evocar as forças de vida capazes de criar brechas na ordem branca instituída. Mas talvez abafar essas forças fosse exatamente a necessidade implícita (e talvez inconsciente) expressa através do pedido por silêncio?

Mobilizando as estratégias de resiliência dessas mesmas práticas, improvisamos. Realizamos a mesa-redonda, transitando entre falas e performance, com as estudantes e ativistas negras, Amanda Silveira, Karen Tolentino, Andressa Messias e Marta Nunes, no *hall* do Centro de Artes e Letras.

Imagem 1 – Amanda Silveira. Performance da bailarina abrindo a mesa-redonda. Novembro Negro de 2017, Santa Maria, Brasil, 2017.
Fonte: Foto de Joana Fernandes (acervo do evento).

Numa sala desse mesmo prédio, Iyalorixás e Babalorixás[10], acompanhados de seus filhos e filhas de santo, contam a estudantes, curiosos e fascinados, sobre suas práticas e alguns fundamentos de sua cosmovisão. A sessão começa com um toque de tambor para Exu e outro para Oxum, e tem a mediação de mestre Guto Obàfemi, que, além de mestre de capoeira, é Baba Egbé[11], em Porto Alegre.

---

[10] Nomenclatura que reconhece e indica o *status* e o nível de liderança dentro das religiões e cosmologias africanas e afro-brasileiras. Iyalorixás refere-se ao feminino, comumente reconhecida – em linguagem popular – como Mãe de Santo. Já, Babalorixá, refere-se a Pai de Santo. Todavia, é importante ressaltar que, em cada nicho sociocultural, esses termos serão grafados de formas distintas e também possuem trajetórias singulares. Ambos possuem uma grande responsabilidade com a manutenção dos ritos, das dinâmicas e dos cuidados para que os saberes e fazeres sejam repassados de acordo com as tradições ancestrais de suas comunidades. Em nossa experiência, no contato direto com algumas dessas lideranças, é importante ressaltar que possuem uma liderança social em relação ao território e ao entorno das suas casas de religião. Ao longo do texto, Babalorixás e Iyalorixás serão chamados, alternadamente, como pais ou mães de santo, ou, ainda, utilizando a maneira mais íntima e informal corrente no meio, apenas acrescentando "mãe" ou "pai" antes do nome, como no caso de Mãe Sílvia, por exemplo.

[11] Baba Egbé é a segunda pessoa em liderança num terreiro. Espécie de conselheiro, é também responsável pela manutenção da ordem, da tradição e da hierarquia na casa.

Imagem 2 – Mesa-redonda com Iyalorixás e Babalorixás. Novembro Negro de 2017 no Centro de Artes e Letras, UFSM, Santa Maria, Brasil 2017.
Fonte: Foto de Joana Fernandes (acervo do evento).

Para conferir uma certa contenção, fazemos a atividade numa sala. Mas deixamos a porta aberta. Atraídas pelo movimento nos corredores e pelos sons na sala, três funcionárias, encarregadas da limpeza, ficam assistindo desde a porta. Não querem entrar, mas não saem dali. Ao final, nos confiam, um brilho no olho e um fio de emoção na voz: "foi muito bonito… A gente não tem muita ocasião de ver isso por aqui pelo prédio". Percebemos na conversa que tem algo de reconhecimento e validação de práticas que elas talvez conheçam de outros lugares.

Quanto à oficina de samba de roda, ministrada por Jane Oliveira e Maskote, fomos acolhidos pelo prédio do curso de Dança Licenciatura. Começamos na sala e terminamos no pátio, tocando tambor e levantando poeira 'pra todo mundo ver e ouvir'.

Imagem 3 – Oficina de Samba de Roda com Jane Oliveira e Maskote, Novembro Negro de 2017, no Centro de Educação Física e Desportos, UFSM. Santa Maria, Brasil 2017. Fonte: Fotos de Joana Fernandes (acervo do evento).

Para encerrar o evento, organizamos uma roda de capoeira na frente do Centro de Artes e Letras, fechando temporariamente a passagem entre o prédio e o Teatro Caixa Preta. É emocionante ver a quantidade de gente que se junta para essa roda. Ainda mais se lembramos da primeira que organizamos, lá no início, e que só conseguimos fazer porque tivemos o apoio do grupo de capoeira Barra-Vento, convidado por Tiago Teles, membro do grupo, parceiro de pesquisa nosso e amigo. Nessa roda, de 2017, o Barra-Vento segue conosco, assim como parceiros da Áfricanamente (Porto Alegre): João Horácio (GCAP), Eduardo Guandu, também parceiro de pesquisa e militância, além de estudantes, artistas e capoeiristas da região.

Imagem 4 – Encerramento da Roda de capoeira em frente ao *hall* do Centro de Artes e Letras, Novembro Negro de 2017, Santa Maria, Brasil, 2017.
Fonte: Foto de Dartanhan Baldez Figueiredo.

Se a intenção, ao impedir o evento de acontecer no Centro de Convenções, era silenciar ou invisibilizar, assim como nas táticas de resistência herdadas da diáspora africana, o efeito foi inverso: muito barulho, movimento, energia, vibração e, é claro, festa, porque, na cosmovisão afrodiaspórica, a alegria é força de resistência (Amaral, 2001). É parte das estratégias que permitiram e permitem evocar e transformar os "terrores inefáveis da escravidão" (Gilroy, 2001) em potência de vida.

Manada

Imagem 5 – Captura de tela de vídeo do espetáculo. 23/11/2019. Centro de atividades múltiplas Garibaldi Pogetti, Santa Maria, Brasil, 2019.
Fonte: Filmagem de Raquel Guerra.

Ocupar espaços. Tornar visível o invisível. Dizer o silenciado. Fazer-se coletivo na diferença, bando de singularidades conectadas, agregar e avançar com força de *Manada*. As ações que fomos realizando nesses vários anos tinham em foco conectar ensino, pesquisa e extensão. Uma das expressões desse processo foi o espetáculo Manada, Trabalho de Conclusão de Curso de cinco estudantes do Bacharelado em Dança, criado e estreado no ano de 2019.

Com orientação da professora Heloisa Gravina, e coorientação dos professores Flávio Campos e Andréa Angeli, o processo de criação dessa obra, ao longo de um ano, mobilizou procedimentos oriundos das abordagens somáticas do movimento e do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) para, a partir das trajetórias singulares das e dos estudantes, criar uma obra coletiva:

> Cinco figuras. Vindas de tempos e espaços distintos, vivem encontros e desencontros. Da capoeira, das danças gaúchas, urbanas, contemporâneas, afro, do samba de fundo de quintal e do meio da avenida... das vozes indígenas, negras, femininas, transgêneras... No

> fluxo do movimento, do contar de suas histórias, tecem o eu com o outro. Se fazem manada. Erguem suas vozes. Irrompem como força de existir junto celebrando a diferença. Do barro aos galhos, dos galhos às folhas, das folhas ao mover-se, do mover-se ao cair dos confetes, do cair dos confetes aos encontros, a manada faz da dança sua pulsão de vida (Sinopse extraída do programa do espetáculo).

Essa sinopse ganhou vida nos dias 23 e 24 de novembro, no Centro de Atividades Múltiplas Garibaldi Pogetti, mais conhecido como Bombril, um espaço que fora tradicionalmente ocupado pelas culturas populares da cidade, e que se encontrava fechado para reforma há mais de 9 anos. *Manada* marcou a reabertura do espaço. Em cena, Naylana Ferreira, Lucca Adams Pilla, Maria Clara Mariani, Juliano Machado e Bruna Macedo encarnavam essas histórias. Entre galhos e folhas secas, a experiência como bailarina e mulher negra na dança e na universidade, ao som dos tambores, confronta a potência de vida às notícias de assassinatos brutais de pessoas negras. Um fauno, meio homem meio animal, conta, com o rosto coberto e galhos na cabeça, da tensão entre a homossexualidade e o universo das danças tradicionalistas gaúchas. Da terra que circunda todo o espaço cênico emerge um corpo, uma saia, evocando e celebrando a ancestralidade indígena silenciada pela narrativa italiana dominante na família. "Preto de preto", um primeiro solo de danças urbanas é revisitado anos depois e mesclado com movimentos e sonoridades da capoeira, das danças contemporâneas, em meio a fios – dentre eles o acesso ao diploma universitário – que tecem em lugar de aprisionar. A bateria da escola de samba, Unidos do Itaimbé, invade o espaço do Bombril, para que a mulher trans possa enfim sambar como rainha da bateria, numa ação ritualística enunciadora da transição de gênero.

Carnaval, samba, tambores e berimbau se mesclam com violino, flauta, guitarra e bateria, sob a regência magistral de Elen Janine, então estudante do curso de Música da UFSM. Mulher negra comprometida com a ocupação dos espaços, Elen participou do processo, criando e coordenando toda a ambiência sonora do espetáculo, executada ao vivo por músicos que foram se somando ao processo a seu convite. Como o espetáculo tinha pouco ou nenhum orçamento, todas as pessoas envolvidas foram voluntárias. Ao final, entre bailarinas e bailarinos, músicos, equipe de

produção, iluminação, orientadores, éramos mais de vinte pessoas em cena[12] a agradecer os calorosos aplausos das quase 500 pessoas que foram assistir. Os retornos do público vieram na forma de centenas de textos e desenhos[13], fotos e filmagens postadas no *Instagram*, ao longo de várias semanas após a estreia. Mesmo assim, no ano seguinte, o espetáculo não obteve apoio, nem da universidade nem dos editais locais, para seguir seu processo. Perguntamo-nos, naquele momento, o quanto esse evento, com a amplitude que teve, trazendo as dimensões que a cidade se esforça em manter invisibilizadas, gritando o que habitualmente é silenciado, encontraria resistência para fazer seu caminho se expandir para além do território relativamente circunscrito da universidade.

E então veio a pandemia, e com ela a precariedade de vários estudantes, que precisaram voltar para suas cidades de origem ou que tiveram seu trabalho como artistas impedido de continuar. E a *Manada* se dissolveu. Ao menos temporariamente, queremos acreditar.

---

[12] Ficha Técnica do espetáculo MANADA em 2019: Criação e interpretação: Bruna Macedo, Juliano Aguiar Machado, Lucca Adams Pilla, Maria Clara Mariani, Naylana da Rosa Ferreira. Orientação e direção: Heloisa Gravina. Coorientação e colaboração: Andréa do Amparo Carotta de Angeli e Flávio Campos. Instrumental: Elen Ortiz, Rafael Mollman, João Vitor Cembranel, Felipe Saldanha, Luiz Henrique e Eduardo Moreira. Participação especial: Bateria da escola de samba Unidos do Itaimbé. Criação e operação de luz: Jaqueline Molossi e Clarissa Iensen. Coordenação de produção: Guilherme Capaverde de Quadros. Produção e contrarregragem: Clarissa Ferrer, Gustavo Dorneles, Marina Leal, Natália Colvero e Pâmela Fantinel Ferreira. Fotos: Joan Felipe Michel. Design gráfico: Leonardo Penna.

[13] Estendendo um dispositivo que utilizáramos ao longo do processo de criação, distribuímos papéis e canetas no início do espetáculo, para que as pessoas nos deixassem um retorno. Ao final das duas noites, nossa caixa de coleta estava repleta desse material.

Imagem 6 – Final de laboratório de criação para o espetáculo. Jardim Botânico, UFSM. Santa Maria, Brasil, 2019. Fonte: Foto de Heloisa Gravina.

Ao longo dessas ações, vamos entendendo, pelos retornos dos convidados, participantes e estudantes, a necessidade de construir uma continuidade, de tomar tempo, respeitar a qualidade e a especificidade do tempo nesses outros espaços, e não impor a temporalidade acadêmica, mas negociar essas temporalidades, insistir na relação e criar vínculo.

No casamento de Manoel, encontramos Mãe Sílvia, que havia nos recebido em seu terreiro durante o projeto de mapeamento da cultura afro em Santa Maria. Ela nos provoca: "eu não sou preta só em novembro, eu sou preta o ano todo". Escutando essa fala, que reverbera em outras e em nossas próprias questões, perguntamos: como podemos fazer diferente? E transformamos a pergunta em convite à mãe Sílvia: vamos construir juntos? Ela se torna uma das grandes parceiras do programa *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres*, como veremos a seguir.

O que é o programa Encruzilhadas de Saberes e Fazeres?

Tornando-se mais abrangente em termos de ações, mais contínuo no tempo e articulado com outros projetos, a primeira versão do projeto *Encruzilhadas...* se transforma no programa de extensão *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres: Cirandas e partilhas.* Sediado no curso de Dança Bacharelado da UFSM, esse programa busca, através da ideia de escuta plena,

realizar uma revisão da expressão "dar voz" para grupos e pessoas que muitas vezes são silenciados e/ou tachados como minorias, num contexto socioeconômico e cultural em nossa sociedade. Com esse programa, buscamos realizar ações e encontros para o compartilhamento de experiências e conhecimentos entre o meio acadêmico e as comunidades locais, vinculadas à realização e à expressão daquilo que se convencionou chamar de manifestações populares brasileiras. Os encontros têm como objetivo promover o intercâmbio e o reconhecimento das mais diversas práticas e cosmopercepções[14] desses segmentos populares dentro da universidade. Mais especificamente, buscamos nos vincular às reflexões produzidas nas artes da cena e que se valem da pesquisa de campo como ferramenta poética para tratar das múltiplas noções de brasilidade. Esses encontros têm sido denominados *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres*, uma vez que surgem com o objetivo de promover esse intercâmbio como uma grande roda de ciranda, em que a partilha dos encontros faz girar os conhecimentos e fortalece sua disseminação. Buscamos com isso reconhecer e valorizar os grupos populares da região de Santa Maria, num processo de retroalimentação que se quer justo, equânime e vivo. Repetimos a pergunta: o que a universidade pode proporcionar a esses grupos, e o que ela tem a aprender com eles?

Em 2018, o programa ampliou o alcance do evento Novembro Negro, promovendo uma semana inteira de atividades e dando ênfase à indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. Para aquela ocasião, decidimos manter o foco do encontro às temáticas e discussões diretamente relacionadas à cultura afro-brasileira. O tema do encontro acabou se tornando o título da ação daquele ano, *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres: Novembro Negro, celebrar para não esquecer*, e sua realização se deu entre os dias 19 e 23 de novembro de 2018.

---

[14] O termo cosmopercepções é trazido a partir da escuta e da partilha de pensadoras e pensadores contemporâneos, tais como Renato Nogueira (2024), Muniz Sodré (2017), Leda Maria Martins (2021) e Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2002; 2021). Dessas escutas foi possível compreender que o termo cosmopercepção vem confrontar um aspecto das culturas ocidentais que suprime a possibilidade de ampliar as nossas compreensões do mundo a partir da percepção – quando todos os sentidos humanos podem ser utilizados –, em detrimento do sentido da visão. Nesse contexto, grosso modo, abandona-se a ideia visão de mundo como única possibilidade relacional, para acionar a percepção de mundo – numa tentativa aqui de apresentar uma expressão homônima. Sugerimos o vídeo a seguir:
https://www.youtube.com/watch?v=z-p0VL_dE6g. Acesso em: 11 jan. 2025.

Realizamos oficinas e mesas-redondas com ex-alunos e pessoas da comunidade, valorizando a produção emergente de discentes. Foi nosso primeiro contato com Catia Cilene, de Caçapava do Sul, que se tornaria parceira do projeto mais tarde. Maria Rita Py Dutra, pesquisadora negra, pós-doutora em Educação, e que participou da criação e implementação da política de cotas da universidade, também se tornou nossa parceira desde então. Incisiva, não hesita em nos interpelar sobre como estão sendo organizadas e divulgadas as ações: "Como vocês estão convidando as pessoas? As pessoas estão sabendo?". A partir desse encontro, pautados pelo compartilhamento de experiências, acreditamos ter colaborado e dado mais um passo para um maior reconhecimento, por parte da academia, dos saberes e fazeres desses grupos populares. A partir daquele encontro, esperamos ainda que os compartilhamentos, ali experimentados, possam ter feito surgir outras propostas de pesquisa e reflexões relacionadas às Artes, bem como a outras áreas do conhecimento.

No ano de 2020, com toda a situação assustadora causada pela pandemia de Covid-19, o programa buscou reforçar os laços e as parcerias através da manutenção do afeto, com o cuidado de manter aceso o desejo de seguirmos trabalhando juntos. Foi nesse momento que a compreensão de coautoria ganhou força dentro do *Encruzilhadas*, pois, na busca por saber como os coletivos estavam se cuidando, fomos estreitando nossa comunicação com uso das ferramentas e aplicativos *online*. As chamadas de vídeo e o envio de mensagens pelo *WhatsApp* passaram a ser diárias e, nesse ínterim, fomos gestando algumas ideias e materializando alguns desejos. Aquilo que parecia, desinteressadamente, ser uma forma de não sucumbirmos diante do receio e do medo vinculado às incertezas e, até, descasos políticos, acabou se tornando instrumento para a realização de longas chamadas de reuniões e encontros *online*, nos quais cada pessoa ia partilhando suas estratégias para não adoecer e para manter viva a esperança de retorno à presencialidade. As redes sociais e os aplicativos para reuniões passaram a ser ferramentas utilizadas pelo *Encruzilhadas* para fortalecer o vínculo com aquelas parcerias – aqui é importante indicar seus nomes como coletivos: Egbé Òsún (Terreiro de Candomblé Ketu, liderado por Iya Sílvia de Òsún em Santa Maria), o Clube Recreativo Harmonia e o Grupo de Dança Afro Clara Nunes (presidido e coordenado, respectivamente, por Catia Cilene e Tio Cida, em Caçapava do Sul).

Adentramos o ano de 2021 com a certeza de que poderíamos usar as tecnologias em rede para que nossa ação pudesse alcançar mais pessoas.

A ação, no caso, estava fundamentada naquelas longas chamadas de vídeo em que fomos construindo outras possibilidades – mais leves e menos maçantes – de realizar encontros produtivos e alegres. Partilhando a organização das atividades, promovemos uma sequência de sete encontros *online* – espaçados de acordo com as disponibilidades e agendas de todas as pessoas envolvidas. Aqui ficou formalizada a coautoria com aquelas parcerias que, desde o ano anterior, vinham nos auxiliando na gestação desta ideia.

Esse é também o momento em que a escuta fica evidente como componente fundamental para desenvolver uma qualidade diferente de relação. Os grupos e coletivos parceiros começaram a trazer suas demandas para o programa e foi a partir delas que passamos a definir as temáticas de cada uma das mesas *online* do ano de 2021. Iya Silvia passou então a participar ativamente como mediadora das mesas, assumindo plenamente seu espaço como protagonista dessas ações. Durante uma das *lives*, ela aponta a urgência de discussões sobre o racismo religioso e sobre a intolerância com diversidade das culturas afro-brasileiras. E mais, ela indica que as discussões desses temas precisavam ser realizadas também no espaço do *Encruzilhadas*. A partir de sua reivindicação, o programa passa a funcionar, também, com uma espécie de extensão dos debates que antes eram realizados somente dentro da comunidade de terreiro.

Nesse momento, além da escuta, surge a necessidade de reorganizar e oficializar essas coautorias, bem como de questionar a qualidade e a duração temporal de certas dinâmicas. O tempo nesses coletivos funciona de maneira peculiar: ora se dilata de forma exponencial, ora se acelera vertiginosamente, de modo que certas organizações de ações se fazem da noite para o dia. Essa outra qualidade de escuta e de experimentar a passagem do tempo requer da universidade – ou melhor, das conjecturas que se convencionou a entender como padrão indiscutível desse *modus operandi* – uma abertura à alteridade e, da parte dos atores (professores, bolsistas, participantes…), uma atenção redobrada ao cuidado para consigo mesmos e com a comunidade externa.

Foi aqui, então, que o *Encruzilhadas…* encontrou seu desafio mais robusto: conseguir fazer com que a realidade existencial daqueles dois grupos parceiros pudesse ser compreendida pela instituição como uma episteme capaz de modificar e enriquecer os modos de produção de conhecimento com qualidade de vida, justiça social e equidade. Alinhamo-nos aqui com um movimento mais amplo, que busca soluções para o que se identifica como uma crise epistêmica da universidade (Carvalho, 2023). Ante a

dificuldade da universidade em criar dispositivos concretos para descolonizar os modos de produção de conhecimento e os procedimentos de valoração e de acesso, explicitada de forma exponencial com a entrada de estudantes vindos de outras matrizes de pensamento através das cotas étnico-raciais, José Jorge de Carvalho (2023, p. 304) afirma:

> Para além do relativismo e do anarquismo, minha resposta provisória é defender inicialmente um ambiente de pluralismo epistêmico, que nos permitirá iniciar uma agenda de diálogos dos saberes indígenas e afro-diaspóricos com todas as posições epistemológicas eurocêntricas estabelecidas.

Por meio de dispositivos como o Encontro de Saberes, que permite o contrato de mestres da cultura popular como ministrantes de disciplinas curriculares (acompanhados de um professor efetivo), e da campanha pelo reconhecimento do Notório Saber desses mestres, Carvalho propõe caminhos rumo a uma "universidade pluriepistêmica" (Carvalho, 2023). Ainda sem acesso a esses dispositivos na UFSM, alinhamo-nos com essa proposição e, no âmbito do programa *Encruzilhadas...*, apostamos na pergunta: como esses encontros de saberes podem contribuir para combater a intolerância e o racismo, tanto no que diz respeito às questões religiosas e socioculturais, como na valorização e reconhecimento das pluriversidades epistêmicas?

Ainda sob o impacto da pandemia de Covid-19, a ação de 2021 ganhou como tema a seguinte expressão: *Corpo, Resistência, Ancestralidade e Regeneração.* Foram realizadas sete mesas-redondas *online*[15]:

- Mesa 1 (27 de agosto): Intolerância e Racismo contra os cultos de matriz africana - Vivência, memória e trajetória de mulheres de asè. Com a Iyalorisá Sílvia de Oxum (Santa Maria/RS) e a Iyalorisá Sandrali de Oxum (Pelotas/RS).
- Mesa 2 (29 de setembro): Trajetórias e Andanças: Corpo, Resistência, Ancestralidade e Regeneração. Com Rozan (Rio de Janeiro/RJ), Kátya Teixeira (São Paulo/SP) e Tainá Valenzuela (Santa Maria/RS).

---

[15] As sete mesas podem ser visualizadas no canal do *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres* no *YouTube*: https://www.youtube.com/@encruzilhadasufsm. Acesso em: 16 jan. 2025.

- Mesa 3 (08 de outubro): Corpos Negros na Universidade. Com Ariadne Paz (Porto Alegre/RS), Amanda Silveira (Santa Maria/RS), Naylana Ferreira (Santa Maria/RS), Manoel Timbaí (Pelotas/RS) e Maria Andrea Soares (Salvador/BA).
- Mesa 4 (27 de outubro): O que a Universidade deve e pode aprender com os Povos de Terreiro? Com Iyalorixá Sílvia de Oxum (Santa Maria/RS), Xandy Carvalho (Rio de Janeiro/RJ), Katya Gualter (Rio de Janeiro/RJ) e Mica Kamau (Santa Maria/RS).
- Mesa 5 (3 de novembro): Movimentos e Clubes Negros de Santa Maria, Santa Cruz e Caçapava. Com Marta Regina dos Santos Nunes (Santa Cruz/RS), Catia Cilene Morais Dutra (Caçapava do Sul/RS) e Franciele Rocha de Oliveira (Santa Maria/RS).
- Mesa 6 (19 de novembro): Artivismo, direito e arte: saberes e fazeres dos povos indígenas hoje e sempre. Com Raquel Kubeo (Porto Alegre/RS), Miguela Moura (Santo André no Sul/BA), Eliene Rodrigues de Oliveira (Patos de Minas/MG).
- Mesa 7 (05 de janeiro de 2022): Políticas públicas e os saberes ancestrais: as instituições como espaços para reconhecimentos e representatividades. Com Baba Diba de Iemanjá (Porto Alegre/RS) e Mestre Guto Obàfemi (Porto Alegre/RS).

O desafio de apresentar outros modos de existir e de "fazer" dentro da academia também trouxe alguns ruídos. No ano de 2022, o programa não conseguiu receber auxílios de editais internos da UFSM. É importante reconhecer que a sobrecarga de funções e a assimetria em relação a como o tempo é experimentado nestes dois espaços – universidade e comunidade – contribuíram para esse desencontro. Todavia, buscando efetivar ao máximo as aprendizagens recebidas no Clube Harmonia e no Egbé Òsún, seguimos tecendo nossas redes e fomentando o trabalho de visitas mais frequentes, que agora já estavam flexibilizadas pós momento crítico do período pandêmico. Foi então possível intensificar e borrar um pouco mais as fronteiras com as atividades de pesquisa e ensino, o que evidenciou, uma vez mais, a tal indissociabilidade entre esse tripé de atuação da universidade. A saber, reforçamos aqui trabalhos de pesquisa de campo junto a outros espaços de religião de matriz africana na região de Santa Maria, o que viabilizou a realização de algumas visitas a tais locais com turmas de disciplinas do curso

de Dança Bacharelado[16]. Nessas voltas todas, conseguimos também desenhar melhor algumas estratégias para buscar mais recursos para a realização de atividades do *Encruzilhadas* lá na cidade de Caçapava do Sul, mais especificamente na sede do Clube Harmonia.

Dessa forma, em 2023, conseguimos verba para ampliar a equipe de bolsistas e garantir recursos para financiar algumas das viagens até a cidade vizinha. Juntamo-nos aos esforços encabeçados pela UFSM para viabilizar o reconhecimento e a implementação do projeto de Geoparques da UNESCO na região de Caçapava Sul. A campanha foi bem-sucedida e hoje o Geoparque Caçapava é reconhecido pela UNESCO e tem proporcionado uma série de ações e projetos que fomentam e divulgam as belezas naturais da região e a rica paisagem cultural diversificada que compõem esse território[17]. Junto das inúmeras ações que coabitam essa região, o *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres* também lança mão das suas atividades para ampliar e provocar novas discussões e empreitadas. Dentro dos objetivos do programa, agora ampliados pela parceira e coautoria de toda a comunidade a quem pertence e que mantém o Clube Harmonia e o grupo Clara Nunes, colocamo-nos ali como membros dessa grande família que pensa, produz e realiza festas, feiras, seminários, viagens, artesanato e afeto. O Clube traz com força e muita vida a história do povo negro e se prontifica a atualizar suas vivências para que as suas crianças e jovens possam seguir vivendo com dignidade. As gerações se misturam dentro daquele espaço que resiste às investidas inescrupulosas e à falta de políticas públicas efetivas que possam materializar assistências reais para que a história do Clube não seja esquecida. Trata-se, portanto, de uma comunidade negra mantida de forma aguerrida por mulheres negras, sempre sorridentes, atentas e resilientes, que não 'abrem mão' de fazer com que aquele Clube e todas as suas ressonâncias sigam existindo.

---

[16] As pesquisas de campo aqui indicadas estão vinculadas ao projeto de pesquisa e ao Laboratório BPI (espaço vinculado ao Grupo CNPq *Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil*), ambos coordenados pelo professor Flávio Campos e sediados na UFSM. Quanto ao vínculo com o ensino, falamos aqui das quatro disciplinas obrigatórias de Danças do Brasil que fazem parte do projeto de curso vigente e que, com frequência, são ministradas por esse mesmo docente.

[17] Para maiores informações, vide: https://geoparquecacapava.com.br/. Acesso em: 21 jan. 2025.

Sem sombra de dúvidas, todas essas características podem ser repetidas para a comunidade que sustenta e faz acontecer junto ao Egbé Òsún sob a condução enérgica e certeira da sua Iyalorisá. O terreiro está sediado no bairro João Goulart, na cidade de Santa Maria, numa área considerada de grande vulnerabilidade sociocultural e econômica. No entanto, o terreiro tem uma grande visibilidade entre os moradores do bairro, que o reconhecem como um espaço de referência e de dinamização de políticas públicas. Não que estas sejam sempre efetivas e cheguem para todos, mas esse espaço afro-religioso acaba conseguindo realizar intervenções e mediações junto a alguns órgãos públicos em suas três esferas (municipal, estadual e federal). Nesse ponto, fugindo do assistencialismo, mas reconhecendo algumas portas que podem ser abertas, o *Encruzilhadas* se junta ao Egbé, almejando viabilizar novos diálogos, através da universidade, para apresentar demandas e buscar soluções. E é daí que, novamente, vamos desenhando nossas atuações para o ano de 2023, quando foi possível fazer ações itinerantes pelos três espaços (universidade, Terreiro e Clube), sempre buscando entrelaçar e viabilizar a presença de pessoas dessa tríade em todas as atividades, numa ciranda de partilha constante entre todas as pessoas que fazem com que o programa possa seguir existindo.

Nem todas as ações foram transmitidas de modo *online*, mas, vez ou outra, buscamos fazer *lives* relâmpago através da conta do *Encruzilhadas* no *Instagram*[18]. Algumas dessas atividades seguem disponibilizadas no acervo da rede social e outras também foram armazenadas no canal *YouTube* do projeto. *Cirandas e Partilhas*, expressão homônima ao título atual do programa, foi, então, o tema que escolhemos para a edição de 2023 e que foi estruturada a partir de seis ações:

[18] Disponível em: https://www.instagram.com/encruzilhadasufsm?igsh=ZzV2bH hmeGRhb3Fq. Acesso em: 20 jan. 2025.

Imagem 7 – Mesa das pretas. Na foto: Mãe Sílvia de Òsún, Maria Rita Py Dutra, Catia Cilene Morais Dutra, Angela de Sousa, Leonice Mourad e Maria Elaine dos Santos Rodrigues. Edição 2023 do Encruzilhadas no *Hall* do Centro de Convenções, UFSM. Santa Maria, Brasil, 2023.
Fonte: Foto do acervo do grupo de pesquisa.

Ação 1 – O que a universidade pode aprender com a trajetória de mulheres pretas? Após alguns anos de insistência, afinal essa atividade pôde ser realizada no *Hall* do Centro de Convenções da UFSM. Observamos o quanto essa insistência pode ter força de transformação de realidades estabelecidas. No dia 12 de junho, Iyalorisá Sílvia de Òsún, Maria Rita Py Dutra, Catia Cilene Morais Dutra, Angela de Sousa, Leonice Mourad e Maria Elaine dos Santos Rodrigues partilharam suas trajetórias com estudantes e pesquisadores. Seis mulheres pretas que transitam entre os mais diversos campos dos fazeres e dos saberes na universidade e na sociedade, influenciando e transformando os espaços e as pessoas[19].

Ação 2 – Encruzilhadas no Terreiro: Mostra Artística. A ação aconteceu no dia 15 de julho. Passamos o dia no terreiro e realizamos mostras de trabalhos artísticos presenciais e *online*, entre eles o Grupo Clara Nunes também fez uma rápida apresentação. Além disso, contamos com falas do Tio Cida (Mestre Griot) e da Mãe Sílvia, e com oficinas conduzidas por discentes bolsistas do programa. Foi servida uma feijoada, carinhosamente preparada

[19] Essa mesa pode ser assistida no *YouTube* do Encruzilhadas.

pela Iyá para receber a comitiva de Caçapava do Sul, a equipe e os amigos 'achegados' ao programa.

Ação 3 – Encruzilhadas no Geoparque: Caçapava do Sul (Grupo Clara Nunes: 35 anos de história, dança, teatro e cultura afro-brasileira). Ocorreu nos dias 25 e 26 de agosto na sede do Clube Harmonia em Caçapava com o objetivo de, também, comemorar o aniversário de 35 anos do Grupo de Dança Afro Clara Nunes. Aqui, mais uma vez, contamos com oficinas de *Hip Hop* para discentes de escolas municipais do entorno do Clube, de Jazz e de Dança Afro. Também contamos com apresentações artísticas, rodas de capoeira, partilhas através de rodas de conversas e depoimentos. No sábado, a pastoral Afro nos presenteou com um almoço saborosíssimo, reforçando aspectos da nutrição dos corpos físicos e simbólicos (ou sutis), muito pertinentes e valorizados pelos coletivos descendentes da diáspora africana no Brasil: "ninguém sai com fome!".

Ação 4 – Encruzilhadas em Rede: corpos e encontros no limite da visibilidade. Essa ação voltou a utilizar as tecnologias em rede para a realização de cinco mesas *online* e que foram transmitidas ao vivo pelo *YouTube* do *Encruzilhadas* entre os dias 25 e 29 de setembro. Essas mesas seguem disponíveis nesse canal e contaram com participantes de vários estados e regiões do Brasil, a saber: AC, AM, DF, BA, PE, GO, MG, SP, RJ, SC e RS. Cada mesa ou fala teve um título vinculado ao tema que era relevante para cada pessoa convidada, mas é importante aqui indicar os seus nomes: Oendu de Mendonça, Jaime Diakara, Luiz Davi Vieira, Mariana Bernardes, Igor Lopes, Lua Morkay, Leonice Mourad, Katya Gualter, Angela Bretas, Rasu Inu Bake Huni Kuí e Maria Alice Karapãna.

Ação 5 – Bolsistas no Controle: um dia para ser feliz. Ação realizada no dia 25 de novembro e que teve como mote um pedido da equipe de bolsistas para que pudéssemos ter um dia para brincar livremente no prédio do curso de Dança Bacharelado da UFSM. Então, pedido feito dentro desse contexto e sonho realizado, passamos um dia tomando banho de mangueira, jogando bola, cantando no karaokê, fazendo piquenique, caçando tesouro, jogamos *quiz* e até fizemos um bingo. A risada e a descontração foram o melhor retorno da ação, além da certeza de que ali havia uma equipe de trabalho que alcançou o sentido da proposta do programa, pois essa alegria, como potência de vida, e essa vontade, de partilhar sonhos e desafios,

também podem ser percebidas como aprendizado adquirido junto dos grupos parceiros do *Encruzilhadas*.

Ação 6 – Encruzilhar, Confluenciar, Tocar, Girar e Pensar. Esta ação ocorreu, novamente, em dois dias, 07 e 08 de dezembro. Nessa ocasião, recebemos o Tio Cida (mestre da cultura popular com título reconhecido pelo MinC), Catia Cilene e Fernanda Ferreira, no espaço da universidade – no *hall* do prédio do curso de Dança Bacharelado da UFSM. Aqui aconteceu uma linda partilha, Tio Cida trouxe todo o material para confeccionar, junto de todas as pessoas ali presentes, um tambor de sopapo – sua especialidade enquanto artesão autodidata. Depois de montarmos o tambor numa oficina indescritível – pois as palavras retirariam toda a potência do ato investido de uma aura muito especial –, Tio Cida nos conduziu para uma oficina de percussão que se estendeu pelo tempo-espaço preenchendo cada corredor daquele prédio. No outro dia, junto de Catia e Fernanda, Tio Cida tocou e cantou conduzindo uma linda roda de conversa sobre saberes e fazeres diversos para podemos pensar políticas de reconhecimento para o Notório Saber por parte da universidade. Essa ação encerrou o ciclo da edição de 2023.

Imagem 8 – Tio Cida e seus sopapos no salão do Clube Harmonia, Caçapava do Sul, Brasil, 2023. Fonte: Foto do acervo do grupo de pesquisa.

Para o ano de 2024, o *Encruzilhadas* voltou seu olhar para a cidade de Caçapava do Sul e, através da mediação do Clube Harmonia, na pessoa da Catia Cilene, organizamos uma série de atividades aplicadas em três escolas municipais, sendo duas localizadas na área urbana e, outra, na área rural. Esta última atende, diretamente, inúmeras crianças e adolescentes que vivem em comunidades quilombolas da região. A ação, assim como aquelas oficinas de *Hip Hop* realizadas no terreiro e no clube na edição de

2023, aconteceu sob a condução de um dos bolsistas. Das nossas impressões e conversas sobre essas experiências, entrelaçando coleta de dados para a pesquisa com práticas e discussões realizadas durante disciplinas, desenhamos a ideia de levar essas oficinas e falar sobre desigualdade, intolerância, racismos e invisibilização, por meio de abordagens prático-teóricas: dançando. A ação, mesmo durante sua realização, já promovia ressonâncias, gerando novas demandas para o próximo ano.

A escuta aqui, mais uma vez, volta como a nossa pergunta inicial de pesquisa: como está a sua escuta? Seguimos provocadas pela urgência de repensar como a universidade tem realizado essa escuta, pois, muitas vezes, deixar que as pessoas falem e não nos preocuparmos com a qualidade de escuta que oferecemos não mobiliza a transformação. A imagem pode soar grosseira, mas, nesses pouco mais de dez anos de ações (desde os primeiros eventos do Novembro Negro, passando pelos projetos de ensino e pesquisa, até as diferentes edições do *Encruzilhadas*), ela segue sendo necessária: a universidade precisa reconhecer sua ignorância, pois, se percorremos a produção de conhecimento vivo e pulsante, a certeza de ser detentora do conhecimento não contribui para a transformação que se faz urgente para sermos pluriepistêmicos[20]. Não falamos isso sozinhas, o professor José Jorge de Carvalho (2023) também afirma algo nesse mesmo sentido quando nos apresenta o seu Epistemômetro, ferramenta produzida no e pelo *Encontro de Saberes.* Que possamos seguir nessas encruzilhadas oferecendo e aprendendo a partir da escuta, dos encontros e das partilhas despretensiosas. Você, agora, nos escuta?

Os eventos e seus diversos encontros foram abertos a toda comunidade – externa e interna à universidade. Com isso, foi possível trazer para dentro do universo acadêmico os 'saberes e fazeres' de atores e grupos populares da região da UFSM, alguns, inclusive, foram contatados ao longo dessa jornada, numa empreitada que buscava articular nossos projetos de

[20] O termo pluriepistêmico tem sido utilizado em diversos espaços e reflexões que prezam pela pluralidade de conhecimentos e epistemologias que constituem nossa sociedade – quiçá poderíamos dizer que constituem a humanidade. Utilizamos os termos a partir das reflexões apresentadas por José Jorge de Carvalho (2023), quando este nos provoca a abandonar as monoculturas do conhecimento, que estão embasadas numa perspectiva eurocêntrica, em prol do reconhecimento das pluriepistemes, na organização de PLURIversidades. Estas em contraposição à ideia hegemônica de que só existe um único modo de organizar o conhecimento nas UNIversidades. Ver Carvalho (2023).

pesquisa e nossas atuações no ensino. Aqui fazemos menção especialmente ao projeto que busca mapear as manifestações e segmentos socioculturais da região e que nos proporciona um contato direto com lideranças diversas e seus mais diversos saberes e fazeres. A aproximação da comunidade universitária às comunidades populares (leia-se povos originários, quilombolas e/ou periféricos) gaúchas locais promove a afirmação e valorização do conhecimento teórico-prático advindo da cultura popular. Quando cruzamos os saberes e fazeres desses dois segmentos – popular e acadêmico –, tecemos redes de apoio mútuo e de aprendizagem que irrompem tanto os muros da universidade como os limites do desconhecido no âmbito sociocultural e político.

Também, resultante desse intercâmbio cultural foram – e ainda são – reformuladas e desenvolvidas novas maneiras de pensar a poética e a estética para a formação e a criação em Artes da Cena: conceitos e ferramentas para a pesquisa e a formatividade cênica são questionadas e descolonizadas a partir do diálogo direto com a cultura popular. Consequentemente, passam a ser debatidas as formas e os aspectos hegemônicos que imperam nos modos de produção do conhecimento em artes cênicas e áreas afins dentro da universidade, o que acaba por aproximar e ampliar a percepção do público sobre o que é fazer/pesquisar/pensar nessa área específica.

Alguns elementos conceituais, que embasam e guiam o *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres*, estão fundamentados, principalmente, pelos estudos teórico-práticos do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e no enfoque dado ao ato de coabitar quando da realização de sua pesquisa de campo. O BPI foi elaborado pela coreógrafa, bailarina e psicóloga, Graziela Rodrigues, na década de 1980 e, desde então, vem sendo trabalhado e desenvolvido para formação e criação cênica de artistas e pesquisadores dessa área. O processo BPI – com seus eixos, ferramentas e fases – viabiliza um modo de autoconhecimento para o artista envolvido. O método BPI possui, como escopo teórico, uma série de publicações[21] que, em sua maioria, sustentam e fundamentam a elaboração e realização dessa ação extensionista.

Todos os encontros produzidos dentro desse programa de extensão foram e são gratuitos. Além disso, ao convidar representantes de comunidades e segmentos socioculturais locais, o programa contribui para ampliar

[21] Rodrigues (2003; 2005; 2010a; 2010b; 2010c), Rodrigues *et al.* (2016), Melchert (2010), Campos (2012; 2016) e Campos e Rodrigues (2015).

o reconhecimento e a valorização dos saberes e fazeres advindos das cosmopercepções ditas populares, muitas vezes negadas e subjugadas pela universidade.

Encruzilhadas de olhares

O Núcleo de pesquisa em Artes Cênicas da UFSM (NUPAC) vem acompanhando e dando suporte ao trabalho desenvolvido pelo programa *Encruzilhadas de Saberes e Fazeres* e suas ações, nesse processo de inserção de realidades e conhecimentos locais entrelaçados a outros projetos. Esse esforço tem se dado tanto no sentido da recuperação das histórias pessoais – e ancestrais – dos estudantes, quanto na inserção dos saberes de mestres e mestras da comunidade nos eventos, falas, metodologias e referenciais de pesquisa na construção do conhecimento. Algo que nos chama a atenção é que, ao mesmo tempo que esses saberes ancestrais vêm contribuir para novas perspectivas epistemológicas, no pensar-fazer ciência e arte, a ação do grupo de pesquisa fortalece esses grupos, suas identidades e impactos de ação na academia, a partir de uma relação que poderíamos chamar de parentesco, para trazer aqui um conceito apresentado por Daniel Iberê Guarani M'Byá, durante a reunião científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE)[22] de 2022.

Ser parente de alguém implica uma relação de coexistência: "Eu não existo sem o outro". Como nos disse Iberê, naquele momento: "O homem é parente do bote, que é parente do rio, que é parente do peixe. O rio permite a existência do peixe, que permite a existência da pessoa, que permite a existência do bote, numa rede imensurável" (M'byá, 2021; Souza *et al.*, 2021).

Reconhecer-se parente implica reconhecer que somos vulneráveis, e que nossos corpos, falas, sentidos, afetos e pensamentos são afetados, e, se

[22] Instância nacional que congrega pesquisadoras e pesquisadores das Artes da Cena de todas as regiões do Brasil. Foi criada em 1998, por Armindo Bião, com o apoio de muitas universidades públicas e agências de financiamento do Brasil. Sua criação fortaleceu e verticalizou a área no País e fomentou a abertura de novos cursos, tanto de graduação, como de pós-graduação. Possui um papel importante e fundamental para que se efetivem e ampliem as legislações sobre o tema. Sua história e suas ações atuais podem ser conhecidas através do site Home - Portal ABRACE https://portalabrace.org/novo2022 Acesso em: 12 jan. 2025.

formos porosos o suficiente, transformados pelos corpos, falas e pensamentos alheios. Mas onde entra a pobreza nisso?

Pensando nas barreiras que orientam a avaliação do sistema financeiro mundial, a respeito da definição de quem são os pobres em nossa sociedade, uma definição que se pretende universal, pois aplicável a todos os países e culturas, ser parente de alguém dilui as margens, pois que um parente reconhece a necessidade do outro como sendo também sua. Essa mudança de perspectiva nos leva a pensar que a riqueza dos projetos ligados ao *Encruzilhadas* se dá principalmente a partir de uma escuta que é re-generativa.

Otto Scharmer (2018) fala de quatro níveis de escuta. No primeiro, eu escuto de maneira a defender minha ideia. A escuta se dá de maneira a encontrar quais os pontos que se contrapõem às minhas próprias definições de realidade e rebatê-los. No segundo nível, a escuta se dá de maneira a entender os pontos propostos pela outra pessoa, porém observando como estes podem reforçar ideias, crenças e conceitos já existentes naquele que escuta. No terceiro nível, nós escutamos e empatizamos com o que é falado, observando ressonâncias disso em nossa própria realidade. E o quarto nível é quando, a partir da ressonância e das diferenças que se destacam, reconhecemos quais as potências que surgem do encontro.

Entendemos que a noção de encruzilhada, como nos indica Leda Maria Martins (2021), refere-se a (e produz) justamente esse quarto nível de escuta: no programa *Encruzilhadas*, é através do contato com as comunidades, da percepção das necessidades e desafios a partir do convívio e da regularidade de ações conjuntos, que se torna possível o fortalecimento das comunidades e de todas as pessoas envolvidas. Vemos isso de maneira muito especial no projeto realizado em Caçapava do Sul, onde, a partir de oficinas e principalmente do convívio, o grupo de dança local passou a reconhecer potenciais para seu crescimento e fortalecimento de sua identidade. O projeto atuou então como um espelho a partir do qual o grupo de dança pôde reconhecer-se, discernir suas singularidades e encorajar-se a dar passos mais consistentes em busca de sua própria sobrevivência e capacitação.

Vemos neste processo a reversão em certo grau de uma noção de carência, na qual a universidade deixa de se apresentar como uma fonte que vai suprir o que não é atendido, para um processo de autorreconhecimento, no qual a academia se torna parceira, "parente", numa trajetória de afirmação da própria existência daquela comunidade. Isso não nega os desafios

econômicos e de acesso aos recursos necessários à manutenção dos artistas do grupo, e o quanto isso pode até mesmo impossibilitar a continuidade de uma coletividade. Entretanto, algo muda nessa configuração quando os indivíduos são escutados, reconhecidos em suas singularidades, e, assim, passam a reconhecer-se como signatários e portadores de uma história, de uma tradição, de um conhecimento e de um potencial que lhes enriquece e pode enriquecer a outros num processo de troca, e não de assistência.

TRANSVER, caminhos que surgem da encruzilhada...

Inspirado por essas ações, o professor Daniel Plá iniciou, com o seu grupo de pesquisa, algumas oficinas de teatro voltadas às pessoas Trans de Santa Maria. Essa proposta atende a uma demanda do Ambulatório Transcender.

O Ambulatório Transcender é um serviço público de saúde voltado para a população LGBTQIAPN+, a qual recebe uma atenção especializada desde o ano de 2020. A equipe para atendimento dessa população conta com psicólogos, enfermeira, técnico de saúde mental, psiquiatras, uma médica clínica geral, uma redutora de danos e uma assistente social. Atualmente o ambulatório atende cerca de 261 pessoas. O atendimento obedece aos encaminhamentos via atenção básica, mas também é de portas abertas, com acolhimento e agendamento para consultas.

O projeto, *TRANSVER: Ações Performáticas junto da comunidade Transgênero de Santa Maria*, visa promover espaços de socialização, bem-estar e florescimento pessoal entre os participantes, inspirando-se no Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1996), e utilizando algumas ferramentas do Teatro da Presença Social de Arawana Hayashi (2023), uma das metodologias de inovação social ligada à Teoria U, de Otto Scharmer (2018). Nesse sentido, desde abril de 2024 realizamos oficinas quinzenais, nas quais, além de jogos de integração, exercícios de consciência corporal, iniciamos algumas ações ligadas ao teatro imagem de Boal.

A base do trabalho é a escuta dos corpos e das histórias que emergem, em um processo de criação de vínculos e reconhecimento das diferenças e similitudes que nos compõem. Assim, a partir de uma vivência interdisciplinar, na qual as bolsistas têm papel fundamental, tanto no planejamento quanto na execução do projeto, as barreiras entre ensino, pesquisa e extensão se alargam e borram.

Por meio de nossos encontros, a história individual de cada pessoa é visibilizada, em contraste a uma realidade social na qual, conforme nos disse um dos participantes: "somos invisíveis porque somos muito visíveis". Essa frase tem sido uma referência importante para pensarmos nossos processos artístico-pedagógicos, uma vez que aponta para um aparente paradoxo vivido por essas pessoas. Especialmente, vimos explorando essa noção de invisibilidade, que convive com uma noção de visibilidade extrema.

Podemos voltar então a essa noção de pobreza enquanto carência de recursos e representatividade, apontando a invisibilidade do pobre. A pobreza aqui seria um processo de silenciamento, de apartar, de invisibilizar indivíduos que de alguma maneira evidenciam as fissuras e a pluralidade de tessituras e texturas do tecido social. bell hooks (2017) nos fala da importância de escutar as diferentes vozes e fazê-las ecoar entre indivíduos, apontando para a relevância de cada voz e experiência para a construção dos saberes.

Para confluir e encerrar por ora

Ao longo dessas ações, deparamo-nos com muitas repetições. A insistência é uma estratégia de ocupação desses espaços. Ao repetir mesas-redondas com pessoas pretas, atividades que transitam entre práticas populares, arte contemporânea, matrizes afrorreferenciadas, indígenas e eurocentradas (como as práticas acadêmicas correntes na universidade), reiteramos performaticamente a pluralidade possível desse espaço. Repetindo, insistindo, afirmando, vamos avançando na direção de uma universidade pluriepistêmica, ou, como reivindicam as Epistemologias do Sul, uma pluriversidade (Quijano, 2005; Santos, 2019; Segato, 2014). Ou, ainda, talvez uma multiversidade, como nos propõe a pedagogia *kilombola* de mãe Preta (Flores, 2023). Como é da natureza das *Encruzilhadas,* muitos caminhos se apresentam e existem simultaneamente como potências a serem atualizadas.

Através desses caminhos, experimentados e por experimentar, pretendemos seguir trabalhando para que esses diferentes saberes e perspectivas sejam conhecidos, ouvidos e respeitados pela comunidade universitária, especialmente nas Artes da Cena, rompendo com um paradigma formativo colonialista, preconceituoso, limitado e elitista, que ainda impera em nossas instituições de ensino. Dessa forma, esperamos reconhecer os "saberes e fazeres" advindos dessas realidades de resistência cultural, a partir do

compartilhamento e no contato direto com os representantes das manifestações populares da região. Esperamos, ainda, viabilizar uma experiência de intercâmbio cultural pautada pelo respeito e pelo reconhecimento desses saberes e fazeres, como fontes de conhecimento ancestral, afetivo e transformador das relações socioculturais. Com isso, por consequência, talvez possamos ampliar esse intercâmbio saudável e acessível, entre professores, pesquisadores, discentes e técnicos administrativos em educação (TAEs) (comunidade acadêmica) com as pessoas vinculadas aos coletivos e contextos ligados às práticas culturais populares (comunidades, muitas vezes, externas ao ambiente da universidade). Acreditamos na possibilidade de reinventar e ressignificar as relações humanas a partir do respeito mútuo, da alteridade e do reconhecimento dos modos de existir plurais. Acreditamos, também, que esta é uma das inúmeras práticas afirmativas e de reparação que as Artes da Cena podem fazer para descolonizar os corpos e os modos de fazer-pensar a formação e a criação cênica. Antes de tudo, é preciso escutar e começar.

Iniciamos e finalizamos uma de nossas apresentações com algumas perguntas – as primeiras nos estimularam como propulsão para trabalharmos nesta Rede, e as últimas se desdobram naquilo que seguimos acreditando como temas emergentes. Se era difícil saber quando essa história começava, será que sabemos quando ela termina? Escolhemos, por ora, habitar o espaço de potência da encruzilhada. Na esperança de uma continuidade partilhada, convidando a assumir coletivamente, como pesquisadoras e pesquisadores, os riscos da empreitada, lançamos aqui nossos questionamentos:

O que a universidade pode aprender com os saberes e fazeres que não estão canonizados como ciência hegemônica?

Qual é a escuta possível?

Como estamos acolhendo e reconhecendo a vulnerabilidade – nossa e de outrem?

O que podemos fazer, de fato, desde o nosso lugar de fala?

Quais Encruzilhadas são produzidas por esses encontros?

O que ecoa dessas escutas na sala de aula?

Que universidade podemos construir?

Que mundo a universidade quer construir?

Como está a nossa escuta agora?

Referências

ALVES NETO, Manoel Gildo. ***Falarfazendo* dança afro-gaúcha**: ao encontro com Mestra Iara. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/189885. Acesso em: 11 jan. 2025.

ALVES NETO, Manoel Gildo; SILVEIRA, Amanda dos Santos. **Narrativas pulsantes em dança**: escritas de corpos negros no coração do Rio Grande do Sul. Santa Maria: Nômade, 2023.

AMARAL, Rita. **Festa à brasileira**: os sentidos do festejar no país que 'não é sério', 2001. eBooksBrasil.com.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1996.

CAMPOS, Flávio. **Rede de Afetos**: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CAMPOS, Flávio. **O método BPI e sua estética**: noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena. 2016. 291 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CAMPOS, Flávio; RODRIGUES, Graziela E. F. O processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/52182. Acesso em: 31 out. 2024.

CARVALHO, José Jorge de. Notório Saber para os Mestres e Mestras dos Povos e Comunidades Tradicionais: Uma Revolução no Mundo Acadêmico Brasileiro. In: MEDEIROS RIBEIRO, Mônica; MENCARELLI, Fernando (Org.). **Mundos possíveis**: culturas em pensamento. Belo Horizonte: Incipit, 2022.

CARVALHO, José Jorge de. Epistemômetro: Uma Metodologia para a Descolonização e Transformação do Currículo das Universidades Brasileiras. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 13, n. 25, p. 302-345, 20 set. 2023. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/57921. Acesso em: 26 out. 2024.

FLORES, Luiza Dias. Multiversidade dos povos da terra de mãe Preta: o giro das palavras e a pedagogia da luta. **Caderno CRH**, Salvador, v. 36, p. 1-18, e023012, 2023.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.

HAYASHI, Arawana. **Teatro da Presença Social : A Arte de Fazer um Movimento Verdadeiro.** Trad. Marcelo Brandão Cipolla. Osasco: Editora Voo, 2023.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

M'BYÁ, Daniel Iberê Guarani. Hekorya Ryapuko Póvae: somos parentes de tudo que vive e pulsa. **XAPURI Socioambiental**, 27 fev. 2021. Disponível em: https://xapuri.info/parentes-de-tudo-que-vive-e-pulsa/. Acesso em: 02 nov. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELCHERT, Ana Carolina Lopes. A Descoberta da Cultura Velada e dos Gestos Vitais: um aprofundamento no eixo inventário no corpo do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

NOGUEIRA, Renato. **Cosmopercepção**. Como interpretamos o mundo ao nosso redor. YouTube, 04 de março de 2024. 10 min58s. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=z-p0VL_dE6g. Acesso em 02 nov. 2024.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham p. J. (Ed.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002. p. 391-415.

OYĚWÙMÍ, Oyèronké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RODRIGUES, Graziela E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, Graziela E. F. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.

RODRIGUES, Graziela E. F. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador Intérprete). In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL E I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORA, 1., 2010, Campinas, UNICAMP. **Anais [...]**. Campinas, 2010a. Disponível em: https://www.fef.unicamp.br/fef/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-28.pdf. Acesso em: 31 out. 2024.

RODRIGUES, Graziela E. F. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil. In: NAVAS, Cassia; ISAACSON, Marta; FERNANDES, Silvia (Org.). **Ensaios na Cena**. Salvador: ABRACE, 2010b. 237 p.

RODRIGUES, Graziela E. F. O Que é o BPI? O Caminho do Intérprete. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL E I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORA, 1., 2010, Campinas, UNICAMP. **Anais [...]**. Campinas, 2010c.

RODRIGUES, Graziela E. F. *et al.* Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, set./dez. 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/ view/65010. Acesso em: 31 out. 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SCHARMER, Otto C. **The Essentials of theory U**: Core principles and applications. Berret-Koeller: Oakland, 2018.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **Civitas**, v. 14, n. 1, p. 66-80, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**. A Ciência Encantada das Macumbas. Rio de Janeiro: Editora Morula Editorial, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes et al. Diálogos entre saberes indígenas e indigenistas: conversa com Lynn Mario Trindade Menezes de Souza e Daniel Iberê Guarani M'byá. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 43, p. 1-23, e-18235, 2021. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/18235/209209215842. Acesso em: 02 nov. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O Nativo Relativo". **MANA**, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

PARTE III

Ações e projetos performativos em contextos de pobreza

Companhia de Teatro Cá e Lá: a representação reivindicativa duma condição social invisibilizada

Graça Dos Santos
Université Paris Nanterre – Paris, França

> Tudo passa. O sofrimento, o tormento, o sangue, a fome e a peste. A espada desaparecerá e só restarão as estrelas, quando não houver vestígios na terra dos nossos corpos e dos nossos esforços. Não há ninguém no mundo que não o saiba. Então, porque é que não voltamos o nosso olhar para elas? Porquê? (Mikhaïl Boulgakov, *A Guarda Branca*, p. 24).

Da pobreza revelada à revolta contra ela

Este texto vem prolongar a reflexão já desenvolvida graças ao projeto da Rede Internacional de Estudos da Presença, coordenado pelo Professor Gilberto Icle, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em que tive a oportunidade de inscrever parte da minha investigação. Refletir sobre a pobreza e a sua representação implica analisar o percurso da Companhia de teatro Cá e Lá, a que tenho consagrado boa parte da minha vida de artista, de investigadora e até de professora universitária.

Cá e Lá – companhia de teatro bilíngue francês/português – nasceu há 43 anos na região parisiense. Na sua origem trata-se de um grupo amador, organizado em torno de um núcleo de jovens mulheres, identificadas na altura como a "segunda geração" ou "filhas" da imigração portuguesa em França.

Nos anos 1980, em França, as experiências teatrais iniciadas por jovens de "origem imigrante" multiplicam-se: num país cada vez mais afetado pela criminalidade racista, os jovens que vivem em bairros ditos

"sensíveis" descobrem que a palavra falada é um meio poderoso para quebrar a invisibilidade, mas que também é extremamente estigmatizante como marcador de pertença a um grupo social menosprezado[1]. Na altura, Cá e Lá era a única estrutura ligada ao grupo cultural português[2] a marcar presença através do teatro, no âmbito de um movimento de expressão e de reivindicação de direitos para os filhos de imigrantes portugueses em França.

Companhia profissional a partir de 1983, Cá e Lá começa a desenvolver uma vasta atividade internacional. Na década de 1990, criou uma seção de formação com oficinas práticas de teatro centradas na questão do bilinguismo e na sua representação teatral. A situação inicial de tensão entre duas línguas é reencenada em palco, e esta experiência é reveladora de situações de dominação. Ao extrapolar a noção estritamente linguística do conceito de bilinguismo, o objetivo é explorar o jogo teatral de forma inesperada. Trata-se de "fazer respirar duas línguas no corpo do ator", para abrir o mundo a que Édouard Glissant (2010) chama "imaginário das línguas".

Opta-se por uma forma de intervenção protestatária assimilável ao teatro contestatário[3] em que figuram os corpos físicos e sociais de duas gerações. Por um lado, a dos pais, explorados na sua migração: corpos em

---

[1] Trata-se do que o sociolinguista francês Philippe Blanchet (2016) nomeia *glotofobia*, uma forma de discriminação linguística aplicada às pessoas cujo vocabulário ou pronúncia não corresponde à norma dominante da língua. Como um bilhete de identidade, a língua que falamos e o modo como a falamos revela algo sobre nós. Diz a nossa situação cultural, social, étnica, profissional, a idade, a origem geográfica... Ver, também, Graça Dos Santos (2021).

[2] A definição de "grupo cultural" de Hugues Lagrange é pertinente neste contexto. O grupo cultural é sinônimo de um grupo de indivíduos que se reconhecem numa ancestralidade comum, numa história comum ou em mitos comuns, quaisquer que sejam os elementos de objetividade em que se baseia esta crença. Ver Hugues Lagrange (2010, p. 362).

[3] Mathilde Arrigoni (2017, p. 41) define o "teatro contestatário" segundo três caraterísticas: "defende uma causa política, mas de forma subtil, privilegiando a estética em detrimento da ideologia; é criado em condições específicas, quer em termos da própria produção financeira, quer do trabalho de ensaios; finalmente, esta estética é caracterizada por sinais cénicos específicos: o desempenho dos actores, a encenação e a cenografia assumem um significado político. O teatro de protesto não se caracteriza pelo seu discurso político, mas pelo próprio signo teatral, que assume uma conotação política".

situação de trabalho, usados e inferiorizados por situações de dominação a que são submetidos. São corpos condicionados por contextos que os encerram, provindos de uma pobreza extrema que os obriga a aceitar a exploração sem reclamar, corpos cujo único objetivo é sobreviver. Por outro lado, apresentam os corpos de filhas e filhos de uma geração obrigada a fugir, a partir dos anos 1960, de um país em ditadura[4]; são jovens que já analisam a sua própria situação como uma herança que não escolheram, mas que pretendem compreender e transformar. As atrizes de Cá e Lá (a presença masculina é quase inexistente nos primeiros anos do grupo) adotam rapidamente um tom provocatório que não corresponde à visão estereotipada que se tem comumente da dita "comunidade portuguesa" em França, a de um conjunto de seres submissos, trabalhadores e silenciosos.

A voz é minha e o corpo também, dizer as heranças

> Somos para sempre filhos dos nossos pais, dos mundos que eles construíram e dos universos destruídos que choraram, da dor com que tiveram de lidar e das esperanças que depositaram nos nomes que nos deram. Mas somos também, e para sempre, filhos dos livros que lemos, filhos e filhas dos textos que nos construíram, das suas palavras e dos seus silêncios (Horvilleur, 2022, p. 31).

Esta citação de Delphine Horvilleur resume perfeitamente a trajetória individual e coletiva dos membros do grupo de jovens que, a partir do final da década de 70 do século XX, foram constituindo a Companhia de teatro Cá e Lá. Como na citação de Horvilleur, a questão da herança das dificuldades vividas pelos pais fundamenta a urgência de tomada de palavra destas jovens mulheres, filhas de imigrantes. A universidade é o primeiro local do seu encontro e também primeiro espaço de tomada de consciência do estatuto social dos seus ascendentes, reduzidos a situações humilhantes tanto em Portugal como em França. O contexto social e político tem um

[4] Estado Novo é o nome dado ao regime corporativista instalado em Portugal de 1933 a 1974. Resultou da Ditadura Nacional instaurada após o golpe de Estado de 28 de maio de 1926 contra a instável Primeira República parlamentar. A figura central deste regime foi António de Oliveira Salazar, com a ideologia nomeada "salazarismo".

impacto importante sobre a autopercepção de uma geração que ronda os 20 anos; formada já na escola francesa, e beneficiando-se de algumas ideias de Maio de 1968, absorve o clarão que representa a Revolução portuguesa de 1974, mais conhecida por Revolução dos Cravos. Inicialmente, o teatro não é um fim, é usado como um meio oportuno para exprimir as situações opressivas. Os primeiros encontros das participantes são reuniões marcadas pela expressão espontânea de emoções e pensamentos reprimidos de intenso desabafo em que as palavras se soltam, explodem no escoamento salutar do que até aí era indizível. A arte dramática, de que essas jovens no início têm pouca ou nenhuma prática, permite a ligação corpo/voz, leva à conjunção das várias energias em presença e solidifica o grupo em constituição.

Trata-se de uma circulação de forças próxima do que Georges Didi-Huberman (2016/2017) nomeia *Soulèvements*: "O que é que nos 'soulève' (mobiliza)? São forças: psíquicas, corporais, sociais. Transformam a imobilidade em movimento, o cansaço em energia, a submissão em revolta, a renúncia em alegria expansiva. As revoltas acontecem como gestos: os braços levantam-se, os corações batem mais depressa, os corpos desdobram-se, as bocas abrem-se"[5]. Embora o filósofo e historiador de arte não se refira aqui diretamente ao teatro, essa sua evocação da transformação operada desde a mente até ao corpo, no ato de revolta, coaduna-se com o movimento de energias em circulação no projeto de Cá e Lá. A transformação evocada, "a imobilidade em movimento, o cansaço em energia, a submissão em revolta, a renúncia em alegria expansiva" cita precisamente as transformações operadas pela atividade teatral na sua adaptação às circunstâncias do momento vivido pelos membros do grupo. Essa metamorfose, encenada pelos atores da Companhia, como já dissemos, começa por se preocupar com a primeira geração de migrantes invisibilizados e silenciosos, sem reconhecimento no espaço público ou político. O teatro proposto por Cá e Lá evidencia as situações de dominação dos pais e sobretudo das mães (no trabalho, em casa, nas diversas administrações e estruturas de que dependem); situações de submissão sem protesto, seguindo o modelo de obediência que condicionou os seus comportamentos no país ditatorial de que fugiram. É como se houvesse uma forma de "inversão total, e coubesse aos filhos trazer os seus pais à existência, trazê-los para o mundo da política, reabilitá-los na sua identidade total, social e política" (Sayad, 2006, p. 177).

---

[5] Georges Didi-Huberman, desdobrável da Exposição *Soulèvements*, 18/10/2016 – 15/01/2017.

Georges Didi-Huberman completa a sua reflexão sobre as revoltas, evocando o desdobramento dos corpos e as bocas abertas, características visíveis nas performances da Companhia Cá e Lá, como podemos ver aqui (Imagem 1):

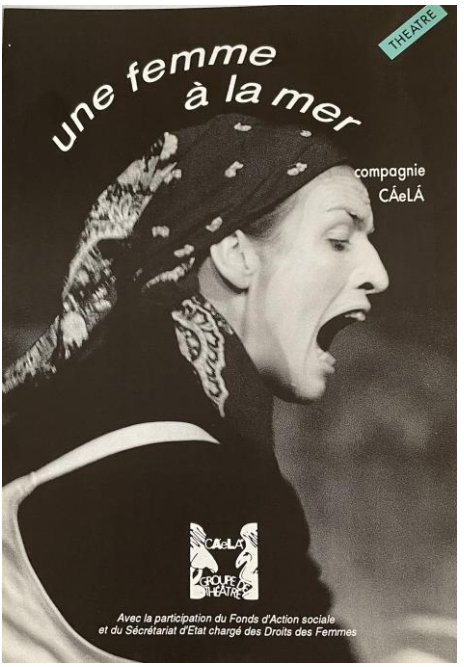


Imagem 1 – *Une femme à la mer* [*Mulher ao mar*], monólogo de Graça e Félicité Dos Santos, com Graça Dos Santos, Companhia Cá e Lá, 1993. A máscara branca acentua os orifícios do rosto, a começar pela boca aberta, tornando o grito visível antes mesmo de ser audível. Fonte: Acervo da autora.

O filósofo prossegue: "As revoltas nunca são desprovidas de pensamentos, que muitas vezes se tornam frases: as pessoas refletem, exprimem-se, discutem, cantam, rabiscam uma mensagem, compõem um cartaz, distribuem um folheto, escrevem uma obra de resistência. Estas são também as formas através das quais tudo isto pode aparecer e tornar-se visível no espaço público" (Sayad, 2006, p. 177). Do mesmo modo, a rebeldia dos membros de Cá e Lá é também pensada, formulada, programada, até produzir uma estética própria. Recordando Delphine Horvilleur (2022), já citada: "Mas somos também, e para sempre, filhos dos livros que lemos, filhos e filhas dos textos que nos construíram, das suas palavras e dos seus silêncios".

A estética dos espetáculos de Cá e Lá foi também moldada pela investigação, pela reflexão a partir da noção de cultura desvalorizada. Os espetáculos incorporam deliberadamente signos que remetem para "o sujo", para o que é socialmente menosprezado e pode ser identificado como uma cultura "bastarda", de baixo nível. O corpo em jogo no palco assemelha-se ao "corpo grotesco" definido por Bakhtine (1982, p. 35): "não está separado do resto do mundo, não está fechado, concluído ou pronto a usar, mas ultrapassa-se a si próprio, transpondo os seus próprios limites. A ênfase é colocada nas partes do corpo em que ele está aberto para o mundo exterior, [...] ou seja, orifícios, protuberâncias, todas as ramificações e excrescências: bocas escancaradas, genitais, seios, falo, barriga grande, nariz, etc.". Os cartazes da Companhia, desenhados pelo grupo, também o indicam: o grito silencioso ou vocalizado é uma representação marcante da revolta-berro que a boca aberta visibiliza. É um grito de revolta, e ao mesmo tempo vômito (Imagem 2), perante uma realidade social que não é suficientemente reconhecida e divulgada.

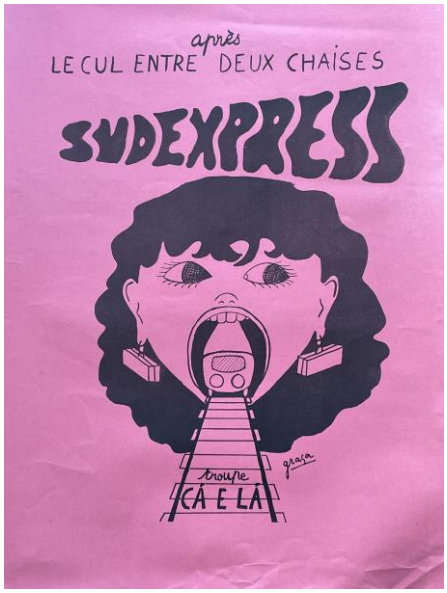


Imagem 2 – Cartaz (lápis, tinta da China) da peça *Sudexpress* (versão 2, 1985). Fonte: Acervo da autora.

O exílio, que move os corpos e tantas outras coisas com eles, é paradoxal: é perda e libertação, entre a dor e a emancipação. Para quem o experimenta, uma vez ultrapassadas as fronteiras, há que ultrapassar as

barreiras linguísticas. O exílio e a mudança de língua, ou de modo de falar uma língua, põem à prova a produção dos artistas, que mudam os seus interesses, práticas, meios e modos de expressão, consciente ou inconscientemente. A sua linguagem artística é reestruturada e renovada. O cartaz de Cá e Lá é quase um desenho de criança, mas que contém todos os elementos estruturantes do grupo: os brincos-mala (símbolo intemporal da migração), o comboio a figurar o *Sudexpress*, comboio que ligava diariamente Paris (Gare d'Austerlitz) a Lisboa (Estação de Santa Apolónia). A Gare de Austerlitz permanece como um lugar de memória da imigração portuguesa em França, embora não haja hoje nenhuma citação ou homenagem que marque esse fato.

Evidenciar a violência social vivida por seres condenados ao silêncio

Imagem 3 – Cenas de *La femme de ménage* (a faxineira), em *Sudexpress* (1985). Fonte: Foto arquivo Cá e Lá.

A representação do trabalho avassalador, com o corpo vergado (Imagem 3), a usar objetos, utensílios imediatamente identificáveis, mas desviados da sua função primária, como nestas fotos em que a vassoura figura quase como uma arma. É uma encenação de situações de extremo rebaixamento social. Não se trata de representar o real, mas de o vingar (de fazer um ajuste de contas com ele); os corpos das filhas atrizes fazem justiça aos corpos dos pais e das mães. Produz-se uma forma de catarse no sentido aristotélico, mas também no sentido psicanalítico, em que o sujeito se liberta do trauma pela sua representação. Trata-se de evidenciar a violência social vivida por seres condenados ao silêncio pela sua situação precária e inferiorizada. A estética sóbria aqui usada sublinha a mensagem política do teatro produzido: cenários e adereços reduzidos ao mínimo, cores limitadas ao preto e branco, guarda-roupa funcional. A máscara branca opera entre a mímica e o Nô contemporâneo, em que o que prevalece é a ideia e não o ator que a representa. Devemos também precisar que o texto é ele também raro e muitas vezes onomatopeico, o que permite ultrapassar as fronteiras linguísticas.

Imagem 4 – Continuação, cenas de *La femme de ménage* (a faxineira), em *Sudexpress* (1985), com Graça Dos Santos e Isabel Vieira.
Fonte: Foto arquivo Cá e Lá.

Esta foto (Imagem 4) é emblemática da representação da relação de dominação (a da patroa sobre a faxineira) que o movimento e postura física indicam, oposição sublinhada pelo guarda-roupa (dos fatos aos sapatos).

É um dispositivo que também recorre à sátira. Não se trata de efeitos cômicos que procuram provocar o riso, como diz Lydie Salvayre (*apud* Bikialo, 2024, p. 26). "Se a sátira nos faz rir, é com um riso ácido, um riso que não apaga de forma alguma a amargura da crítica subjacente e, por vezes, a sua brutalidade; pelo contrário, sublinha-as e deixa-nos, no rescaldo, muito mais abalados e alegres". Esta acidez do rir sob o efeito da sátira corresponde plenamente ao efeito produzido pelas performances de Cá e Lá. "A comédia", prosegue Lydie Salvayre "é benigna: desarma a bomba, satisfaz-nos no momento e depois esquece-se: foi divertido! A sátira finge desarmar a bomba, finge ser benigna, finge ser engraçada sem consequências, mas a comichão que provoca dura muito tempo, para usar uma metáfora médica" (*apud* Bikialo, 2024, p. 26). Efetua-se uma inversão salutar, no sentido carnavalesco, em que os pobres se sobrepõem aos ricos.

A recepção aos espetáculos, mencionada em jornais, traduz essas particularidades, sublinhando a sobriedade da encenação e o humor que

caracteriza as cenas representadas: "Não há diálogo, ou melhor, há um diálogo entre a personagem e a sua vida passada, expressa através de uma espécie de mímicas, expressões acentuadas pela maquilhagem branca e um monólogo a que não falta humor, sendo o conjunto atravessado por efeitos sonoros [...] que são aqui, como fantasmas, as vozes desse passado. A encenação, sem floreados nem concessões, é muito interessante"[6]. E também "Cá e Lá optou por um certo tipo de teatro, escolheu a sua própria noção de cultura, contando as vidas triviais de pessoas que são frequentemente ignoradas, essas vidas de nada, essas histórias esquecidas... Para que não as esqueçamos"[7].

Como já dissemos, o objetivo do grupo de jovens atrizes/atores foi, primeiramente, representar as situações de inferiorização social a que os pais são reduzidos devido à precariedade provocada pela migração. Incorporam os corpos dos pais, pretendem dar-lhes a voz que lhes foi calada ou ignorada. Trata-se tanto de um desdobramento como de uma sobreposição em que os sujeitos atuando se apropriam das vidas dos seus ascendentes, num ato reivindicativo no momento da representação. Produz-se uma forma de "antropologia da vergonha" que se aproxima da lógica das teorias de Fanon, Baldwin e Chamoiseau, acerca da inferiorização racial e social (Imagem 5). É particularmente interessante notar que, ao representar os pais, seguindo os procedimentos estéticos que já evocamos, evidenciam um sistema de exclusão e de dominação.

---

[6] *Le courrier de Nantes* (07/02/1990).

[7] *L'Est Républicain* (07/01/1992).

Imagem 5 – *Une femme à la mer*, de Graça e Félicité Dos Santos, com Graça Dos Santos, Paris 1993. Cá e Lá, na sua representação do corpo da mulher migrante considerada como subalterna e explorada como força de trabalho.
Fonte: Acervo da autora.

Auto-história de um grupo, arte autobiográfica do corpo

Cá e Lá é a única estrutura relacionada com as artes do espetáculo com esta especificidade (teatro bilíngue inspirado em temas relacionados com as questões migratórias entre França-Portugal-França) e também com uma longevidade que ultrapassa os 40 anos de existência. Além da própria "história" da Companhia (o seu reportório, as suas características de produção, as suas estéticas, o seu público…), analisar a sua trajetória remete também para os contextos em que esteve envolvida (os vários tempos sociais, políticos, culturais… ao longo de quatro décadas que englobam a passagem de um século para outro).

Imagem 6 – Cartaz das celebrações dos 40 anos de existência da Companhia Cá e Lá, realizado por Ana Isabel de Freitas. Fonte: Acervo da autora.

O ano de 2023 marca um tempo tanto de balanço como de passagem para Cá e Lá, na celebração de quatro décadas de existência (Imagem 6). Em 1983, a Companhia Cá e Lá apresentou uma peça com o título simbólico de *Sudexpress*, uma criação coletiva de 1983 (que teve três versões e será representada até a década de 1990), que evocava a vida de migrantes de primeira e segunda geração em França e Portugal. Uma série de quadros retratava situações quotidianas provocadas pelo exílio, em que a questão da língua é fundamental. 40 anos depois, voltamos a seguir o rasto de um projeto teatral contestatário que, entre pesquisa, ação e criação, reflete a cidade cosmopolita e reúne as línguas e culturas daqueles que a compõem.

Em 2023, o balanço da carreira da Companhia foi realizado em duas partes. A primeira sessão intitulou-se *Les années noir et blanc* (*Os anos a preto e branco*). Como no decorrer deste nosso texto, as fotografias funcionam como memória dos corpos: projeção entre o passado e o presente, arquivos de um processo de revolta que passa a formulação individual duma classe social, autobiografia individual e coletiva até a teorização e conceitualização de percursos sociais dos próprios atores que os vivem. É de sublinhar que as duas atrizes, jovens mulheres, que representavam *Sudexpress* em 1983-1990, retomam em 2023 os seus papéis, dando a ver a passagem do tempo nos seus corpos. Também é notável que os corpos envelhecidos, representando cenas do passado, trazem para o presente a urgência de temas e situações que continuam tragicamente sem resolução. A performance e o teatro afirmam aqui de forma aguda a urgência da representação da exploração dos subalternos, cujas situações o tempo mantém silenciadas. Num

segundo evento, apresentou-se *Les années miroir* (*Os anos espelho*), no Consulado Geral de Portugal, onde a Companhia tem residido e realizado diversas atividades e espetáculos. O olhar sobre as duas últimas décadas da Cá e Lá é feito por atores que encenam elementos do repertório da Companhia, em torno de uma exposição de fotografias e de excertos de cenas filmadas. Uma mesa-redonda comenta esta rememoração, que reúne memória e pós-memória, teatro e imigração, e teatro bilíngue. Os anos 2000-2023 foram os anos em que Cá e Lá fez teatro de todos os gêneros, nomeadamente com o festival Parfums de Lisbonne, cuja 18ª edição se realiza em 2025[8].

Em conclusão deste texto, que em nada é exaustivo, é pertinente a citação de Jacques Rancière (2000, p. 5), que deixa em aberto a nossa reflexão:

> A arte autobiográfica do corpo é uma outra forma de ler a história através da transformação ou do uso de um corpo. Os artistas retiram as artes do seu próprio 'meio', misturando os seus meios e os procedimentos da arte com as formas da vida. Isso cria uma situação de indiscernibilidade, mas não é nessa indiscernibilidade permanente que vivem a estética e a política? [...] Um a um, fomos para onde não devíamos ter ido, para onde já não estamos. Mas o sítio para onde vamos não é necessariamente o sítio de onde viemos.

Referências

ARRIGONI, Mathilde. **Le théâtre contestataire**. Paris: SciencesPo Les Presses, 2017.

BAKHTINE, Mikhail. **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1982. (coll. "Tel ").

BIKIALO, Stéphanie et al. **Lydie Salvayre**. Ecrire entre deux langues. Bègles: Éditions l'Ire entre les marges, 2024. (coll. "Bruits de langues").

BLANCHET, Philippe. **Discriminations**: combattre la glottophobie. Paris: Éditions Textuel, 2016.

BOULGAKOV, Mikhaïl. **A Guarda Branca**. Lisboa: Relógio D'Água, 2023.

[8] Cf. o site do Festival: https://www.parfumsdelisbonne.com. Acesso em: 11 fev. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Desdobrável da Exposição Soulèvements**. Paris: le Jeu de Paume, 2016-2017.

DOS SANTOS, Graça. "Éloquence, glottophobie et imaginaires des langues: Porter quelles voix, parler quelles langues ?". **Quaderna**, n. 5, 2021.

GLISSANT, Édouard. **L'imaginaire des langues**. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009). Paris: Éditions Gallimard, 2010.

HORVILLEUR, Delphine. **Il n'y a pas de Ajar**. Monologue contre l'identité. Paris: Grasset, 2022.

LAGRANGE, Hugues. **Le Déni des cultures**. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Le tombeau de la fin de l'histoire, entrevista a Yann Ciret. **Artpress**, n. 258, jun. 2000.

SAYAD, Abdelmalek. **L'Immigration, les paradoxes de l'altérité, les enfants illégitimes**. Paris: Éditions Raison d'Agir, 2006.

Variações para um Corpo Ecossistêmico: práticas performativas com o Movimento Meninas Crespas

Cibele Sastre
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

Tatiana Cardoso da Silva
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

Nascentes

Este texto nos inunda com muitos desafios. Talvez o desafio inicial seja o nosso lugar de fala, para o tanto que o campo de pesquisa nos apresenta. Paralelamente, o adensamento das tempestades e inundações em nossas vidas, em meio aos fluxos intempestivos dos eventos climáticos[1] da Região Sul do país, trouxe inúmeras interrupções, tanto na pesquisa quanto como habitantes de uma cidade em vias de colapsar durante a produção de dados, afetando diretamente nosso planejamento e metodologia. Situamos nosso lugar de fala dentro de um espectro social privilegiado como mulheres brancas, cis e como professoras acadêmicas. Desejamos nos colocar lado a lado com o povo negro, como alguém que quer aprender mais sobre a cultura e espiritualidade afro-brasileira, sobre suas reverberações na educação e na arte e, sobretudo, colocamo-nos aqui como alguém que quer lutar

---

[1] Eventos ocorridos ao longo do ano de 2023, durante nossa aproximação com o campo de pesquisa e que culminaram com as enchentes de maio de 2024 no Rio Grande do Sul (RS), quando um evento climático de enormes proporções com período prolongado de chuvas volumosas afetou gravemente o estado.

junto. Este texto acontece com muitas outras vozes que participaram conosco desse processo de pesquisa, em um grande empenho colaborativo. Para citar algumas, de antemão: nossos bolsistas de Iniciação Científica: Rebecca Rodrigues, estudante do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e Clarissa Böck e Pedro de Camillis, estudantes do curso de Teatro e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Falamos junto com a professora Perla Santos e todas as crianças e jovens que participam do Movimento Meninas Crespas (MMC), por ela coordenado, grupo que acompanhamos nesta pesquisa da Rede. Falamos junto também com a Escola Municipal Lidovino Fanton, através da sua direção, professores e funcionários que ajudaram neste projeto, professora e estudantes da turma de Produção Cênica do curso de Dança da UFRGS, bem como todas as pessoas, voluntários, colaboradores do MMC, amigos e amigas que contribuíram na fase final de produção e execução do espetáculo que resultou desta etapa da pesquisa.

O caminho que encontramos para desenvolver este texto mostra, primeiramente, nossa aproximação com o Movimento Meninas Crespas, projeto extracurricular de estudos afrocentrados. A seguir, apresentamos o campo da pesquisa, situando nossa relação com os aspectos geopolíticos, socioeducativos e performativos relacionados ao tema pobreza, performance e educação. Em seguida, descrevemos alguns procedimentos ligados à pesquisa performativa que nos ajudou a compor e produzir duas performances artísticas. Ao final do texto, traçamos uma ideia de corpo ecossistêmico, que pensa e propõe ações para as relações corpo-ambiente, envolvendo os seres vivos e sua complexidade, semeando justiça e paridade social entre as diferenças.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, focamos, sobretudo, na seguinte questão da Rede: como a performance pode possibilitar às pessoas pobres minimizarem os efeitos das privações próprias da pobreza? (Dossiê 1, 2020). Somado a isso, um dos objetivos da Rede foi descrever os impactos das performances na vida das pessoas pobres e como esses efeitos podem ou não implicar melhoria de vida (Dossiê 1, 2020). Nesse objetivo maior, já vinha implicado pensarmos e questionarmos sobre qual noção de pobreza ou de pessoas pobres estamos falando, o que é pobreza? Quem define quem são as pessoas pobres? Assim, a partir da questão maior da Rede, depois de sondar e planejar muitas possibilidades de caminhos, unindo os projetos e temas que já vínhamos desenvolvendo dentro e fora da academia, ao início

de nossa pesquisa, nosso núcleo chegou na seguinte questão: como transformar uma prática estética em uma ação antirracista em prol do meio ambiente?

Seguindo os estudos da Rede, procurando evitar conceitos não humanizados de pobreza, abordamo-lo a partir de duas dimensões: como "um fenômeno multidimensional, que ajuda a pensar a pobreza não a partir de ângulos determinados ou de acordo com um único critério, mas em conformidade com o resultado de visões distintas e múltiplas" como nos apresenta Icle (2023, p. 4), a partir de Crespo e Gurovitz (2002). Também a ideia de pobreza como privação das capacidades, produzida pelo economista indiano Amartya Sen (2000), que se refere a "um conjunto de fatores que agem em tais situações para restringir as capacidades (e, dir-se-ia, os direitos), produzindo então vulnerabilidades e exclusão" (Icle, 2023, p. 4). Junto a este objetivo, agregamos um nosso, mais específico: vincular propostas interinstitucionais (UERGS e UFRGS) em uma ação artístico-pedagógica que intersecciona temas da educação ambiental à educação para as relações étnico-raciais, junto ao Movimento Meninas Crespas, problematizando também o racismo ambiental.

O Movimento Meninas Crespas (MMC), grupo participante da nossa pesquisa, é um projeto artístico-educacional que envolve um grupo de crianças e jovens em idade escolar que usa a dança como forma de difundir histórias e narrativas afrocentradas. O movimento é coordenado pela bailarina e professora Perla Santos. Perla é a parceira mais longeva do projeto de extensão da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS - Semana Negra ESEFID, sendo colaboradora em todas as edições, desde 2017, com diferentes participações orais, performativas, curatoriais, etc. Nossos encontros práticos com o MMC aconteceram na Escola Municipal de Ensino Fundamental Lidovino Fanton, no bairro Restinga, em Porto Alegre. Perla Santos comenta o contexto de proposição do projeto:

> O Projeto Meninas Crespas surge da necessidade de ter no currículo, atividades voltadas à cultura negra. Frisando que este tema deve ser incorporado às práticas educacionais de todas as unidades escolares, conforme orienta a Lei 10.63930, sancionada há 15 anos e na lei 11.64531, ambas inclusas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação. Objetiva-se com este projeto rasgar o véu da invisibilidade, exaltar a estética negra e resgatar a cultura afro-brasileira, tão ausente nos bancos escolares (Santos, 2018, p. 38).

A partir da relação estabelecida entre nossas equipes de pesquisa, da UERGS e da UFRGS, e a organização do MMC, fomos incorporando, aos processos de criação, nossos temas de estudo em comum: pobreza, periferia, racismo ambiental e corpo ecossistêmico. Em um tempo de cocriação, experimentamos com o grupo da Restinga a performance como via de empoderamento de crianças pretas e periféricas e a valorização da estética negra, operando em laboratórios artístico-pedagógicos e práticas performativas, entre novembro de 2022 e dezembro de 2023, sendo que nos encontrávamos com o grupo ao menos uma vez por semana, seguindo o fluxo do grupo e o calendário da escola. Como resultados, além das práticas artístico-pedagógicas, criamos uma performance de dança e teatro denominada *Mães d'Água*, a partir de um *itã*[2] sobre as orixás das águas, Oxum e Iemanjá, que foi levada a público no Teatro Glênio Peres, em Porto Alegre, em dezembro de 2023. Focalizando questões ambientais, sobretudo relacionadas à importância da água em nossas vidas e ao acesso universal à água potável, estivemos também tecendo redes de participação internacional do MMC no *Global Water Dances*[3] (GWD).

A escolha pelo termo *práticas performativas*, no título deste texto, faz eco ao que Icle (2019) nos apresenta, quando diz que

> [...] o termo práticas performativas visa alargar o que, historicamente, tomamos como teatro, dança, performance, espetáculo, etc. Práticas performativas, aqui envolvem tanto espetáculos reconhecidos pelo sistema das artes quanto folguedos populares ou exercícios em sala de aula, por exemplo. O que torna possível colocar todas essas práticas juntas para se visualizar e analisar um mesmo objeto de pesquisa não é o contexto do qual emergem, tampouco as temáticas que fazem referência ou a categoria socialmente aceita de arte, mas o fato de que todas elas podem ser consideradas no seu processo de feitura; são coletivas, envolvem grupos de pessoas, colocando seus

---

[2] Relatos míticos da cultura Iorubá, por vezes considerados fatos históricos.

[3] Projeto artístico-ambiental realizado em rede internacional com a missão de conectar e dar apoio a uma comunidade global de coreógrafos e dançarinos para inspirar ações e colaborações internacionais sobre problemas relativos à qualidade e acesso à água potável através da linguagem universal da dança. Atuante desde 2011, o projeto vem sendo ampliado com ações educativas junto a diferentes comunidades e tem reuniões periódicas para atualização dos temas que estão sendo problematizados em cada cidade participante. Disponível em: https://globalwaterdances.org. Acesso em: 30 set. 2024.

> próprios corpos como local de prática e, por fim, fazem alguma coisa, dão forma, (per)formam, transformam seus praticantes, o que nos permite designá-las como performativas (Icle, 2019, p. XXXVIII-XXXIX).

Os campos afins dos Estudos da Performance e da Etnocenologia nos orientam quando o tema é a produção de conhecimento corporificado. Também o referencial teórico-metodológico da Pesquisa Performativa (Haseman, 2015) e da Prática Artística como Pesquisa (Fernandes; Scialom, 2022) nos guia, no sentido de deixar a prática nos trazer as pistas e desvios metodológicos necessários ao curso da pesquisa. Nesse sentido, nossa metodologia foi desenvolvida com a intenção de operar com os temas do racismo ambiental e dos processos de gentrificação que originaram o bairro Restinga. A partir dos acontecimentos relatados adiante, ligados ao Riacho Ipiranga ou Arroio Dilúvio em Porto Alegre, com a participação do MMC no evento internacional GWD, analisam-se os desdobramentos de uma imersão nos *itãs* das orixás das águas. Muito deste material foi desenvolvido pelo MMC na escola, através do qual foi cocriado o espetáculo *Mães d'Água*. As práticas performativas em estudo são em parte descritas a partir dos registros audiovisuais e dos diários de bordo das pesquisadoras envolvidas, com a colaboração dos dados produzidos coletivamente, ao longo do processo, em partilhas verbais e performativas.

Movimento Meninas Crespas: periferia e racismo ambiental

O bairro de terra vermelha chamado Restinga está situado na zona sul de Porto Alegre, a aproximadamente 22 quilômetros do centro, sendo considerado hoje um núcleo urbano autossuficiente. O bairro é o terceiro mais populoso da cidade, com mais de 60 mil habitantes e sua população é majoritariamente negra. A ocupação desse território deriva de um projeto de gentrificação da capital, através de um histórico violento de desapropriações e limpeza urbana para uma área distante, sem infraestrutura mínima de água e luz. Em 1965 ocorreu a transferência dos habitantes do antigo bairro Ilhota, que margeava o Arroio Dilúvio, da região central de Porto Alegre para a periferia, onde hoje está localizado o bairro Restinga. Na ocasião, como em muitos casos que vemos se repetir ainda hoje, o poder público decidiu que alguns sujeitos tinham direito à cidade e outros não, colocando para fora os indesejados, configurando assim, mais uma vez, um

ato racista. Somente entre os anos 1970 e 1980 a prefeitura iniciou obras de infraestrutura básica, bem como a construção de casas e apartamentos, sendo que o bairro só foi oficialmente criado em 1990. Hoje a Restinga é um bairro com uma intensa produção cultural e comercial, uma comunidade articulada política e culturalmente, um território de muita luta que resiste na periferia de Porto Alegre.

A Escola Municipal de Ensino Fundamental Lidovino Fanton, onde acontece o projeto MMC, fica nesse bairro. A escola abarca cerca de 930 estudantes, entre a Educação Infantil, séries iniciais e finais do Ensino Fundamental. Tem 36 anos de atuação e desde 2015 recebeu o projeto da professora Perla Santos. Em 2023, o MMC teve adesão de aproximadamente 25 crianças divididas em três turmas, contando com a monitoria de aproximadamente outras oito crianças, já atuantes no projeto antes disso. O Projeto Movimento Meninas Crespas reúne crianças de 9 a 15 anos e acontece como atividade extracurricular na escola na qual as crianças também estudam. Ele objetiva empoderar meninas negras ou crespas, especialmente enfatizando aspectos afirmativos da negritude, como o próprio nome diz, fazendo referência à importância de valorizar a estética negra. Para termos uma ideia do que anima a alma desse grupo, trazemos aqui as palavras da professora Perla, que já em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) praticava e pensava com as Crespas no curso de Dança na UFRGS:

> A estética da dança afro ainda é subjugada e considerada inferior, quando comparada com as danças clássicas. Mas a dança afro, diferente do ballet que é uma dança de elevação, é uma dança que busca o contato com o solo, pois nele há a representação e energia ancestral, por isso é uma dança de aterramento. E nela, há um processo de resgate e identificação com um determinado grupo social. Esta dança contribui no processo de afirmação da criança, da jovem e da mulher e do homem negros, pois ali terá contato com elementos culturais de sua etnia e valorização de sua estética negra (Santos, 2018, p. 58).

Perla Santos nos apresenta a ideia segundo a qual devemos favorecer um escurecimento, um enegrecimento de nossas ações e ambiente. Está escuro? Ela pergunta às crianças, na tentativa de certificar-se de que tudo que ela explicou foi entendido, contrapondo, também na linguagem, a ideia de que o preto ou escuro são palavras pejorativas. Assim, é uma

das bases do movimento, trabalhar com as noções de centro-periferia de modo anticolonial:

> Segundo Asante, há uma marginalização do que não é Europeu. Deve-se observar a localização que os conhecimentos africanos têm nas diversas atividades. Não se trata de etnocentrismo ou de promover a supremacia negra. Nela não há inferiorização dos conhecimentos de outros grupos étnicos. A afrocentricidade não prega que o conhecimento negro é universal. Diferenciando-se do eurocentrismo, nela está presente a relação do centro e da margem: colocar-se no centro, ser afrocentrado, significa analisar as situações a partir de suas perspectivas e referências [...] (Santos, 2018, p. 26).

É assim que Perla Santos começa, na valorização de uma das características da estética negra mais visíveis depois da cor da pele: o cabelo. Soltar, enfeitar, valorizar o cabelo crespo e as inúmeras possibilidades que eles oferecem passa a ser um dos modos de enegrecer a escola, a comunidade, o bairro, a cidade. Para contar essa história, ela desenvolveu uma performance solo que rememora o tempo em que o valor estético era de um cabelo liso e da imposição de uma imagem estética para pessoas negras, com base nos padrões de embranquecimento desta população. Por exemplo, para alisar os cabelos, pessoas com cabelos crespos usavam um pente de ferro aquecido e "passavam a ferro" seus cabelos, aplicando posteriormente parcos produtos para maciez, que buscavam amenizar tamanha violência. Nas Crespas, como carinhosamente chamamos o MMC, a visualidade dos arranjos de cabelo e vestimenta são prioritárias na escolha da performance, e o material de movimento, sempre afrorreferenciado, é nutrido pela noção de beleza e autoconfiança. Aí reside a noção de riqueza para o movimento, a diversidade de belezas e a afirmação da cultura, além da difusão dessas riquezas em espaços locais ou globais, uma das missões desse movimento. Para conhecedores da chamada mitologia afro-brasileira, não é difícil perceber a presença da orixá Oxum e o poder que ela confere a este trabalho. Oxum é a orixá das águas doces, na cultura afro-brasileira.

Nós acompanhamos ou propusemos atividades artísticas de dança e teatro com as crianças, procurando estabelecer relações sobre questões ligadas à água, ao saneamento básico e à gentrificação. Nossa intenção foi desenvolver a noção de corpo ecossistêmico, um termo que surgiu em nossos estudos e debates, unindo conceitos ligados a práticas e danças somáticas e ecoperformances, cujo corpo é presentificado a partir de suas relações

ecossistêmicas. Este parece ser um ponto importante da nossa reflexão sobre a questão da pobreza, tematizada nesta pesquisa, e a noção de riqueza, no projeto do MMC.

Acompanhamos o que está colocado no Dossiê 1 (2020, p. 6) da Rede, tratando pobreza a partir de referências, como do economista indiano Amartya Sen. Em seu livro, *Desenvolvimento como liberdade*, ele defende a liberdade como pressuposto do desenvolvimento econômico, porém

> O desenvolvimento requer que se removam as principais fontes de privação de liberdade: pobreza e tirania, carência de oportunidades econômicas e destituição social sistemática, negligência dos serviços públicos e intolerância ou interferência excessiva de Estados repressivos. A despeito de aumentos sem precedentes na opulência global, o mundo atual nega liberdades elementares a um grande número de pessoas- talvez até mesmo à maioria. Às vezes a ausência de liberdades substantivas relaciona-se diretamente com a pobreza econômica, que rouba das pessoas a liberdade de saciar a fome, de obter uma nutrição satisfatória ou remédios para doenças tratáveis, a oportunidade de vestir-se ou morar de modo apropriado, de ter acesso à água tratada ou saneamento básico. Em outros casos, a privação de liberdade vincula-se estreitamente à carência de serviços públicos e assistência social, como por exemplo a ausência de programas epidemiológicos, de um sistema bem planejado de assistência médica e educação ou de instituições eficazes para a manutenção da paz e da ordem locais. Em outros casos, a violação da liberdade resulta diretamente de uma negação de liberdades políticas e civis por regimes autoritários e de restrições impostas à liberdade de participar da vida social, política e econômica da comunidade (Sen, 2000, p. 18).

A pobreza é compreendida por ele como a impossibilidade de acessar aquilo que seria um direito básico do cidadão. Mesmo considerando tal noção de pobreza, durante nossa aproximação ao campo evitamos o termo junto ao grupo. Perguntamo-nos: ao nos aproximarmos de proposições educacionais artísticas negras e periféricas, considerando-as inseridas em situação de pobreza, não estaríamos retomando estigmas raciais e reproduzindo o discurso colonial, que procura, justamente, menosprezar a cultura e modos de vida periféricos?

Icle (2023) apresenta sua pesquisa em relação ao termo pobreza nas Artes Cênicas, problematizando a ausência deste termo em pesquisas na área, evitando atrelar o termo como um "defeito moral ou individual" a

partir da noção e do entendimento corrente de pobreza na sociedade. Essa conotação nos afeta no sentido crítico da etnicidade, tanto quanto a noção de competências, assim como é desenvolvido a partir dos referenciais da Rede (Dossiê 1, 2020). Devemos considerar a importância do "papel da raça no projeto de construção da nação" (Silva; Paixão, 2021, p. 264) e evidenciar o problema gerado pela noção de democratização racial antes do período político de abertura, que viabilizou a Constituição de 1988 e a Lei do racismo em 1989, e que possibilitou o acesso de pessoas não brancas aos assentos da política brasileira, em velocidade muito lenta e gradual, conforme os estudos sobre os temas vão se acentuando. Consideramos ainda que o Estatuto da Igualdade Racial data de 2010, mas somente em 2023 a injúria racial é equiparada ao racismo. Trazer a noção de pobreza para esse contexto não nos pareceu colaborar em nada para o trabalho que estávamos por desenvolver, sobretudo quando vinculado à noção dos atos de fala ou performatividade da linguagem, assim como pensa Austin, que a vincula a uma "capacidade de construir o mundo, ou seja, falar não é um ato inocente, mas produz efeitos no interior das relações sociais a que correspondem" (Icle, 2023, p. 11). A aporofobia pode estar presente não apenas em pessoas socialmente estáveis, mas entre aqueles que vivem a pobreza em seu cotidiano, produzindo discriminação por meio de marcadores como naturalização, culpabilização e vitimização (Paugam *apud* Icle, 2023, p. 15).

Acreditamos que, na realidade, a perspectiva de fartura dos ecossistemas e cosmologias afro-brasileiras, que sustentam a vitalidade física e espiritual do povo preto, presente nas periferias e manifesta em diversas comunidades, pode trazer as mais eficazes ferramentas, no discurso e na prática, para o enfrentamento do totalitarismo neoliberal das hegemonias brancas.

Dentro desse contexto, o MMC aparece na Restinga, como uma forma de pedagogia decolonial:

> Pedagogias entendidas como metodologias produzidas nos contextos de luta, marginalização, resistência e o que Adolfo Albán chamou 're-existência'; pedagogias como práticas insurgentes que quebram a modernidade/colonialidade e tornam possíveis muitas outras formas de ser, ser, pensar, conhecer, sentir, existir e viver-com (Walsh, 2013, p. 19).

Integrante de um grupo de pesquisadores e militantes de um pensamento decolonial, Catherine Walsh está comprometida em "desfazer

uma compreensão do poder, dos saberes e do ser herdada da modernidade colonial e de suas categorias raciais" (Ferdinand, 2022, p. 34). Perla Santos está comprometida com a performatividade não apenas da linguagem verbal, mas corporal, ao enegrecer o ambiente que habita, onde trabalha, em sua capacidade de construir o mundo com o Movimento Meninas Crespas. Leda Martins nos apresenta, por meio dos Estudos da Performance, a importância deste campo para um estudo corporificado da diáspora negra.

> É dentro desse amplo espectro epistemológico que venho atualmente desenvolvendo minhas pesquisas, que têm por objeto a performance e as cenas rituais, por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas expressão ou representação da ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem (Martins, 2003, p. 66).

Por outro lado, a periferia das grandes cidades designa territórios particulares, por onde circulam diferentes grupos, políticas, culturas e modos de organização. A periferia é um lugar onde a população de baixa renda é condicionada a viver alijada dos benefícios comumente direcionados ao centro ou bairros ricos das grandes cidades, onde o jogo econômico social hegemônico circula facilmente. São lugares predestinados a serem menosprezados pela economia dominante e, por isso, podem configurar territórios de resistência e de luta por emancipação. Quando falamos em território, queremos trazer um sentido para além da questão espacial, vinculado às forças que atuam em determinado tempo e lugar, às relações de trabalho, nos modos de como vive ou como é constrangido a viver determinado grupo social, geralmente proveniente da disputa por espaços em um sistema racista, excludente e capitalista em sua base. Haesbaert (2020, p. 76) nos apresenta três abordagens que sintetizam certa discussão latino-americana sobre território: uma que aborda as relações espaço-poder "[...] especialmente entre os grupos subalternos, ampliando a concepção de poder através de sua dimensão simbólica (construção identitária) [...]", em viés decolonial, contra ou anti-hegemônica; outra que aborda a ideia de corpo-território, numa perspectiva ecofeminista e indígena "que atenta[ram] para o poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto de exercício de poder e

como sujeito (corporificado) de resistência"; e ainda uma abordagem que trata de espaço de vida desenvolvida pelo antropólogo Arturo Escobar, a partir de comunidades afrodescendentes:

> A conceituação de território em nosso contexto vai muito além da clássica associação à escala e/ou à lógica estatal e se expande, transitando por diversas escalas, mas com um eixo na questão da defesa da própria vida, da existência ou de uma ontologia terrena/territorial, vinculada à herança de um modelo capitalista extrativista moderno-colonial de devastação e genocídio que, até hoje, coloca em xeque a existência dos grupos subalternos, especialmente os povos originários. Desdobram-se assim desde os territórios do/no corpo, íntimo (a começar pelo ventre materno), até o que podemos denominar territórios-mundo, a Terra como pluriverso cultural-natural ou conjunto de mundos – e, consequentemente, de territorialidades – aos quais estamos inexoravelmente atrelados. Tudo isso se desdobra hoje dentro daquilo que se designa como pensamento decolonial, uma busca por pensar nosso espaço e, de alguma forma, o próprio mundo, considerando as bases espaço-temporais – a geo-história, enfim – em que estamos situados (Haesbaert, 2020, p. 76).

A Restinga, como periferia, é um território que contém números expressivos de pessoas em vulnerabilidade social e que, em um contexto de políticas públicas neoliberais, são as primeiras a sentirem o impacto do racismo ambiental, termo criado pelo americano Benjamin Chavis Junior, que o define como:

> A discriminação racial de políticas ambientais, a aplicação de regulamentos e leis, o direcionamento deliberado de comunidades racializadas para instalações de resíduos tóxicos, a sanção oficial da presença de venenos e poluentes que representam uma ameaça à vida em nossas comunidades e a história da exclusão de pessoas racializadas dos espaços de liderança nos movimentos ecológicos (Chavis Junior, 1982 *apud* Ferdinand, 2022, p. 12).

A Constituição Brasileira de 1988 garante o equilíbrio ecológico do meio ambiente como direito fundamental, nos termos do artigo 225 (Brasil, 2016, p. 131). Para tanto, é fundamental a atuação do Estado e de instâncias internacionais capazes de sustentar essa garantia (Rodrigues, 2024), que vemos ameaçada hoje em dia no RS, no Brasil e em todo mundo

pela crise climática e pelos crimes ambientais que atacam o ecossistema socioambiental.

> O Brasil é signatário de convenções internacionais, como a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), que combate o racismo ambiental ao abordar os direitos das comunidades tradicionais (OIT, 2023). Além disso, no ordenamento jurídico, a Ação Civil Pública, regida pela Lei 7.347/84, poderá impor multas ou cumprimento de obrigação de fazer ou não fazer, em casos de responsabilidade por danos morais e patrimoniais causados ao meio ambiente. A ação civil impõe ao causador do dano ambiental o pagamento de indenizações ou reparação (Brasil, 2015), e na ação penal poderá ser feita a recomposição ambiental, nos termos da Lei de Crimes Ambientais, Lei nº 9.605/98 (Brasil, 1998) (Rodrigues, 2024, p. 156).

Júlia Rodrigues (2024, p. 157) ainda nos diz, junto com Victor de Jesus, que

> [...] no racismo ambiental estão inseridas carências de saneamento básico, que afetam a saúde e a qualidade de vida das populações marginalizadas e tradicionais. Essas condições ambientais nocivas incluem a falta de água, a ausência de instalações sanitárias, esgoto a céu aberto, moradias em encostas sujeitas a deslizamentos e enchentes, lixões, poluição dos recursos hídricos, dentre outros.

A exemplo do que se pôde experienciar, a partir das enchentes de maio de 2024 no RS, quando um evento climático de proporções históricas, com período prolongado de chuvas, afetou mais de 15 mil quilômetros quadrados de planícies junto aos rios no território do estado do RS, desalojando 877.729 pessoas e contabilizando 183 mortes confirmadas e 27 pessoas desaparecidas, segundo dados oficiais (Fan; Collischonn; Paiva; Ruhoff, 2025), as pessoas mais gravemente atingidas foram visivelmente as populações em situação de vulnerabilidade, como moradores de rua, de bairros periféricos, quilombolas, migrantes, indígenas, pessoas social e economicamente vulneráveis. Cabe relatar que, mesmo com tanto auxílio

externo e com gerenciamento duvidoso[4] de algumas iniciativas, famílias e pessoas que perderam totalmente suas casas com a enxurrada seguem dependendo de abrigos públicos em condições precárias e com a possibilidade de serem removidas ou realocadas para lugares distantes de sua atuação profissional, familiar ou comunitária. As chuvas que vieram em 2024 em maior proporção já vinham ocorrendo ao longo do ano de 2023. A falta de saneamento básico e a fragilidade das edificações são alguns exemplos do quanto os problemas na periferia são imediatos: não há escola, trabalho, ou algo que seja mais urgente do que salvar seus pertences ou, em alguns casos, suas vidas, de uma inundação, de incêndios, de eventos inesperados e perfeitamente previsíveis, em certa medida, quando provocados pelo ser humano no desequilíbrio ecológico dos ecossistemas.

A revisão bibliográfica feita por Julia Rodrigues no mencionado artigo nos mostra que diferentes autores concordam que

> [...] é fundamental reconhecer o racismo ambiental como ponto de partida para a criação de estratégias de combate, como políticas públicas direcionadas, e para o empoderamento desses grupos. Outro aspecto relevante é a importância da conscientização e mobilização social para desafiar as estruturas de poder existentes. Assim, é crucial promover a participação ativa das comunidades afetadas nas decisões ambientais, garantindo que suas vozes sejam ouvidas e consideradas. Além disso, é fundamental ampliar o diálogo e a conscientização sobre o racismo ambiental, tanto na academia como na sociedade em geral. A educação e a sensibilização são ferramentas

[4] "Na região metropolitana de Porto Alegre os impactos da cheia poderiam ser amplamente minimizados, caso o sistema de defesa contra inundações estivesse operando de acordo com a cheia hipotética para a qual foi projetado. As falhas que ocorreram no sistema de defesa contra inundações demonstraram que a proteção eficaz contra inundações não pode ficar limitada à construção da infraestrutura física, pois também requer sistemas de gestão institucional que garantam que as defesas contra inundações permaneçam funcionais e capazes de operar sob as condições para as quais foram projetadas" (Fan; Collischonn; Paiva; Ruhoff, 2025, p. 61-62). A urgência da precisão na previsão dos eventos é também um ponto discutido pelos mesmos autores no artigo, considerando que é função da gestão pública e não de pesquisadores da universidade divulgar esses dados. Ainda assim, foi por conta dos serviços prestados pelo Instituto de Pesquisas Hídricas da UFRGS que as informações precisas puderam circular em alguns meios, minimizando efeitos da tragédia para algumas pessoas com acesso a tais informações.

> poderosas para desafiar estereótipos e preconceitos arraigados, promovendo a solidariedade (Rodrigues, 2024, p. 158).

Vimos que foi o racismo ambiental que construiu o bairro periférico no qual se desenvolve o Movimento Meninas Crespas e que isso torna fundamental a abordagem sobre o racismo ambiental na relação com as práticas performativas em desenvolvimento ao longo do ano de 2023. É fundamental também, portanto, a representatividade política de pessoas racializadas, marginalizadas e subjugadas ao ambiente excludente das periferias. Já a Constituição Brasileira de 1988 garante o equilíbrio ecológico do meio ambiente como direito fundamental, nos termos do artigo 225. Para tanto, é fundamental a atuação do Estado e de instâncias internacionais capazes de sustentar essa garantia (Rodrigues, 2024), que vemos ameaçada, hoje em dia, no RS, no Brasil e em todo mundo, pela crise climática e pelos crimes ambientais que atacam o ecossistema socioambiental.

Curso d'água e confluências – o contexto

Desde meados de 2022, realizamos os primeiros contatos com o grupo na escola, ocorrendo em seguida uma pausa devido às articulações de cronograma do projeto junto à escola, com nossa retomada a partir de abril de 2023. Seguimos desde então com encontros semanais regulares até dezembro de 2023. Nossos encontros foram interrompidos apenas pelos feriados ou eventos escolares e, principalmente, pelos eventos climáticos que provocavam insegurança e instabilidade nos lares de onde essas crianças vinham, pedindo distintas resoluções de problemas. Os encontros tinham como protocolo uma conversa inicial, seguida de um aquecimento corporal e jogos para entrar em estado de cena, com um intervalo de recreio escolar e um retorno para a finalização do trabalho da tarde, sobretudo ligado aos ensaios ou ao contexto do espetáculo. A prof.ª Perla esteve presente em todos os ensaios e nos apresentava, gradativamente, o repertório do MMC sobre o qual traçamos posteriormente o roteiro do espetáculo.

Paralelamente aos ensaios de repertório de dança afro que a prof.ª Perla já trabalhava com mais de um grupo de crianças, atuamos com um pequeno grupo formado pelos monitores das demais turmas. A partir de proposições nossas e de nossos bolsistas, ativamos no grupo discussões ligadas à água, ao saneamento básico e à gentrificação, propondo exercícios da

Dança e do Teatro. Nossa proposta incluía oficinas de Dança e Teatro, bem como nossa participação nas aulas de Dança Afro da professora Perla para as crespas, de modo a operar, na prática, com as ideias de corporificação dos elementos da mitologia afrodiaspórica como parte do entendimento de um corpo ecossistêmico em preparação para a partilha.

Nosso planejamento também incluiu a participação do MMC no evento internacional *Global Water Dances* (GWD), em junho de 2023, junto à obra Riacho. Paralelo a isso, ocorreu também a produção de uma videodança intitulada *Energia*, cocriada com o grupo de monitores do MMC, produzida pelo bolsista Pedro de Camillis, que foi incluída nas atividades de pesquisa como uma das práticas performativas e foi posteriormente exibida na I Mostra Corpos d'Água, realizada no Centro Cultural da UFRGS, apresentando vídeos das participações do núcleo do curso de Dança da UFRGS, desde 2017, nesse evento de dança e ambientalismo. A Mostra Corpos d'Água foi idealizada por Pedro e Cibele, tendo, como debatedores, os participantes dos projetos GWD e Semana Negra ESEFID[5].

A participação do MMC no GWD, em junho de 2023, foi determinante na dramaturgia proposta para a performance realizada na ponte dos Açorianos em Porto Alegre, local onde originalmente passava o curso do Arroio Dilúvio e no qual a população ribeirinha se deslocava de barco para certos pontos da cidade, hoje uma ponte histórica restaurada sobre um lago artificial. A ação simbólica, de devolver ao lago artificial a água da nascente do Dilúvio, contou um pouco sobre o processo de gentrificação vivido provavelmente pela geração dos avós daquelas crianças.

Global Water Dances e Riacho

Nossa primeira proposta ao MMC foi uma participação no evento internacional de dança e ambientalismo *Global Water Dances*, a ser

---

[5] Francisco Milanez (AGAPAN); Maurício Paixão (IPH/UFRGS, integrante do projeto Semana Negra ESEFID); Têmis Nicolaidis (Coletivo Catarse; edição e codireção da videocoreografia produzida a partir da obra Riacho para exibição na plataforma virtual do GWD). Vannia Ibargen, diretora artística do GWD, participou a distância, trazendo informações sobre os propósitos do GWD e o SIF – Fundo de ajuda de custo proporcionado pelo evento com vistas aos impactos causados pelas performances em diferentes países.

realizado em junho de 2023, uma iniciativa do *Laban/BartenieffInstitute of Movement Studies* (LIMS/NY). Nós realizamos uma performance ao vivo com as crianças para a produção de uma videocoreografia compartilhada na plataforma do evento.

A temática escolhida para o trabalho das crianças junto ao GWD foi o racismo ambiental, contido no processo de gentrificação ocorrido na metade do século XX, na região central de Porto Alegre, em função de uma obra considerada uma das mais importantes do século XX para a cidade: o desvio do Arroio Dilúvio, cujo percurso originalmente sinuoso foi alinhado em meio a uma grande avenida. Essa obra causou o deslocamento forçado da população pobre para o novo bairro chamado Restinga, extremamente periférico, de terra seca, vermelha e sem infraestrutura. Na história da população do bairro Restinga habitam parentes distantes das Meninas Crespas.

Como atividade performativa, trabalhamos as informações sobre o percentual de água/líquidos na composição do corpo humano, e como a vida nasce e se sustenta a partir do meio aquático. As crianças estavam cientes das precariedades na distribuição de água, pois os bairros periféricos são os primeiros a sofrer com falta d'água por diferentes razões. Suas famílias pareciam ser atuantes nas reclamações feitas ao governo municipal e aos órgãos responsáveis pela distribuição de água na cidade. Entendemos que, por conta do período pandêmico recente, a atenção ao tema era grande, mas nem sempre a mídia ou autoridades competentes davam atenção ao estado precário de cuidado com a higiene, diante dessa condição. Extremamente bem-educadas pela prof.ª. Perla, as crianças do MMC tornavam-se atentas aos cuidados com a higiene pessoal e grupal. Trouxemos a memória de momentos de imersão em algum corpo d'água ou piscina, e de banhos de chuva, vistos, em sua maior parte, como algo negativo. Com esses temas dirigidos ao movimento, iniciamos a prática da dança coral para o evento internacional de dança *online* GWD, cujo trecho coreográfico é dançado por todas as cidades que aderem ao projeto. Apresentamos ao grupo vídeos do projeto, incluindo o estudo de um mapa com a localização das cidades participantes do evento de 2023. Algumas crianças tiveram a dimensão da abrangência do GWD e de sua participação junto a tantas cidades de diferentes lugares do mundo, incluindo o continente africano, para o qual demos especial atenção.

Além de elementos trabalhados anteriormente pelo grupo e novas configurações coreográficas propostas aos participantes da performance

local Riacho, uma das coreografias propostas pelo GWD é uma obra já desenhada e praticada em todas as edições desde 2011. Assim, foi necessário indicar que havia pedaços em que a improvisação era possível, mas que em outros momentos era necessário trabalhar em equipe. Lidar com uma coreografia que pode ter momentos menos definidos, espacial e formalmente, foi desafiador para essas crianças.

A estrutura coreográfica do GWD inclui: I) um ritual de chegada ao local da dança; II) uma coreografia que aborda o tema local que está sendo evidenciado, no caso o desvio do Arroio dilúvio como causador do surgimento do Bairro Restinga; III) a coreografia local – uma dança coral mundial e IV) um momento participativo em que convidamos o público para dançar os gestos que simbolizam o ciclo das águas. As meninas crespas dançaram, afinal, todas as seções coreográficas – o ritual de chegada protagonizado por elas e a prof.ª Perla e as demais coreografias junto a um grupo de outras dançarinas de Porto Alegre. O resultado pode ser visto na produção videocoreográfica Riacho, vídeo enviado ao GWD, em cujo *site* fica disponível[6]. Imagens das Meninas Crespas também foram utilizadas no minidocumentário[7] realizado pela organização do evento global com os grupos que obtiveram financiamento do projeto. O alcance das imagens protagonizadas por elas não pôde ser devidamente apresentado ao grupo, diante dos fluxos da escola, das questões climáticas que começavam a afetar significativamente o bairro e a escola, e demais encaminhamentos do projeto.

No período de aproximadamente um mês, entre a realização de Riacho e o início da produção de Mães d'Água, Pedro de Camillis realizou a videodança Energia com a turma de monitores do projeto, a partir de uma decorrência do fluxo de águas que nos invadia física e emocionalmente naquele contexto: as más águas, as mágoas. "Após a apresentação pública, decompomos os gestos da performance num exercício de transcriação do movimento à palavra e, posteriormente, selecionamos e reorganizamos as palavras criando uma nova composição coreográfica para vídeo" (Camillis, 2023, p. 1). Durante grande parte de 2023, fomos criando e produzindo juntos o espetáculo Mães d'Água, que, através de um *itã*, conta a história

---

[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MirALZNZkHE. Acesso em: 30 set. 2024.

[7] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MIVh32Ndm0A. Acesso em: 30 set. 2024.

da relação fraterna entre Oxum e Iemanjá. A apresentação pública ocorreu no dia 13 de dezembro de 2024, no Teatro Glênio Peres, em Porto Alegre.

Mães d'Água

Nossa segunda proposta ao grupo foi colaborar na criação e produção de um espetáculo que apresentasse todo repertório do grupo, a ser realizado em um teatro da cidade, ao final do ano de 2023. O espetáculo Mães d'Água foi resultado dos estudos e criações realizadas nos encontros do Movimento Meninas Crespas, durante o ano de 2023, focados na mitologia dos Orixás, entidades das religiões de matriz africana, especialmente aqueles das águas doces e salgadas, respectivamente Oxum e Iemanjá, através da encenação de um *itã*. A história que escolhemos tinha como ensinamento a relação inabalável de amizade e parceria dessas divindades de águas doces e salgadas para superar momentos difíceis. Toda a narrativa do espetáculo foi atravessada por coreografias que traziam elementos das danças afro-brasileiras e performances que denunciam opressões e racismo em relação à crise ambiental e seus impactos nas populações periféricas. Cabe mencionar que outra questão emergiu de dentro das vivências do Movimento Meninas Crespas, a homofobia, a partir da vivência pessoal de um dos integrantes do grupo, uma vez que o movimento não é restrito ao gênero feminino, mas o coloca em evidência por razões políticas. Entre seus integrantes, meninos, meninas e pessoas de orientação homossexual trazem suas questões para serem transformadas em performance. A emergência do tema é algo incorporado pela pesquisa guiada pela prática que acompanha os processos de criação do Movimento Meninas Crespas.

A narrativa cênica poética conta a história do infortúnio de Oxum, que, em uma guerra, perde toda sua riqueza material, o que afeta sua beleza e autoestima. Iemanjá, compadecida, empresta suas joias e seu cabelo a Oxum, que a ajuda a seguir em frente no resgate de sua potência. A relação de amor entre elas é exibida como elemento de força feminina, de sororidade implicada na ideia de um corpo relacional e sistêmico (relação corpo-ambiente).

O processo de criação de Mães d'Água nos explicita a dupla fratura apresentada por Ferdinand (2022, p. 23), que "se destaca pela distância entre os movimentos ambientais e ecologistas, de um lado, e os movimentos pós-coloniais e antirracistas, de outro, os quais se manifestam nas ruas e nas

universidades sem se comunicar". Esse trabalho, em especial, ajudou-nos a pensar esse ambientalismo que pouco se refere ao dano ambiental do período colonial e à hegemonia do patriarcado branco, geralmente não racializado, direcionado sobre os povos originários dos continentes não europeus. A estratégia para abordar questões ecológicas encontra na mitologia dos Orixás, e nos relatos históricos sobre as nobrezas negras, um argumento poético. Isso está diretamente ligado a performances que se destacam pela proposta antirracista que desestabiliza as normativas acadêmicas, valorizando as performances da oralitura (Martins, 2003). Nesse sentido, os *itãs*, hoje difundidos por meio das redes no formato audiovisual, conduziram o processo de criação.

As coreografias de Perla Santos e dos bolsistas do MMC, sobre o roteiro do espetáculo, envolveram o repertório já constituído do MMC, revisado ou remontado para as respectivas turmas. A produção artística contou com projeção de imagens organizadas pela bolsista de pesquisa da UERGS, Rebecca Rodrigues, e trechos encenados dos *itãs* dirigidos pela pesquisadora Tatiana Cardoso da Silva. Os ensaios foram compartilhados entre pesquisadores e participantes envolvidos, com roteiro e direção de Tatiana e Perla, com colaborações.

Na performance Mães d'Água, criada com as crianças sobre as divindades das águas, trazemos noções de abundância e fartura, exercitamos o próprio pertencimento à natureza, pois, na cultura das religiões de matriz africana, é a natureza que sustenta o sagrado. Ela é a oferenda essencial ao fortalecimento do nosso *Àse* (energia vital). Iemanjá ajuda sua irmã Oxum em sua dor, doando a ela seus próprios cabelos, símbolo de força, fartura e beleza. Esse gesto de cuidado, presente na narrativa, estabelece um princípio importante para o andamento do trabalho junto ao grupo de educandas: a conexão consigo mesma e com o meio ambiente através do autocuidado e da elevação da autoestima. Oxum nos ensina que, antes de cuidar do outro, precisamos levar nossa atenção ao cuidado e proteção de nós mesmas, pois, enquanto seres formados predominantemente por água, somos também fonte de abundância e uma enorme fartura de possibilidades. Não por acaso, um elemento símbolo dessa divindade é o espelho, que reflete além da aparência, cuidando das águas internas de suas filhas.

Mães d'Água foi apresentado em dezembro de 2023, no Teatro Glênio Peres, localizado dentro do prédio da Câmara de Vereadores da cidade. Foi necessário guardar mais de 50% da lotação do teatro de noventa lugares para familiares das crianças, cujo deslocamento até o centro da

cidade também ocasionou um atraso no início da apresentação. Longe de ser uma crítica, isso é um dado que reafirma a falta ou a dificuldade de acesso do público e dos artistas aos espaços de arte centralizados.

A performance foi muito impactante para o público presente. Pudemos observar uma plateia atenta e emocionada. Foi possível reconhecer a imediata identificação da maioria das pessoas em relação às propostas performativas desenvolvidas pelo MMC, que, ao operar com elementos da cultura *pop*, envolvendo as crianças, acessa um conteúdo cultural com mensagens impactantes antirracistas, anti-homofóbicas e feministas. Ainda assim, algumas pessoas comentaram, após o espetáculo, sobre seu desconhecimento de situações racistas apresentadas na performance, reforçando a importância de tratar temas como este.

Considerando a articulação entre processos de criação e os contextos de pobreza, podemos afirmar que a narrativa da irmandade de Iemanjá e Oxum minimiza narrativas invejosas entre as mulheres e produz um ambiente de sororidade, capaz de nos fazer seguir operando com a temática das águas, do racismo ambiental e do corpo ecossistêmico, temas em estudo nesta pesquisa, que orientam as fabulações. Ao tratarmos sobre as orixás das águas, resgatamos a relação das crianças com o tema da água e da falta de acesso aos direitos básicos de água encanada, mas, sobretudo, ao direito básico de saneamento. Tal fato ganhou em significação, por terem acontecido muitos episódios de chuvas fortes e enchentes durante o ano de trabalho de campo, que causaram estragos materiais, emocionais e organizacionais, com alterações periódicas dos integrantes e sobretudo de seu engajamento na produção artística.

Junto com o Movimento Meninas Crespas, estimulamos o debate sobre questões que interseccionam a educação ambiental à educação para as relações étnico-raciais como temáticas urgentes na contemporaneidade. Unimos esforços à afirmação de subjetividades negras, somando-nos às suas próprias vozes e histórias. Junto com elas, afirmamos o protagonismo epistêmico negro na produção artística e pedagógica, bem como a apropriação e valorização da identidade feminina negra através da arte e do pensamento feminista, que inclui a comunidade LGBTQIA+.

Aqui voltamos ao relato de pesquisa de Pedro de Camillis. Seu relato parcial, entregue na condição de bolsista de pesquisa aqui transcrito, revela que o MMC é composto não só por um recorte estrito de gênero, mas de toda proposição dos estudos feministas que incluem a comunidade

Transbordava em mim quando assistia ao estudante dando corpo, portanto qualidade de movimento, ao sentimento comungado intimamente por pessoas da comunidade LGBT+. As primeiras vezes em que assisti à cena estávamos no espaço escolar e eu sentia muita vontade de chorar. As barreiras de um superego controlador saltam como gradis, colocando em cena a contradição entre o que eu sentia e os papéis esperados para um educador numa escola. Naquela condição eu era educador em formação? Artista em criação? Esse texto também poderia ser sobre o processo de reconhecimento de si a partir de uma pesquisa performativa através da criação artística em contexto escolar, oportunizada pela pesquisa acadêmica e promovida por monitoria em atividade de ensino [...]

O primeiro contato com o grupo de monitoras do Movimento Meninas Crespas foi através do processo de pesquisa e criação da performance Riacho para a edição de 2023 do Global Water Dances, em Porto Alegre, liderado por Cibele Sastre. Naquele momento já buscávamos uma forma específica de estar na escola. Ao retornar à Escola Lidovino Fanton, na Restinga, para retomar o acompanhamento do processo do que foi Mães D'Água, me deparo com um grupo que, apesar das intercorrências, não parou de funcionar. Se, no primeiro momento, eu sou tomado de emoção. No segundo, eu passo a reconhecer as qualidades do movimento do José[8]: etéreo, finalizações suaves, rosto de quem flutua no ar. Me sentia inquieto pela escolha de peso leve para aquilo que em mim teria representação pelo peso forte. 'Cibele, será que ele não deveria fazer uma variação de peso nesse trecho?'. Ela, que gosta de contrariedades coreográficas, disse de ombros: 'eu gosto assim'. Vou percebendo como ele simboliza as situações de homofobia na idade e contexto dele. Vinte cinco anos, pelos menos, nos diferem de idade. Se o debate público tem avançado muito, eu reconheço no gesto de José que no miúdo das situações cotidianas, a violência simbólica segue a mesma. [...]

Não Recomendado[9] atravessa a vida do José: 'Pervertido, mal amado. Menino malvado, cuidado! Má influência, péssima aparência. Menino indecente, viado'. e reverbera nos passos que eu fiz e refaço afetivamente.

Até onde, enquanto educador, eu posso requisitar os afetos, no caso, as dores de uma pessoa? Para haver processo de aprendizagem

---

[8] Um dos educandos do MMC – nome fictício.

[9] Título da canção – de autoria de Caio Prado, que sustenta o solo de José.

> através da dança é necessário tocar em temas potencialmente sensíveis? Como oferecer suporte para que a expressão sirva de alavanca para a técnica? Qual é o valor da beleza e do encantamento num procedimento metodológico? São capacidades de encantar-se e capacidade de produzir beleza critérios válidos numa avaliação escolar? Há potencialmente um caráter pedagógico nos processos de criação em dança, uma oportunidade de re-conhecer-se na relação com o movimento em si, com o corpo do outro e com o espaço compartilhado. É possível, assim, pensarmos que existam pedagogias através da arte. Mas que métodos atendem à institucionalidade, ao papel da escola, ao papel do educador em contexto escolar? Que conteúdos são possíveis de se ensinar através da arte? Eles existem na BNCC? Em que medida esses conteúdos da arte são válidos para aquelas pessoas que não são/serão artistas? Se eu me pretendo um professor-artista, eu avalio o desempenho de quem no final de um ciclo, de um projeto? (Camillis, 2023, p. 1-3).

Também deixamos aqui registrado a visão da bolsista Rebecca Rodrigues, em um vídeo produzido por ela, na dimensão da pesquisa realizada sob a orientação da profa. Tatiana Cardoso na UERGS, disponível no *YouTube*[10]. Para saber mais sobre a performance, é possível visitar o perfil do espetáculo no *Instagram*, *Espetáculo Mães d'Água*[11].

Aqui podemos perceber as partículas de um sistema de ensino em rede: a pesquisa acadêmica da REDE, através de nossas duas instituições de ensino, UFRGS e UERGS, que se articula com a pesquisa acadêmica e de vida da prof.ª Perla, por meio de seus agentes; em que memória e presença dão as mãos em um ambiente de práticas performativas em criação.

Corpo ecossistêmico e campo de relações

Ao tomar emprestado o título do livro *Variações sobre o corpo*, do filósofo francês Michel Serres (2004), para compor parte do nosso título para este artigo, intentamos compartilhar as ressonâncias que esse projeto

---

[10] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m7d6DBdxK04. Acesso em 30 set. 2024.

[11] Disponível em: https://www.instagram.com/maes.dagua?igsh=bGZhbWV5Zm5ocmZt. Acesso em 30 set. 2024.

trouxe para nós, no que diz respeito à noção de corpo ecossistêmico, ideia que sintetiza o processo vivenciado e que já porta as sementes para pesquisas futuras. Assim, mais do que tecer uma definição sobre tal noção, apresentamos aqui algumas diversificações, aberturas e aproximações sobre tudo o que experimentamos nesta pesquisa, já encaminhando para o fim deste artigo.

A ideia emergente, de que nossos corpos operam de modo sistêmico, associada aos estudos sobre as questões ambientais e sobre a produção artística voltada para a relação do ser humano com a natureza, com os povos originários e com a necessidade imediata de zelo com o planeta Terra, trouxe a noção de corpo ecossistêmico, mais demoradamente concebida na associação da prática da pesquisa às ecoperformances realizadas por nossos núcleos individuais de atividade enquanto pesquisadoras e com visitas a materiais textuais em desenvolvimento sobre o corpo ecossomático e práticas ecossomáticas, sobretudo no campo da Dança. A ideia de que seres vivos são sistemas vivos abertos em constante relação com o meio ambiente e atuantes sobre ele, de modo autorregulador, chama-nos atenção pela complexidade dos diferentes sistemas vivos em atuação na rede de relações em pesquisa. Porém, detivemo-nos menos nas relações ecossomáticas, tão emergentes nos estudos de dança performativa, uma vez que a ideia de somática não habitou a presente pesquisa.

Enquanto pesquisadoras, mesmo antes desta proposição da Rede, já voltávamos nossa atenção à relação da arte e natureza em nossos projetos acadêmicos e não acadêmicos, o que permitiu uma potente confluência de referenciais, ao nos aproximarmos aos referenciais desenvolvidos junto ao MMC. No estudo e debate sobre nossas questões, unimos conceitos ligados às danças somáticas e às ecoperformances, cujo corpo é presentificado a partir de suas relações com o ambiente. A noção de corpo ecossistêmico foi emergindo conforme o processo se dava, como um corpo que busca se relacionar de forma integrada com o ambiente em que vive, um corpo que é artístico, cultural, social e político e que, de um modo engajado, passa não apenas a perceber os impactos que suas ações e relações provocam no ambiente, mas que se empenha em gerar transformações necessárias em seu território, de modo autorregulador, consciente e integrado.

O corpo humano em si é um ecossistema, já que é composto por células animais, com DNA herdado dos nossos pais e mais uma grande quantidade de células microbianas, que vivem associadas ao nosso organismo. A soma das microbiotas, estas comunidades microbianas, é chamada

de microbioma e inclui aproximadamente cem trilhões de células bacterianas, fúngicas, vírus e protozoários. Estima-se que temos três vezes mais células bacterianas do que células que nós mesmos produzimos em nosso corpo. Há diversas comunidades de microrganismos presentes nos pulmões, intestinos, trato urogenital e na pele, convivendo numa dança mestiça entre células humanas e não humanas dentro de nós.

Além disso, um corpo é sistêmico em seu aparato biomecânico. O sistema sensório-motor, por exemplo, informa-nos que a motricidade é relacional. Toda informação que recebemos dos sentidos e o modo como percebemos e assimilamos as informações operam em nosso sistema nervoso, produzem nossa cognição. Quando estudamos que nossa motricidade se desenvolve por meio das relações que nosso sistema sensório percebe do ambiente, podemos compreender de forma concreta a interdependência dessa relação. Portanto, mais do que um sistema biomecânico, nosso corpo é parte de um sistema maior, entendido a partir da ecologia. Estudamos o ciclo das águas através da relação da evaporação de lagos e rios, formação de nuvens e chuva, devolvendo a água para a terra e para a água e toda relação que tem com a temperatura – efeito do sol – e com o que brota da terra a partir dessa hidratação, que gera alimento para os seres vivos. Os humanos são parte desse sistema, tanto quanto os demais seres vivos. Mas viver em harmonia com tais ciclos foi desaprendido pelo ser humano. Nós não nos colocamos como parte de um ecossistema, já que não sabemos conviver em harmonia, nesta interação. Estamos destruindo nosso meio ambiente desde que nos separamos da natureza, utilizando-a como recurso a ser explorado até o esgotamento e não como algo que é parte de nós. Não somos donos da Terra, na verdade é ela que é nossa "dona". Sem a Terra, sem a vida da Terra, não existiríamos e não existiremos. Cada vez mais a ciência – e a duras penas, a emergência climática – nos mostra isso. Graças à ação humana, produzimos no planeta um sistema muito frágil e vulnerável e a tendência é que, para sua própria sobrevivência, esse sistema acabe gerando sua metamorfose efetiva, uma nova autopoiese, da qual talvez, depois dela, não sobrem mais humanos. Torna-se imperativa a relação com todas as formas de vida:

> [...] sob a perspectiva da Ecologia, a prática somática pouco estava mediando os interesses de direitos pessoais e sociais com a interação aos não humanos, ou seja, abrindo mão do modelo antropocêntrico. Em decorrência da pandemia covid'19, a atenção às questões ambientais tomou uma proporção ainda mais importante, e parece abrir

> brechas perceptivas que fazem pensar sobre o papel do humano na Terra e sua relação com o não humano. Acolher o não humano questiona a condição hegemônica do homem, e abrange duas variantes: o não humano em nosso meio e o homem como um meio, um soma-ecossistema (Vendramin, 2021, p. 1017-1018).

Chamamos também estudos corpóreos ecossistêmicos as práticas e pensamentos advindos desse corpo performático relacional, cujos gestos "evoca(m) um contexto de mundos diversos que podem se afetar" (Krenak, 2022, p. 21). Aqui, a noção de performance é fundamental em nossa operação, já que dilui fronteiras epistemológicas. Queremos nos aproximar de Leda Martins (2021), quando ela religa referências técnicas e poéticas com as referências étnicas e ambientais. Como todo território roubado, quando falamos de narrativas também estamos falando de disputa, assim podemos retomar, através da cultura, o protagonismo da memória ancestral negra, ao ativarmos o que Martins (2021, p. 79) afirma como *corpo-tela*:

> Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias de conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições.

Aprendemos com as crianças do MMC, que não têm idade para o corpo tela se manifestar, na medida em que, muitas delas, ao estímulo da voz da profa. Perla ou do toque da música, de forma instantânea e natural, transformavam seu gesto e acendiam um *élan* em outra coisa muito diferente dos corpos ensimesmados do cotidiano, adestrado por limites e regras de uma história única. Lembramos de uma ocasião, no trabalho prático com as Crespas, em um dos ensaios, quando uma das meninas, com seus 11 ou 12 anos de idade, sugeria à colega que faria o papel de Iemanjá, que ela poderia entrar em cena desta forma: e mostrava, instaurando instantaneamente em seu corpo, um movimento sinuoso e fluido como as ondas do mar. Era uma fluidez que nascia no contato firme e macio dos pés com o chão e ia subindo pela coluna, até desaguar em movimentos circulares dos braços e ancas. A luz de seus olhos e o meio sorriso no rosto completavam o quadro, brilhando como espumas na crista da onda. Era uma beleza de ver aquele corpo tão pequeno, aquele devir água invadindo o humano de forma tão espontânea, provavelmente fruto de uma família que pratica a

espiritualidade afro-brasileira, na manutenção da memória ancestral, diariamente cantando, ouvindo as belas histórias dos orixás e dançando ao bater dos tambores.

Um corpo em performance também é um corpo relacional, que se deixa atravessar pelo mundo e suas confluências, misturando-se com o entorno e aumentando sua potência. A confluência, assim como é entendida por Bispo dos Santos (2015), pode ser também uma das bases para pensarmos as movências de um corpo ecossistêmico:

> Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida (Santos, 2015, p. 6).

A ideia de um corpo ecossistêmico predispõe comungar com os princípios do encantamento e do encantado, assim como colocam Simas e Rufino (2020, p. 70):

> A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todos as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios.

Em uma fala, em um de nossos encontros de estudo, a bolsista Rebecca afirmava, ela que também é praticante da religiosidade afro-brasileira, que falar dos Orixás é falar da natureza e considerar verdadeiramente isso em nossa formação subjetiva. O corpo em performance poderia ser uma oportunidade de ser encante, de levar a sério que existe uma força que nos anima: "[...] pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho da água, pedra de rio e grão de areia. O encante pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado" (Simas; Rufino, 2020, p. 9).

Pensar o próprio corpo ecossistêmico é reconhecer-se como um elemento interdependente de seu meio, alguém que redimensiona outras

cosmovisões à própria noção de presença e que se preocupa em seguir a bússola ética, de cuidado e atenção com os outros seres. O corpo ecossistêmico é o que pratica a própria abertura em performance, na presença simbiótica com todos os seres vivos deste planeta, humanos e não humanos:

> Presença como permeabilidade, em si mesmo e com o mundo, na possibilidade de afetar e ser afetado, em uma multiplicidade de estados que se metamorfoseiam em intensidades e configurações diversas. [...] presença como uma espécie de rendição do ser à sua condição de pertencimento ao mundo. Nem sujeito, nem objeto, uma intensificação, no integrar e consubstanciar com os outros seres, humanos ou não, reais ou fictícios, ou seja, imanente ao fluxo do universo. Onda furada, mergulho na escuridão, na intensificação do acontecimento, conteúdo e continente interpenetrando-se. A água viva que é o mar e, ao mesmo tempo, nele nada, corpo nadando em seu próprio corpo (Silva, 2019, p. 51-52).

Tendo em vista a urgência em conhecermos outras epistemologias e referenciais de pesquisa, sobretudo antirracistas e anticoloniais, abraçar o Movimento Meninas Crespas como campo de pesquisa foi o transbordar da necessidade de mostrar para o mundo as mudanças que podemos provocar a partir de um trabalho feito coletivamente pelo bem comum. Ter colaborado e criado, junto com esse grupo do bairro Restinga de Porto Alegre, fez-nos conhecer muitos elementos culturais de valorização da estética e da espiritualidade negra e nos fez jogar junto, estabelecendo trocas de pensamento e de arte, envolvendo-nos em um processo de colaboração e descoberta que foi sendo traçado, à medida que acontecia. Nossos referenciais, e os referenciais com os quais a prof.ª Perla já trabalhava com o MMC, foram dialogando em sua diversidade, impulsionando nossas experimentações e escolhas artísticas, tomando força e sentido próprios ao longo do projeto. A dimensão que alcançamos ao trabalhar com crianças foi principalmente subjetiva, sendo importante acreditar no horizonte da narrativa que se propunha para ativar suas potências e, nessa complexidade, na *confluência* com o meio ambiente, foi necessário um resgate coletivo sobre diversas questões atuais emergentes. Por fim, como produção de práticas performativas e performances nos âmbitos do Teatro e da Dança, em relação às narrativas que protagonizam epistemologias negras, esta pesquisa nos inundou de novas perspectivas para continuarmos outros estudos. Esperamos, assim, colaborar na difusão de projetos que valorizem a produção de

saberes em contextos periféricos, como o Movimento Meninas Crespas, promovendo sua divulgação, fortalecimento e continuidade.

Referências

BRASIL. **Constituição de 1988**. Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

CAMILLIS, Pedro de. **A Performance *Global Water Dances* como dispositivo de uma pesquisa guiada pela prática junto ao Movimento Meninas Crespas no contexto do PPPD-ESEFID**. Resumo 81673 apresentado no SIC UFRGS 2023. Porto Alegre, UFRGS, 2023. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/269458. Acesso em: 11 jun. 2025.

FAN, Fernando Mainardi; COLLISCHONN, Walter; PAIVA, Rodrigo Cauduro Dias de; RUHOFF, Anderson. A cheia de 2024 no Rio Grande do Sul. In: FERRER, João; DANÉRIS, Marcelo; MARQUES, Pedro Romero. **RS Reflexões para a reconstrução do Rio Grande do Sul**. Resiliência e Sustentabilidade. Porto Alegre: Libretos, 2025. p. 47-63.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. Prática artística como pesquisa. **Revista de Ciências Humanas**, v. 22, n. 2, jul.dez. 2022. (Dossiê Práticas como Pesquisa: Criação/(Des)Organização dos corpos da cena).

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, p. 75-90, 2020.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In.: SILVA, Charles Roberto; FELIX, Daina et al. **Resumos do 5 Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

ICLE, Gilberto. Como Descrever os Processos de Criação das Práticas Performativas? In: ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o Inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p. XXXV-LVI.

ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, v. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: https://doi.org/10.5902/2176148511881. Acesso em: 11 jun. 2025.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Belo Horizonte: Ed. Cobogó, 2021.

RODRIGUES, Júlia Fernandes. Racismo Ambiental: uma abordagem interseccional das questões de raça e meio ambiente. **Revista em Favor de Igualdade Racial**, Rio Branco, Acre, v. 7, n. 1, p. 150-161, jan-abr. 2024.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significados. Brasília: Edição: José Jorge de Carvalho, 2015.

SANTOS, Perla da Silva dos. **Projeto meninas crespas da África à Restinga**: uma proposta de educação afrocentrada pela dança. 2018. 80 f. Monografia (Graduação em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SEN, Amartya. Pobreza como privação de capacidades. In: SEN, Amartya. **Desenvolvimento como Liberdade**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 120-149.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Graziella Moraes; PAIXÃO, Marcelo. Misturado e desigual: novas perspectivas sobre as relações etnorraciais no Brasil. In: TELLES, Edward; SILVA, Graziella Moraes (Org.). **Pigmentocracias**: etnicidade, raça e cor na America Latina. Tradução Helio de Mello Filho e Tomás Rosa Bueno. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021. 369 p.

SILVA, Tatiana Cardoso da. **A canção do barqueiro fantasma**: ensaio sobre corpo e memória em atuação. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

VENDRAMIN, Carla. Corporalizando eco-somática (holonômica). In: ABRACE. PANDEMIA E CAOS POLÍTICO, 2021. **Anais [...]**. 2021. p. 1004-1032.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 1. Quito: EdicionesAbya-Yala, 2013.

Abestanças e À La Minutos: performances e pobreza

Gisela Reis Biancalana
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

As performances *Abestanças* e *À La Minutos* foram elaboradas pelo grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O grupo se insere no Laboratório de Pesquisa em Performance, Arte e Cultura (LAPARC) do Centro de Artes e Letras (CAL) e desenvolve estudos com foco em questões culturais desde 2010, especialmente aquelas submetidas a situações de desigualdades socioculturais. Atualmente, os participantes são Sadiana-Luz Martins Frota, Giovana Moura Domingos, Luana Ramos Furtado Cairrão, Lucca Adams Pilla e Cristine Carvalho Nunes. Soma-se a esse histórico a participação do grupo na rede internacional de pesquisas que elabora e estuda processos de criação, coordenada pelo professor Dr. Gilberto Icle, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desde 2013. Entre os anos de 2020 e 2021, a Rede inicia um estudo que volta seu olhar para a pobreza, temática latente no mundo atual.

Nesse contexto de criação, a arte contemporânea tem demonstrado uma maleabilidade expressiva e um ímpeto expansivo intensos. Aqui, essa característica se manifesta ao fundir-se com outros saberes, em especial a pobreza, como contexto socioeconômico e político, bem como ao desmembrar-se em configurações múltiplas. Assim, busca-se refletir, em especial, sobre a pesquisa de criação coletiva em Performance, intitulada *Abestanças*, e que, posteriormente, absorve essa atitude refratária ao assumir a segunda versão de si, intitulada *À La Minutos*. O objetivo do texto é mobilizar um pensamento sobre esse percurso de criação, a fim de conectar as secreções oriundas desse contexto, focado na pobreza em sua primeira forma

performativa, que foi capaz de migrar para a segunda versão. O procedimento metodológico adotado, para sustentar a reflexão proposta sobre o processo de criação, está na consulta às escritas do autor dos textos utilizados, José Saramago; na experimentação corpóreo-vocal desses textos e de objetos trazidos ao laboratório de criação; no estudo sobre o conceito de pobreza (Sen, 2000); e nas pesquisas práticas dos artistas envolvidos. O primeiro trabalho performativo, intitulado *Abestanças*, foi apresentado em junho de 2022, e o segundo, denominado *À La Minutos*, ocorreu em fevereiro de 2023. Considera-se que a Performance é manifestação pulsante instaurada pelo corpo, que, por ser viva, assume aqui uma postura política questionadora, bem como tende a transformar-se absorvendo, ainda, o caráter amplificador da arte.

A inclinação coletiva de práticas e estudos sustentados pela pesquisa em Arte da Performance inclui, ainda, um convite dirigido ao grupo, partido de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da UFSM, para realizar uma Performance no Colóquio Internacional Brasil/Portugal intitulado *José Saramago 100 anos: o inventor de bússolas*. O evento teve o objetivo de comemorar o centenário do escritor português José Saramago. O contexto apontado aglutinou os pontos supracitados e fez emergir, então, a pergunta motriz do processo criador da primeira Performance, *Abestanças*: como manter o foco investigativo sociocultural do grupo atravessado pelas inquietações sobre a pobreza incluindo escritos de José Saramago?

Sendo assim, esta reflexão escrita pretende debruçar-se sobre os pontos focais, gatilhos do processo, bem como mencionar as metamorfoses que o trabalho vem apresentando desde *Abestanças* até *À La Minutos*. Para tal, o texto aborda, inicialmente, a inclinação sociocultural do grupo para a elaboração de Performances, prática focal do LAPARC, trazendo, principalmente, Carlson (2010) e Taylor (2012), para definir as escolhas poéticas do grupo em relação à prática da Performance Arte. Em seguida, Rancière (2014) e Rolnik (1996) sustentam as opções políticas do grupo na arte. No que tange à abordagem de pobreza aqui adotada, o estudo se respalda, especialmente, em Amartya Sen (2000). Após a discussão, situada pelos aportes teóricos escolhidos, o texto recai sobre o processo criador, dedicando-se, primeiramente, à realização de *Abestanças* e, em seguida, mostra, também, os encaminhamentos que se expandiram até chegar em *À La Minutos*.

Pulsos e referências processuais

Entre os pulsos que levam as pesquisas do LAPARC está a finalização do Doutoramento da autora e coordenadora do grupo de pesquisas, marcando seu credenciamento no PPGART e o início de suas pesquisas e orientações de Mestrado em 2010 e Doutorado no ano de 2019. Essas pesquisas são ancoradas nas relações entre arte e cultura, tanto no que se refere aos entrelaçamentos transversais, com manifestações socioculturais, tais como festas populares, danças e religiosidades, bem como com questões sociopolíticas, tais como gênero, sexualidade, raça, etnias e ecologia. A graduação em Dança e a experiência como docente no Teatro, assentadas sobre os Estudos da Performance e pela Performance Arte, direcionaram as escolhas prático-teóricas que delineiam o fazer do LAPARC. Assim, a prática da Performance Arte também justifica sua atuação em um PPG de Artes Visuais, a partir de 2010. Portanto, todas as realizações do grupo são focadas no saber-fazer Performance Arte e acolhem embates de cunho político, aqui especialmente focado na pobreza como ponto crucial de debates latentes no mundo contemporâneo.

Sem adentrar profundamente nos diversos discursos sobre definição de *Performance*, longamente esmiuçados por diversos autores, há um consenso sobre sua complexidade e amplitude na arte contemporânea. Portanto, não se trata aqui de refazer esse percurso teórico tão bem-feito pelas publicações específicas, mas de definir a abordagem recorrentemente adotada pelo LAPARC. De acordo com Carlson (2010, p. 116), o termo Performance tem inúmeros desdobramentos e, mesmo no âmago de algumas de suas especificidades, a sua amplitude é sempre percebida. O autor traz uma semente do entendimento atual sobre o conceito de Performance, tanto nas Vanguardas históricas do início do século XX quanto em Duchamp. Este último destaca a seleção de material e experiência pessoal dos artistas para consideração estética ao invés da realização de obras com base em matérias-primas conhecidas para posterior exibição do objeto resultante do trabalho artístico. Diversos artistas, imersos nesse novo saber-fazer, ancorado na arte conceitual, também começam a chamar atenção para o processo de criação. A partir dessas ideias, já em curso desde Duchamp, alguns artistas trouxeram essas perspectivas para as artes corporais, descolando-se do termo arte conceitual e desdobrando-se em termos como *Body Art* e *Performance Art,* entre outros, ainda nos anos 1970, especialmente nos Estados Unidos (EUA), deslocando o poderio eurocêntrico da produção

artística para a América do Norte, uma vez que a Europa se encontrava em meio às guerras mundiais.

O que havia em comum nesses trabalhos era o protagonismo do corpo presente compartilhando uma ação real na negação de um cenário, questionando a submissão ao espaço físico convencional, como teatros e museus; escapando de uma dramaturgia linear-causal; eliminando a psicologização do performer, entre outras. Por emergir em meio à prática de artistas diversos como visuais, cênicos, entre tantos, nas artes visuais, a Performance Arte é apontada como uma de suas linguagens ou gêneros. Sobre seu surgimento nas artes visuais dos anos 1970, Carlson (2010, p. 119) coloca que "[...] artistas e críticos lutavam para definir o novo gênero de performance, e traçar limites dos quais os artistas individuais, como era de se esperar, estavam sempre escapando, o teatro foi o 'outro' mais comum contra o qual a nova arte poderia ser definida".

A partir dos anos 1980, a Performance tornou-se uma manifestação artística amplamente praticada nas artes, de modo geral, mas ainda carente de um escopo teórico que a definisse. Aos poucos, ainda nessa década, ela foi sendo compreendida como

> [...] obra de um único artista, frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas (Carlson, 2010, p. 120).

Essa ideia está assentada em debates que emanam da pergunta sobre a pós-modernidade ou contemporaneidade, na qual o prefixo pós é cada vez mais requisitado. Pós-moderno, pós-humano, pós-dramático, pós-histórico requisitam a mesma postura sobre um mundo que não está em evolução, mas se conecta com a própria vida. Para Danto (2006, p. 7), a arte não se relaciona com o momento histórico, mas com as formas de vida. Essa espécie de consciência da ausência de liberdade, durante o período histórico da arte, expõe as concepções de uma arte que não tem seus limites circunscritos na história, mas nas formas de vida. Consequentemente, o artista expressa recorrentemente sua própria forma de vida, traz as reverberações de si aflorando termos como processos de identificação, de subjetivação, singularidades, colaboratividades, entre tantas, assim como tende a

acessar o apoio de procedimentos metodológicos ancorados nas autoetnografias e autobiografias.

Portanto, as imbricações arte-vida potencializam os debates sobre a superação dos limites históricos da arte canônica. Para Ramme (2014, p. 5-6), atualmente, o artista liberto de regras e do talento necessário à artesania pode produzir arte com o pensamento desprendido. Para a autora, o hibridismo contemporâneo no campo das artes marca tanto a desconstrução da ideia de pureza de gêneros quanto o fim dos seus limites internos. Para tal, ela retoma Danto (2006), quando o autor prega, logo no título de seu livro, "o fim da arte", referindo-se, de fato, ao fim desses limites históricos.

Muitas discussões posteriores foram redefinindo o conceito de Performance, que não se fixa devido a sua intensa maleabilidade, escapando sorrateiramente dos rótulos convencionais, especialmente aqueles oriundos da cultura eurocêntrica, herdados pelos processos de colonização das Américas. No LAPARC, entendemos que a Performance Arte é uma manifestação artística tão ampla, diversa e complexa que seria muito difícil encerrá-la em uma linguagem ou gênero, visto que ela surgiu justamente na contramão das linguagens compartimentadas. Nos países da chamada América Latina, essa amplitude alcança ainda outros níveis, reverberando camadas mais profundas que tocam saberes-fazeres locais e absorvendo modos de operar de grupos sociais diversos, como aqueles de origem africana e povos originários, por exemplo. Essa postura também é política, porque conclama a arte às insurgências que requisitam o fim dos apagamentos, dos silenciamentos e de tantos abafamentos históricos em curso. A ação política promove a ocupação ao requisitar presença nos espaços legitimados, ao impor a existência e importância dos espaços não legitimados, ao mostrar a própria voz. Djamila Ribeiro (2017) é uma dessas vozes, quando a autora toma emprestado o termo "lugar de fala", dos estudos na área de Comunicação, para perguntar ao mundo quem está autorizado a falar, quais os sistemas que regem as falas hegemônicas, quem define as relações hierárquicas de poder e controle?

No entanto, retoma-se a Performance Arte como uma manifestação amplificada e acolhedora sem desprezar o termo performance em sua abordagem mais expandida no campo que engloba os Estudos da Performance. Destaca-se aqui, apenas, que o recorte desta reflexão escrita recai sobre a Performance Arte. Sendo assim, é possível compreender um consenso quando ela é percebida, geralmente, como corpo(s)-ação em estado

de arte, seja presencial ou em ambientes virtuais, ao vivo ou em vídeo ou foto, mostrando, também aqui, sua amplitude, tal como discute Melin (2008). Segundo a autora, uma das "características presentes tanto nesses vídeos quanto nessas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística" (Melin, 2008, p. 49). Exatamente por sua amplitude, ela se aproxima de campos do saber-fazer humanos também bastante diversos, entre os quais as aspirações políticas, que visam fazer arte debatendo os problemas socioculturais latentes, como a pobreza.

Quanto ao termo Arte da Performance ou Performance Arte, existem discussões não consensuais que revelam, ainda, mais um espaço de debate sobre sua terminologia. Diversos artistas já buscam outros termos para a prática do corpo em ação na arte, como, por exemplo, Fuleragem (Medeiros, 2020). Nesse texto, a autora discorre sobre outras possibilidades de termos para ações artísticas na contemporaneidade. Isso também demonstra, inclusive, sua amplitude taxonômica, e que também é política, na medida em que requisita, ainda, liberdade de designação. No LAPARC optamos pelo uso do termo Performance Arte, compreendendo-o como nome dessa manifestação artística, não como tradução do inglês, que seria Arte da Performance, mas sim com o intuito de circunscrever o lugar de fala do grupo ao campo das Artes, que se inclina para revolver as nebulosas fronteiras entre arte e ativismo, frequentemente chamadas de artivistas.

Ao apontar a amplitude da Performance, no LAPARC são trabalhadas questões socioculturais que instigam e inquietam os artistas participantes. Foram muitos os focos que fizeram pulsar os estudos e produção de Performance. Nos últimos anos, as questões de gênero foram o centro dos trabalhos praticados. Atualmente, o grupo se debruça sobre a pobreza, porém continua ancorado em sua abordagem política, beirando o artivismo. Para Carlson (2010), nos anos 1990 a Performance já adentrou no vocabulário cultural e tem orientado muitas de suas atividades para questões de cunho político, sendo um veículo para abordar situações socioculturais via engajamento político dos artistas. De acordo com Taylor (2012, p. 115), os artivistas são artistas-ativistas, como diz a junção das duas palavras, e "usam a performance para intervir nos contextos, lutas, ou debates políticos em que vivem" (tradução nossa). O performer e diretor americano John Malpede (2023) é um exemplo, entre outros, na abordagem da pobreza em Performance.

A inclinação política do LAPARC enquadra-se nessa perspectiva de trabalhar a Performance. Não se trata de afirmar que toda arte deva ter esse olhar político para o mundo, mas apenas de explicitar qual tipo de trabalho é desenvolvido no grupo. De qualquer maneira, para Rancière (2014), arte e política estão estreitamente conectadas. De acordo com o autor, a "arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios" (Rancière, 2014, p. 52). Desse modo, o LAPARC busca, em grande parte de seus trabalhos, alcançar as ruas e abrir uma fenda no espaço-tempo cotidiano, para instaurar sua arte, geralmente assumindo um tom de intervenção performativa urbana questionadora. Esse tipo de proposta entende que:

> Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (Rancière, 2010, p. 46).

A arte contemporânea, desde suas primeiras manifestações em meados do século XX, em algumas de suas vertentes, não se esquivou de tocar profundamente as questões sociais e políticas que atravessam incisivamente a existência humana. Entre tantas, os direitos humanos têm sido cada vez mais impactados pelos atentos olhares artísticos.

No contexto ainda pandêmico de 2021, mas em um momento de afrouxamento do dolorido isolamento social, fez-se necessário reaprender o contato, a partilha, especialmente, novos modos de ser-estar-agir-pensar no mundo interpelado pelas ressonâncias dos desafios que se apresentaram. A Performance é um dos modos de se fazer arte que se alimenta do contato interpessoal. O momento pandêmico proporcionou a experimentação das relações virtuais, quando se multiplicaram as performances ao vivo *online*, a videoperformance, entre tantas possibilidades já existentes e outras lançadas. No entanto, o desejo da presença continuou latente, à espera de oportunidades de contato real, convivendo com tantas outras possibilidades. O amputamento temporal dessa relação presencial do corpo vivo, pulsante, e a recente possibilidade de sua retomada, veio nutrir os desejos de partilha adormecidos. Assim, o desejo da presença, aliado às lutas sociais supracitadas e à devastadora realidade econômica, especialmente nos países pobres

ou em desenvolvimento, como o Brasil, somaram-se para desabrochar em contexto artístico.

Tanto pelas perspectivas macroscópicas quanto pelas perspectivas das micropolíticas, a sobrevivência avançou para o primeiro plano da existência humana em diversos locais do planeta, por longos meses de espera da almejada normalidade. Do ponto de vista econômico, não são poucos os problemas enfrentados, em especial pelos grupos mais vulneráveis. A pobreza, já devoradora antes do Coronavírus-19, intensificou-se de modo alarmante, reverberando impiedosamente sobre muitos indivíduos e grupos sociais. No Brasil, trabalhadores e trabalhadoras, assim como inúmeras pessoas, ficaram desempregadas, e outras já se encontravam em dificuldades devido à escassez gerada pela política adotada no País entre 2019 e 2022, estava interessada em favorecer os mais abastados. O desemprego, as falências, as dívidas, a inflação galopante, enfim, o desmonte da economia brasileira, com efeito direto na cultura, na educação e na saúde, atacaram ferozmente aqueles que mais precisavam. Um claro exemplo disso, e que estampou muitas manchetes de jornais naquele período, foi a situação dos povos indígenas Yanomami na Amazônia, que sofriam com fome, desnutrição e doenças, que mataram tristemente grande parte da sua população, em especial crianças e idosos.

Ao pensar nisso e em tantas outras situações em curso no Brasil e nos países mais carentes, as pesquisas desenvolvidas no LAPARC voltaram-se para a pobreza em sintonia com as propostas da rede internacional de pesquisas. Assim, mais um desejo pulsou para que a arte e o contexto sociocultural se entrelaçassem, evocando sua transversalidade intrínseca, materializada na ação política com foco na pobreza. A rede, formada por professores, estudantes e pesquisadores do Brasil, Portugal, França, Argentina, México, é coordenada pelo professor doutor Gilberto Icle, da UFRGS, e está unida há mais de dez anos, com foco nas artes corporais, especialmente o teatro, a dança, as performatividades e as manifestações artísticas populares. Cada ciclo de trabalho dessa rede define um ponto focal investigativo aqui circunscrito na pobreza.

O entendimento de pobreza aqui aplicado tem como principal referência o economista e filósofo indiano, Amartya Sen (2000, p. 109-134). Para o autor, em seu discurso, a pobreza é tratada mais como carência de potencialidades do que como carência de rendimentos. Mesmo com rendimentos, quando eles são insuficientes, essa condição pode preludiar uma vida em situação de pobreza. Assim, mesmo com algum rendimento,

interessa debater a relação entre rendimentos e potencialidades que possam reduzir as desigualdades geradoras de privações. Para o autor, sem políticas públicas de redução dessas desigualdades, a imobilidade econômica congela as potencialidades e produz um efeito retumbante de empobrecimento. Nas sociedades capitalistas, o rendimento alavanca potencialidades cruciais para atravessar o estado de pobreza, uma vez que possibilitam educação e saúde dignas, liberdades, assim como uma qualidade de vida que reverbere na habilidade para obtenção de rendimentos superadores da pobreza. Segundo o autor, as desigualdades deterioram a coesão social. A carência, ou pior, a ausência de rendimentos dignos, ecoam outros problemas sociais como transtornos psicológicos, de motivação, de autoestima, com efeito na vida familiar e social como um todo, chegando, muitas vezes, à exclusão. Não se pode deixar de mencionar atravessamentos interseccionais de raça, etnia, gênero, entre outros, que contribuem para o agravamento dessas situações. Sem rendimentos dignos, cristalizam-se quaisquer possibilidades de mobilidade e limitam-se as tentativas básicas de superação. O debate sobre desigualdades e valoração de rendimentos visa contribuir com a possibilidade de fluidez das potencialidades e deve incluir as esferas públicas e suas políticas no exercício da democracia orientada para as liberdades de participação social. Desse modo, o autor supracitado contribui no modo como vem se entendendo a pobreza neste trabalho, a saber, como freio para se desenvolver potencialidades superadoras.

Abestanças

Na busca por desenvolver um processo criador em Performance, sustentado por esta perspectiva de pobreza, Saramago deu voz inicial ao trabalho. Foram usados pequenos trechos das obras *Ensaio sobre a Cegueira, A Jangada de Pedra, Memorial do Convento e Levantado do Chão.* Assim como o LAPARC faz sua arte pela via da Performance, Saramago buscava fazer sua crítica social pela literatura. Os desejos e interesses levantados atualmente pelo grupo e os escritos de Saramago amalgamaram-se, então, na pesquisa de criação da Performance *Abestanças.* As obras maduras desse autor refletem sua vigilância sobre desigualdades nas sociedades contemporâneas. Essa característica, como salientado anteriormente, vem ao encontro de estudos desenvolvidos pelo grupo. Saramago, recorrentemente, atenta para as adversidades provocadas pela intensificação das desigualdades

econômicas do sistema capitalista com efeito devastador no planeta, levando a pobreza a níveis alarmantes, em especial nos países menos desenvolvidos. Os textos do autor trazem uma linguagem oral, gerando ambiguidades, em que diálogos se confundem com partes narrativas, sem pontuação, transpirando liberdade, fluidez e contaminando os artistas no exercício performativo. Os diálogos das personagens se confundem com outras partes narrativas dos textos, sem dois pontos e travessão, por exemplo. O morador de rua, a fome, a ganância cumulativa hierarquizada são os principais elementos destacados, unindo as questões socioculturais e políticas com o olhar voltado para a pobreza.

Foi realizado um total de três encontros, seguidos de ensaios, como mostra o relato a seguir. De modo geral, o primeiro foi dedicado ao conhecimento dos textos, seleção dos trechos a serem trabalhados, e iniciou-se a pesquisa prática pela vocalização e escolha dos trechos por cada membro do grupo. O segundo foi marcado pela experimentação inicial com objetos trazidos ao laboratório, na busca por possibilidades de ação. Essa etapa, descrita acima, foi, ainda, superficial, pois buscava travar um primeiro contato com a proposta. Por outro lado, ela foi fundamental, pois esclareceu significativamente a contribuição de cada um, de modo que tornou possível delinear o roteiro com as cenas. A partir de então, cada performer comprometeu-se a trabalhar sua parte separadamente, a partir daquilo que mais tocou no improviso vocal e com os objetos. Cada um deveria fazer anotações em seus diários de bordo na condução de suas atuações individuais. Com desenvoltura e disponibilidades diferentes, cada um trouxe um material possível de ser agrupado.

O procedimento metodológico da prática criadora iniciou após a escolha cuidadosa de trechos de textos desse autor. Em laboratório, a experimentação corpóreo-vocal dos trechos selecionados seguiu para a construção de matrizes corporais delineadoras de pequenas partituras que foram agrupadas, posteriormente, pelo grupo. Nesse primeiro momento, a escolha das obras literárias foi previamente selecionada pela coordenadora do LAPARC e autora deste texto. Os critérios de seleção apoiaram-se, primeiramente, no foco sociocultural e político do grupo, sustentado pela escolha da pobreza como olhar a ser desenvolvido para este momento. Aos professores do PPGL, anfitriões do evento em homenagem a Saramago, pediu-se que enviassem, ao grupo, pequenos recortes de textos dessas obras que remetessem à pobreza, baseados no perfil do autor. Em posse desses recortes

de textos, então, foi feita a primeira seleção mostrada aos membros do grupo em laboratório.

Quanto à seleção dos fragmentos de textos, vale chamar atenção para o fato de que a intenção nunca foi encenar os textos, tal como foi feito com o filme *Ensaio sobre a cegueira*, conhecida obra literária de Saramago. A ideia não era encenar Saramago, mas vocalizar suas palavras escolhidas para chegar em outra proposta performativa. Ou seja, a ideia sempre foi construir uma Performance que atentasse para a pobreza em alguns de seus efeitos no mundo e, então, para isso, foram selecionados pequenos fragmentos que depois, reunidos, transformar-se-iam em um trabalho diferente das obras literárias das quais os textos vieram. Ao pronunciá-los de diversas formas, entonações, volumes, pausas, timbres e velocidades, os textos foram se modificando, no sentido de atualizar e aproximar a escrita da fala corporificada de cada performer. Esse foi um primeiro momento em laboratório de criação. Essa materialidade vocal foi gerando os primeiros contatos sensórios dos performers, pelo improviso do texto escrito para o texto falado, e foi provocando pontos de identificação com os performers. Os textos despertaram interesse de conteúdo, mas, especialmente quando eram verbalizados oralmente, atravessavam o corpo e foram trazendo possibilidades de ação, juntamente com os objetos, também trazidos previamente ao ateliê, como será explicado adiante. Cada membro do grupo, por sua vez, escolheu um trecho a partir dessas leituras ininterruptas em improviso, gerando os primeiros pontos de identificação com as cinco artistas criadoras[1].

Foram trazidos, ao laboratório de criação, alguns objetos mais ou menos aleatórios. Eram objetos que, de alguma maneira, remetiam à pobreza, tais como pratos e talheres vazios, ou pedras, que vieram a lembrar a metáfora da sopa de pedra; peças associadas à riqueza, para fazer contraposições à pobreza, como colares de pérolas, gravatas, maletas de dinheiro; dinheiro falso usado em jogos de tabuleiro, como *Banco Imobiliário*; caixas grandes de papelão desmontadas, que lembram as camas de muitos moradores de rua; um carrinho de supermercado como ícone do consumismo; entre outros. A experimentação corpóreo-vocal somou-se à experimentação com os objetos. Essas experimentações vocais, pela via improviso, deixaram transparecer que os objetos trazidos não eram aleatórios, mas foram

---

[1] Gisela Reis Biancalana (coordenadora-performer), Cristine Carvalho Nunes, Luana Furtado Cairrão, Sadiana-Luz Frota, Giovana Moura Domingos (performers-criadoras, mestrandas e doutorandas, membras do LAPARC).

destacados dos próprios textos, como se escapassem deles. As vocalizações encontradas dos trechos previamente selecionados, associadas aos objetos disponibilizados, foram tomando forma nos corpos dos artistas, até chegarem à Performance *Abestanças*.

Assim, *Abestanças* corporifica ações performativas oriundas desses textos e atravessadas por ambientações que remetem à pobreza, ao morador de rua, à fome, à ganância cumulativa de capital e território, aos poderes e às posições hierarquizadas, que são os principais elementos destacados e atualizados no trabalho em laboratório. A Performance coletiva foi costurada de modo colaborativo, pois cada um foi sugerindo a ordem de aparição de cada cena individual, bem como os encontros possíveis entre uma cena e outra. A contribuição de cada performer foi processualmente possibilitando delinear uma espécie de roteiro que integrasse as ações. A primeira versão contou com cinco momentos: a situação de rua; a fome; o dinheiro e a ganância cumulativa; a competitividade; dominação e latifúndio. *Abestanças* tinha 30 minutos de duração. Desde esse momento, em que a Performance se delineava, já se percebia que cada cena poderia, ainda, ser apresentada sozinha. Esse pensamento ficou, então, guardado para outro momento.

O primeiro roteiro da Performance *Abestanças* evocou, então, uma leitura performativa contemporânea dos recortes de textos emblemáticos do escritor português José Saramago. Esses recortes de textos foram revisados nos ensaios subsequentes, após a roteirização, e sofreram pequenas adaptações para adequarem-se à Performance proposta. De modo amplo, as obras selecionadas de Saramago refletiam seu olhar crítico sobre as desigualdades socioeconômicas das sociedades contemporâneas, mesmo tendo sido escritas há muito tempo. Os recortes adaptados, como dito anteriormente, pertenciam às obras *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Jangada de Pedra*, *Memorial do Convento* e *Levantado do Chão*. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago escreve sobre uma torturante epidemia de cegueira branca que toca nas feridas expostas pelas sociedades consumistas colapsadas, fruto e vítima da hegemonia capitalista. Em *Jangada de Pedra*, o autor questiona a posição sociopolítica da península Ibérica em relação à Europa. Portugal e Espanha, principalmente o primeiro país, são costumeiramente apontados como o lado pobre da comunidade europeia. *Levantado do chão*, por sua vez, recai pontualmente sobre a pobreza e a ressonância das privações sucumbidas. Finalmente, *Memorial do Convento*, escancara as diferenças entre classes socioeconômicas opondo a soberba e fútil aristocracia

endinheirada com os trabalhadores do povo e, ainda, desmascara o modo como a Igreja se coloca a serviço das classes abastadas. Os trechos de texto não contam as estórias do autor e sim recortam falas que atendem aos desejos performativos do grupo para escrachar a pobreza em Performance.

A Performance coletiva não pretendia ser muito demarcada, abrindo espaço para tomar forma quando houvesse o contato com o público. As ações foram conclamadas no atravessamento da selvageria própria do mundo capitalista e dos efeitos que ela propaga. Em paralelo aos improvisos experimentais em laboratório, estava presente na sala um dos membros do grupo e colega, professor do curso de música da UFSM, Marcelo Birck. Marcelo, além de músico, é professor do curso de Música da UFSM, artista visual, integrante do LAPARC e doutor pelo PPGART. Sua contribuição foi fundamental na paisagem sonora e visual do trabalho. Foram datilografados os recortes de textos, impressos em papel transparente, que eram projetados nas paredes da galeria em movimento operada por Marcelo. O som foi uma gravação com ruídos captados por Marcelo ao longo de todo processo. O som aumentava e diminuía dependendo do momento da Performance. Os ruídos atravessando o espaço buscavam gerar um incômodo semelhante ao das palavras e ações da Performance. Enfim, o grupo reuniu-se no dia e local da apresentação, preparado com os objetos, luz das projeções e sonorização, para unir os fragmentos criados. Assim, a Performance coletiva *Abestanças* (Imagem 1) estava montada e pronta para o contato do público, que ocorreu na sala de exposições Cláudio Carriconde, localizada no Centro de Artes e Letras (CAL) da UFSM, durante Colóquio que ocorreu em junho de 2022.

Imagem 1 – Performance Coletiva *Abestanças.* Performers: Gisela Biancalana, Sadiana-Luz Frota, Giovana Domingos, Luana Furtado, Cristine Carvalho Nunes. Sala de Exposições Claudio Carriconde, UFSM, Santa Maria/RS, junho, 2022. Fonte: Foto do Acervo do LAPARC.

À La Minutos

De *Abestanças,* o trabalho performativo foi derivando para a segunda forma, intitulada *À La Minutos.* Em *Abestanças*, cada fragmento individual compunha um todo no qual uma ação se mesclava a outra. Desde esse primeiro momento, como dito anteriormente, já se percebia que cada ação poderia ser apresentada sozinha. Por isso, a nova proposta foi sair pelas ruas da cidade, mas, dessa vez, performando as ações uma de cada vez, individualmente, separadamente, em diferentes lugares do centro de Santa Maria. Sair pelas ruas da cidade em Performance é uma prática recorrente no LAPARC. Se o trabalho se expandia para outro formato, as ruas foram rapidamente conclamadas no sentido de aproximar o trabalho de um público não acadêmico, diverso. O desejo dessa forma de partilha em arte já latejava desde 2022. Aqui, a singularidade dos performers, inserida no coletivo original do trabalho, vai para o primeiro plano.

Foi aí que foi confeccionado um elemento aglutinador dessas singularidades: um cardápio oferecendo opções de Performances, a partir de uma lista das ações individuais que abordavam a pobreza. Resumidamente, nessa versão, cada ação tinha seu próprio título estampado na lista do

cardápio. Foram quatro artistas performando suas ações[2]: *Sopa de pedras*, *Lombo sob a ponte*, *Manjar de cifras* e *Latifúndio: opção não orgânica*. O cardápio era oferecido para as pessoas que podiam escolher uma das opções para ser performada instantaneamente. Logo depois, essa versão do trabalho se encaminhou para a escolha do novo título, que remete ao nome dado a refeições rápidas e populares, chamadas à la minuta. Para essa versão, foi confeccionado fisicamente o cardápio supracitado, tal como aqueles distribuídos em mesas de restaurantes, que trazia a lista das cenas individuais que abordavam a pobreza. A proposta foi, então, sair pelas ruas da cidade de Santa Maria/RS, inicialmente no centro, próximo à parada de ônibus, andar pelo calçadão e pelas praças, para que o cardápio fosse oferecido aos transeuntes, que podiam escolher uma das cenas para ser performada instantaneamente. A nova proposta foi, então, concretizada e o grupo saiu pelas ruas da cidade, mas, dessa vez, performando as ações uma de cada vez, individualmente, dependendo da escolha do público que aceitava participar. No entanto, o grupo permanecia unido para sair junto, apenas uma ação passou a ter sua existência singular materializada. O cardápio funcionou como planejado, como um elemento aglutinador das singularidades. Ele era capaz de atender a preocupação em como separar e manter algo que nasceu junto sem perder a coesão do grupo.

O pensamento partiu de ideias que eram presentes no primeiro processo, a saber, a rua, a fome, a oposição da riqueza perante a pobreza. Sendo assim, a partir dessas ideias retomadas, foi pensado esse cardápio, que oferecia as opções de Performances. Nos trabalhos anteriores realizados pelo grupo, também aliados à rede internacional de pesquisas e já vastamente publicados, séries de Performances foram realizadas com pedras, foram quatro anos trabalhando com pedras como metáforas de dores da vida. *Pedras e Afetos* (2023), por exemplo, foi uma das obras em videoperformance que mais circulou. As pedras recorrentemente ainda voltam a aparecer nos trabalhos do grupo. Ainda existem muitas pedras de tamanhos, formas e cores diferentes no laboratório que acolhe o grupo. Esse foi o caso de *À La Minutos*. As pedras apareceram em algumas performances individuais. Em fevereiro de 2023, performou-se *À La Minutos* (Imagem 2) pelas ruas do centro da cidade, praça e calçadão. Depois de cada performance, fez-se uma roda de conversa com o público sobre a situação de pobreza no Brasil.

---

[2] Performers de *À La Minutos*: Luana Furtado Cairrão, Lucca Adams Pilla, Sadiana-Luz Martins Frota, Gisela Reis Biancalana.

A conversa foi gravada com a permissão de algumas pessoas e faz parte do material de pesquisa coletado. A intenção nunca foi coletar dados, quantificar, verificar o pensamento de determinados grupos sociais, nada disso. A intenção era apenas instaurar um momento de abrir uma fenda no espaço cotidiano, para que a arte performativa atentasse para alguns aspectos da pobreza abordados ali.

As palavras desprendidas inicialmente dos textos de Saramago em sua crítica ao capitalismo exacerbado do mundo globalizado foram atualizadas pelos performers durante todo o processo desde *Abestanças*. Quando se prepara para ir às ruas, a linguagem já se encontra muito mais próxima da fala cotidiana. Os trabalhos de arte performativa que alcançam as ruas têm a capacidade de aproximar-se do público para compartilhar esses momentos em arte. Segundo Augè (1994), as palavras e as linguagens são possíveis aberturas para reconhecimento. Elas parecem completar os lugares criando cumplicidade, proporcionando um momento de intimidade quando edificam um território de partilha. *À La Minutos* delineia um lugar enquanto performa. Durante a cena, acontece um fenômeno que faz um "não lugar" (Augè, 1994) se tornar um lugar. Os lugares instituídos delineiam o espaço, traçam fronteiras, desenham e localizam. De acordo com o autor, eles têm o poder de definir as relações sociais e seus processos de identificação e subjetivação. Os "não lugares", por sua vez, são espaços de trânsito provisoriamente ocupados sem objetivo específico. São lugares de passagem. No contexto paradoxal de *À La Minutos*, o "não lugar" se torna instantaneamente um lugar e se desfaz rapidamente para retornar ao *status* de "não lugar". Esses instantes são potentes em sua estranheza e efemeridade.

Algo diferente surge naquele "não lugar" por um instante e escancara um olhar escrachado para a pobreza. Uma performer come pedras, outro se atira no chão envolto em caixas de papelão desmontadas, por exemplo. Para Taylor (2012, p. 227), "o objetivo dos escraches é gerar consciência pública [...]" e os "escraches são profundamente teatrais. A acusação performática funciona unicamente se busca chamar atenção das pessoas". De acordo com a autora, para os artivistas, considerem-se como tal ou não, não importa se estão mudando o mundo ou não. A força política de uma performance importa se ela é capaz de levar o público, ao menos, a refletir sobre o ponto em questão. Essa meta tão modesta, para ela, já é suficiente.

Imagem 2 – Performance Coletiva *À La Minutos.* Performers: Gisela Biancalana, Sadiana-Luz Frota, Luana Furtado, Lucca Pilla. Praça Saldanha Marinho, Centro, Santa Maria/RS, fevereiro, 2023.
Fonte: Foto de Marcelo Birck, acervo LAPARC.

Considerações Momentâneas

Atualmente, quando o grupo se debruça sobre a pobreza, ele continua seu percurso ancorado na abordagem de questões socioculturais de cunho político, beirando o artivismo. Desde o seu início, a Performance Arte tem orientado muitas de suas atividades para questões de cunho político e se reafirma como um veículo para abordar situações socioculturais pela via desse engajamento dos artistas. A pesquisa atenta, ainda, para a romantização e banalização do termo cultura. Rolnik (1996) chama atenção para o conceito de cultura, que também pode ser reacionário. Atividades socioculturais, estreitamente compartimentadas, isoladas, padronizadas, em parte ou totalmente institucionalizadas e capitalizadas, geralmente são apartadas de suas realidades originais e servem aos modelos dominantes. A Performance nas ruas, fora das instituições das quais fazem parte, fora dos espaços legitimados como museus e galerias, fora de eventos científicos, inscreve-se em ambientes criados, externos aos mercados de poder. Além de valores, o capitalismo, segundo a autora, opera regulando e controlando processos de subjetivação. É na contramão desse percurso que a Performance livre, nas ruas, em diálogo com quem se disponibilizar e sem compromisso com instâncias de poder, acontece pela via do escracho e do

estranhamento. Aqui, as singularidades construídas para performar, escapam dos contextos impositivos do poder para abrir espaços de respiro que acessam as dimensões humanas ligadas ao sensível.

Entre as considerações momentâneas deste trabalho em processo contínuo reitera-se que os posicionamentos políticos presentes nesta pesquisa prático-teórica trazem um fazer no qual arte e vida estão imbricados. Nos dias atuais, especialmente em países carentes e em desenvolvimento como o Brasil, a pobreza ataca impiedosamente os seres humanos. Assim, a arte, situada nas nebulosas fronteiras entre arte e ativismo, não traz apenas o engajamento dos artistas, mas a pobreza enquanto questão latente no mundo contemporâneo, que urge por debate. Por ser a arte o meio de expressão-comunicação do LAPARC, é pela sua via que o debate sociopolítico se materializa. O intuito das poéticas performativas desenvolvidas até o momento é revolver a naturalização da pobreza, que, muitas vezes, nem se enxerga mais.

Os textos de Saramago foram ferramentas contundentes na abordagem da pobreza, segundo a fecunda circunscrição de Sen (2000). Quando este último perscruta sua perspectiva sobre a carência de potencialidades, para superar o estado de pobreza, o autor deflagra o efeito avassalador da imobilidade social para desmantelar as desigualdades. Os trechos escolhidos de Saramago, em sua poética literária, em *Ensaio sobre a Cegueira*, por exemplo, invertem a ideia de invisibilidade da situação colapsada das sociedades capitalistas contemporâneas, escancarando-a com a cegueira como metáfora. O trecho de *Jangada de Pedra*, por sua vez, alude à fragilidade que se instaura diante da impotência, convocando uma reflexão sobre a inexorável cristalização da imobilidade socioeconômica.

A escolha da praça central da cidade de Santa Maria, que acolheu *À La Minutos*, como lugar de instauração da Performance, procurou ir ao encontro das reflexões de Rancière (2010, p. 46), quando o autor se ocupa em aproximar arte de política recorrendo às formas de ocupação dos espaços-tempos, interferindo nos sujeitos e remexendo nas fronteiras entre público e privado. Como assinalado anteriormente, a praça evoca o fenômeno do "não lugar" (Augè, 1994), que se torna lugar no instante performativo. A praça, na condição de espaço de trânsito, provisoriamente ocupada para ligar lugares definidos, acolhe a diversidade, e, quando algo diferente acontece, altera-se a paisagem pela surpresa do inusitado. Alterar a rotina é uma provocação e a ação política é uma provocação. Assim, *À La Minutos*, inserida em um "não lugar", pode acionar uma dissolução instantânea desse

"não lugar" e retornar a ser lugar. Quando o público transeunte aceita participar da Performance, emergem instantes potentes pela estranheza e efemeridade, e, desse modo, podem conclamar a reflexão política.

Portanto, *Abestanças* e *À La Minutos*, em seus atravessamentos transversais, mesclam arte performativa, pesquisa e posicionamento político diante da situação de pobreza oriunda das sociedades capitalistas contemporâneas e seu desinteresse em revolver as desigualdades. O trabalho performativo foi construído a partir de muitas singularidades em colaboração sem hierarquias autoritárias. Por esse motivo, ele tem se desdobrado em outras formas, tais como essas que foram apresentadas acima, pois a experiência vivenciada na primeira ação gerou uma profusão de desejos políticos, deixando o trabalho à deriva até alcançar outras formas. Atualmente, duas novas formas foram realizadas. *Apedrejadas* e *Bem-cagado* são duas Performances derivadas de *Abestanças* e foram a público em novembro de 2023 e abril de 2024, respectivamente, evidenciando, ainda, a maleabilidade expansiva da arte contemporânea.

Referências

AUGÈ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

CARLSON, Marvin. **Performance, uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

MALPEDE, John. **transversal.at**, 2023. Disponível em: https://transversal.at/bio/malpede. Acesso em: 5 fev. 2023.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2020.

MELIN, Regina. **Performance nas artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RAMME, Noeli. A Arte e a Vida: interseções. **Revista Arte Filosofia**, Ouro Preto, n. 17, dez. 2014.

RANCIÉRE, Jacques. Política da Arte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45-59, 2010.

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Felix. Cultura um conceito reacionário. In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 15-24.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impresso ediciones, 2012.

VÍDEO PEDRAS E AFETOS. **gisela biancalana**. YouTube. 11 nov. 2023. Disponível em: https://youtu.be/ZYDjmptXBpI?si=advRWF9D_zX3x3p8 Acesso em: 18 fev. 2025.

Corpos Precarizados: performatividade de gênero e sexualidade na capoeira

Mateus Schimith
Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

Este capítulo apresenta os resultados da primeira etapa de uma pesquisa, realizada em 2023, por meio da análise de entrevistas com três praticantes de capoeira que já exercem docência em seus grupos, em diferentes estados do Brasil e que se identificam como LGBTQIA+[1]. Por meio de entrevista previamente estruturada, foi abordada a forma como a prática da capoeira molda e é moldada pelas identidades de gênero e sexualidade dessas pessoas.

Ao reconhecer o tensionamento das questões de gênero na prática da capoeira, confrontado por um processo de hierarquização que privilegia[2]

---

[1] A sigla LGBTQIA+ está em constante ampliação. O acrônimo busca reconhecer as diferentes identidades de gênero e orientações sexuais representados por letras e símbolo: L (lésbicas), G (gays), B (bissexuais), T (transgêneros), Q (queer ou questionadores), I (intersexos), A (assexuais), além do símbolo + que indica a existência de outras identidades não representadas pelas letras. Além disso, nos últimos anos foram acrescentadas as letras P (pansexuais) e N (não binários), ampliando a diversidade de identidades que desafiam a normatividade (Simões; Facchini, 2009; Santos, 2017).

[2] Utilizo o termo "privilégio" em referência a McIntosh (1988), que reconhece um mecanismo de vantagem ou benefícios especiais que um indivíduo ou grupo possui frequentemente, em detrimento de outros, sem que seja proveniente de um esforço pessoal. Os privilégios, ainda segundo a autora, manifestam-se nas diferentes esferas, sociais, econômicas, raciais e de gênero; o que contribui para a manutenção da desigualdade estrutural. Bento e Carone (2002) alertam que a noção de privilégio está diretamente atrelada à discriminação racial, uma vez que "[...] Mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, o que não é pouca coisa. Assim, tentar diluir o debate sobre raça analisando apenas a classe social é uma saída de emergência permanentemente utilizada, embora todos os mapas que comparem a

homens brancos, cis[3] e heterossexuais, busco compreender como a performatividade de corpos LGBTQIA+ é experienciada na prática da capoeira, e como o reconhecimento dela contribui para uma mudança nos paradigmas culturais. Além disso, em consonância com o pensamento de Butler (2018, p. 37), procuro pontuar que

> [...] quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (Butler, 2018, p. 37).

Iniciei essa pesquisa a partir de uma motivação pessoal. Pratico capoeira há mais de 20 anos e meu envolvimento na prática aconteceu concomitante ao processo de reconhecimento da minha sexualidade. Uma das percepções que tive ao longo dos anos foi de que não conhecia pessoas, sobretudo homens, declaradamente LGBTQIA+ nos círculos de capoeira que eu frequentava. Esse estranhamento passou a ser uma questão que comecei a problematizar com o tempo: por que não vejo pessoas declaradamente LGBTQIA+ praticando ou não se sentindo à vontade para exercer sua sexualidade no meio da capoeira?

Assim, baseado nessa percepção de ausência, entendi que seria importante buscar outros relatos que me ajudassem a compreender o que se tornava decisivo para que houvesse essa sensação de inexistência, partindo de duas hipóteses: as pessoas LGBTQIA+ entendem que precisam silenciar suas orientações sexuais como forma de sobrevivência na capoeira; as

---

situação de trabalhadores negros e brancos, nos últimos vinte anos, explicitem que entre os explorados, entre os pobres, os negros encontram um déficit muito maior em todas as dimensões da vida, na saúde, na educação, no trabalho. A pobreza tem cor, qualquer brasileiro minimamente informado foi exposto a essa afirmação, mas não é conveniente considerá-la" (Bento; Carone, 2002, p. 30).

[3] Utilizo o termo "cis" em referência a pessoas que entendem sua identidade de gênero alinhada com o sexo designado no nascimento. Esse termo é um contraste a experiência pessoas trans, cuja identidade de gênero não corresponde ao sexo atribuído no nascimento. O termo é cunhado como forma de desnaturalizar determinadas normas de gênero restritivas e discriminatórias, para reivindicar uma construção de gênero mais plural.

pessoas LGBTQIA+ não ingressam na capoeira porque entendem seu corpo como inadequado para a prática e para o processo de graduação da capoeira.

Contudo, ao entrevistar três pessoas que exercem a docência na capoeira, percebi que, além dessas hipóteses apresentadas, a sexualidade e o gênero estão imbricadas com questões de racialidade e de vulnerabilidade social, que se interseccionam para o processo de marginalização desses corpos na capoeira e na sociedade. Com isso, percebe-se uma contradição, uma vez que a capoeira se constituiu como uma luta libertária[4] e passa, nas últimas décadas, por um processo de marginalização de corpos. Nesse sentido, segundo Martielo (2022, p. 11), somente reconhecendo os aspectos de sexualidade, gênero, raça e classe, na capoeira, por meio de um pensamento contra-hegemônico, é possível repensar a capoeira como "ação direta libertária de ressignificação de subjetividades, resistência cultural, ética, estética" reconectando-a com sua matriz ancestral.

Assim, nessa etapa, evidenciou-se a transversalidade da noção de pobreza nas experiências dos/as capoeiristas. Essa noção, que pode ser compreendida de forma multidimensional, entrelaça-se com noções de exclusão social e privação de direitos (Spicker, 2007). Com isso, parto da premissa de que a prática da capoeira, em grande parte de seus agrupamentos, já se encontra permeada por uma concepção de precariedade e que, ao analisar as experiências de capoeiristas por meio de aspectos de sexualidade, gênero, raça e classe, observa-se um agravamento interseccional dessa precariedade. Nesse sentido, segundo Butler (2015, p. 42-43),

> [...] A precariedade tem de ser compreendida não apenas como um aspecto desta ou daquela vida, mas como uma condição generalizada cuja generalidade só pode ser negada negando-se a precariedade enquanto tal. [...] Além disso, a própria ideia de precariedade implica uma dependência de redes e condições sociais, o que sugere que aqui não se trate de vida como tal, mas sempre e apenas das condições de vida, da vida como algo que exige determinadas condições para se tornar uma vida vivível e, sobretudo, para tornar-se uma vida passível de luto. [...] Onde uma vida não tem nenhuma

[4] Para Édison Carneiro (1975, p. 3), a capoeira foi uma metodologia africana adaptada para a luta pela liberdade em um cenário de escravização no Brasil. Segundo ele, "[...] era antes uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto, mas tanto a repressão policial quanto as novas condições sociais fizeram com que [...] se tornasse finalmente um jogo, uma vadiação entre amigos".

> chance de florescer é onde devemos nos esforçar para melhorar as condições de vida. [...] Nossas obrigações são precisamente para com as condições que tornam a vida possível, não para com a vida em si mesma ou, melhor dizendo, nossas obrigações surgem da percepção de que não pode haver vida sustentada sem essas condições de sustentação, e que essas condições são, ao mesmo tempo, nossa responsabilidade política e a matéria de nossas decisões mais árduas (Butler, 2015, p. 42-43).

A capoeira, que é uma manifestação cultural brasileira tida como um dos símbolos da identidade nacional, tem como berço as tradições e ancestralidades dos povos negros e indígenas que lutaram pela autodeterminação no País. O agrupamento de movimentos, músicas, instrumentos e ocupação espacial são produtos das performances e corporeidades negras desenvolvidas e repassadas durante séculos, quase exclusivamente por meio da oralidade e da performatividade corporal de seus e suas mestres/as do saber.

A performatividade na capoeira, segundo Martins (2021, p. 60), sustenta-se nas ações corporais de seus/suas praticantes, uma vez que [...] "nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória". Ainda que não cite Butler (2003), é possível perceber uma aproximação dos pensamentos por considerar a performatividade na capoeira como resultado da repetição de gestos e movimentos, que produzem a corporeidade como algo individual, sexual, étnico e culturalmente caracterizado. Dessa forma, o/a jogador/a de capoeira absorve em seus movimentos a performatividade dos seus ancestrais na prática, ao passo que também imprime na prática a sua própria corporeidade, ancorada pela própria identidade.

Vale lembrar que a noção de identidade de gênero não é estática, polarizada, diferenciada e intratável (Butler, 2003, p. 78), como é socialmente imposto. A partir da reflexão do pensamento de Foucault, Butler (2019) acrescenta que a identidade de gênero é compulsória, embora haja pessoas que rejeitam essa compulsoriedade.

Foucault (2004) argumenta que não precisamos nos definir no mundo ou em relação ao outro por meio de uma busca por identidade, como se fosse uma imposição de lei, princípio ou código. Em vez disso, podemos nos definir de forma mais flexível, permitindo que, antes de qualquer interesse ou exigência, possamos viver e conviver com as nossas diferenças.

> Se devemos nos posicionar em relação à questão da identidade, temos que partir do fato de que somos seres únicos. Mas as relações que devemos estabelecer conosco mesmos não são relações de identidade, elas devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo. Nós não devemos excluir a identidade se é pelo viés da identidade que as pessoas encontram seu prazer, mas não devemos considerar essa identidade como uma regra ética universal (Foucault, 2004, p. 5).

Por outro lado, Ciampa (1984) alerta que, apesar do entendimento tácito da identidade como metamorfose, não se pode desassociar o estudo da identidade do indivíduo e o da sociedade, de modo que o contexto histórico e social determina possibilidades e impossibilidades nos modos e alternativas de identidade. Nesse sentido, ainda segundo o autor (Ciampa, 1984, p. 72), o capitalismo e as complexidades crescentes na sociedade nos impedem de viver nossas "verdadeiras" identidades.

Desse modo, é importante reconhecer que, ao longo dos anos, a capoeira se tornou presente em diversos contextos e classes sociais das cidades brasileiras e em vários países do exterior, difundindo-se em diferentes corpos e experiências culturais. Contudo, embora atualmente existam iniciativas para a profissionalização, a prática ainda é predominantemente marcada pela presença de corpos marginalizados e praticantes que encontram poucas oportunidades de ascensão financeira por meio da capoeira. Dessa forma, a pobreza continua a ser uma realidade comum no espaço e no desenvolvimento de metodologias educacionais da capoeira.

> Mesmo de forma precarizada, mas com grandes pitadas de criatividade, esses 'profissionais' utilizam-se desse jogo cultural para manterem-se vivos e buscam as mais inusitadas possibilidades para escapar da sina daqueles que, considerados pela maioria como os grandes mestres da capoeira, morreram em situação de miséria absoluta. Mestres como Pastinha, Bimba, Valdemar da Liberdade e outros, que 'experimentaram a encruzilhada da fome com a fama' (Areu, 2003, p. 14), apesar de tornarem-se os grandes referenciais da capoeiragem no século XX são, para as novas gerações de capoeiras, produtos de uma condição de exploração da qual estas tentam se esquivar (Falcão, 2006, p. 64).

Neste sentido, mesmo com o avanço institucional obtido pelo reconhecimento da roda de capoeira como *Patrimônio Imaterial da*

Humanidade[5] pela Unesco, os objetivos propostos pelo governo brasileiro para salvaguardar mestres e mestras do saber ainda carecem de ações públicas que mudem a realidade de mantenedores/as dessa cultura.

Nesse percurso de profissionalização, grande parte dos grupos de capoeira inseriu, desde a década de 1930, mas sobretudo a partir da década de 1970, um sistema de graduação que inicia no batizado (geralmente após o primeiro ano de treinamento) até a formatura de mestre (Araujo, 2010). Esse processo de graduação é subjetivo e cabe a docentes, mestres ou mestras de cada grupo atribuírem o mérito para o avanço de cada etapa do processo formativo do/a capoeirista, que pode durar mais de 30 anos. Esse sistema foi criado, a princípio, centralizando no mestre ou mestra a detenção do poder de formação de seus/as alunos/as.

Tal sistema, avaliado por um caráter subjetivo sobre o processo de graduação, cujo poder de decisão fica centrado em um/a mestre/a, torna mais difícil o entendimento de como algumas pessoas são beneficiadas pela avaliação de superiores na hierarquia, em detrimento de outras pessoas, que recebem outro tipo de tratamento durante o processo formativo. Ainda que, diante da multiplicidade de grupos de capoeira, não se possa saber precisamente os fatores que levam a privilegiar grupos de pessoas em detrimento de outras, basta observar os quantitativos de mestres homens cis héteros, perto de outros seguimentos, para notar que há um processo de manutenção de privilégios estabelecido e, muitas vezes, não questionado.

A percepção de que as dificuldades se somam, na medida em que se pensa em gênero, raça, orientação sexual e situação econômica, revelam-se presentes nos discursos das pessoas que foram entrevistadas. Além da necessidade de enfrentar um ambiente discriminatório, fora e dentro da prática, as pessoas entrevistadas relatam a dificuldade de terem reconhecimento e valorização de seus saberes. Uma das entrevistadas relata ainda uma exigência de um padrão de biotipo corporal quando se identifica como professora de capoeira.

> [...] comecei o treino, foi muito rápido, me identifiquei pra caramba, me identifiquei com as pessoas do grupo, outras me acharam

---

[5] A UNESCO reconheceu, em 2014, a roda de capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, destacando a necessidade de preservar essa manifestação cultural e garantir sua transmissão às futuras gerações por meio dos mestres e mestras do saber.

> assim muito pra frente, 'pra frente' assim, em movimentos, essas coisas, eu era muito... eu era muito ativo. Eu pegava muito rápido. E daí ele me perguntou 'Olhe, você já tem apelido, vamos te batizar'. 'Eu já tenho, Manga'. Aí como o mestre já conhecia meus pais, né, então... ele começou com essa história, 'Ah, essa manga vai não sei o quê', então trouxe um pouquinho [de discriminação]... Eu passei a ter também uma visão meio... desse preconceito referente à identidade sexual da gente. Eu já tinha muito foco nisso, em andar em movimentos sociais dessa época, já começava a me dar uma passada por lá, ouvir algumas coisas, pegar panfletos, referente à identidade negra, então eu já começava a ter um pouco desse conhecimento referente a essas situações que a pessoa passa. Pode ser preconceito racial, ou preconceito de gênero, identidade, também, sexual, então eu já comecei a pegar essas pegadas, e aí eu comecei no grupo, fui, e até hoje estou (Informação Verbal)[6].

> [...] eu percebi que, a partir do momento em que eu me assumi como uma mulher lésbica, a quantidade de pessoas a me procurar diminuiu, reduziu. E aí eu vou dar um exemplo, curtidas [em redes sociais], pessoas ex-alunos que me acompanhavam, acompanhavam meu trabalho, deixaram de acompanhar, e aí a questão da mulher, também, dentro da capoeira. Colocando dentro do padrão estético que a gente tem na sociedade, que é muito injusto com as pessoas que não estão dentro desse padrão estético, eu vejo que, pras mulheres, é muito complicado isso, porque você vai encontrar um mestre fora do padrão estético bombando, e ele nem é um bom professor, mas você vai ver uma sala de uma mestra ou de uma professora de capoeira boa, sabe, que você vai, que você vê que é uma aula que a professora tá ali super atenciosa, mas se ela tá fora desse padrão estético as pessoas criticam (Informação Verbal)[7].

Ou seja, esses relatos apontam que o pensamento hegemônico masculino e heteronormativo na capoeira limita as oportunidades de trabalho de outros corpos, permitindo a ascensão financeira na prática a apenas um grupo restrito de pessoas.

---

[6] Entrevista presencial realizada com pessoa anônima, professor de capoeira, em 02 de março de 2023.

[7] Entrevista *on-line* realizada com pessoa anônima, mestra de capoeira, em 03 de março de 2023.

A capoeira resistiu aos séculos absorvendo elementos e comportamentos culturais do espaço e tempo em que estava inserida. Dessa forma, não é novidade que a prática, sendo inserida em um contexto patriarcal[8], ainda vigente no país, e associada a uma dinâmica de hierarquização, carrega o entendimento tácito da imagem do "homem viril" como referência na corporeidade da capoeira (Oliveira, 2023).

Dessa forma, ao passo que a cultura resistiu às tentativas de extermínio, a presença das mulheres e de pessoas LGBTQIA+ foram silenciadas e apagadas da sua história (Oliveira, 2023), igualando-se ao mecanismo estatal. De acordo com Abreu (2023), pode-se pensar em uma *LGBTQIfobia de Estado*, uma vez que há uma ação sistemática que promove a invisibilidade, o apagamento, a desproteção social e da violência, com a finalidade de manter uma hierarquia de gênero, raça e sexual.

> A política de extermínio de grupos socialmente marginalizados executada pelo Estado, detém sofisticadas formas de operar, que vão do apagamento e lacunas históricas já destacados à ausência de políticas públicas, que tenham compromisso de dirimir as desigualdades sociais e econômicas, decorrentes do racismo, sexismo, capacitismo e LGBTIfobia. O não reconhecimento da cidadania, a não possibilidade de participação da vida política com condições de igualdade e a não adoção de um princípio de redistribuição socioeconômica solavancam políticas governamentais com caráter de cerceamento das liberdades democráticas e aprofundam hierarquias sociais, terreno fértil para reprodução do binarismo de gênero, para agudização da divisão sexual e racial do trabalho e para o fortalecimento da heteronormatividade (Irineu, 2023, p. 110).

É importante lembrar que, ainda que a presença da mulher na capoeira já seja uma questão levantada nas discussões contemporâneas, a referência masculina e heterossexual permanece vigente e imposta nas práticas da capoeira (Muricy; Filho, 2016). Isso torna-se ainda mais evidente até mesmo ao se perceber que, para além da orientação sexual declarada,

---

[8] Utilizo o termo "patriarcado" em referência a um sistema social, político e econômico institucionalizado, no qual os homens possuem o poder e a autoridade em detrimento de mulheres ou de outros gêneros que são atribuídos como subordinados (Hartmann, 1976). Essa estrutura enraizada perpetua as desigualdades de gênero, influenciando nas dinâmicas sociais, econômicas e culturais.

mulheres LGBTQIA+ com marcadores masculinizantes detêm maior *passabilidade*[9] que homens LGBTQIA+ com marcadores feminilizantes nas rodas de capoeira. Tal fato expõe que gênero está diretamente ligado à sexualidade, uma vez que, segundo Balieiro e Risk (2014, p. 171), "sexualidade e gênero se entrecruzam quando consideramos que a construção social da masculinidade se baseia na negação do feminino, incluindo a dominação simbólica das mulheres e a homofobia".

Essa percepção de gênero e sexualidade na capoeira, embora ainda pouco estudada e de difícil compreensão, pode ser percebida e problematizada quando se observa a numerosa presença de homens declarados como heterossexuais que se beneficiam dos privilégios para se tornarem mestres em seus grupos, frente aos obstáculos oferecidos a mulheres e pessoas LGBTQIA+ para ocupar essa mesma hierarquia em seus grupos.

Não se pode deixar de evidenciar que existe uma dificuldade na autodeclaração acerca da sexualidade que traz à tona diversas subjetividades em torno desses temas marginalizados. Os dados da Pesquisa Nacional de Saúde coletados pelo IBGE em 2019 apontam que apenas 2% da população se declararam LGBTQIA+, o que torna evidente uma característica de subnotificação. Os analistas do instituto atribuíram o fato ao preconceito e ao medo de violência sofridas, como principais fatores desencadeadores dessa subnotificação.

Esse cenário de subnotificações expõe que essa política de silenciamento dos corpos marginais, em que os mesmos sentem dificuldade em reconhecer sua própria realidade ou se sentem retaliados a não a reconhecerem, torna-se eficaz como ferramenta de extermínio, uma vez que, não

---

[9] Segundo Rodrigues (2023), a passabilidade é um "[...] termo que se entende como uma leitura social do sujeito, no caso de pessoas trans, no quanto uma pessoa transgênero (transexuais e travestis) passa por cisgênero, ou seja, quando a pessoa trans é lida pela sociedade como se fosse cisgênero – o quanto uma pessoa trans é 'passável'. A passabilidade, por vezes vislumbrada enquanto desejo, é na verdade uma armadilha, pois além de seguir o padrão cisgênero (ter que se parecer com o outro para poder ser quem se é) é usada para deslegitimar aqueles que não a alcançam, da mesma forma que pode ser traduzida em negação de direitos, um deles: o direito à vida, uma vez que a Constituição Federal de 1988/Art. 5º reza que 'Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, [...]' (Brasil, 1988). Entretanto, para pessoas trans, não ser 'passável' acarreta menos interações sociais e mais violências" (Rodrigues, 2023, p. 28).

havendo pessoas que reivindicam determinados espaços, não há necessidades de pensar políticas públicas que garantam sua sobrevivência e seu bem viver.

Nos relatos dos/as entrevistados/as é possível notar diferentes barreiras que envolvem o processo de assumir sua orientação sexual na prática da capoeira. Além da esfera familiar, religiosa, eles/elas relatam que precisaram enfrentar discursos machistas e homofóbicos, além de temerem perder espaço no grupo, diante do seu mestre de capoeira, caso assumissem sua sexualidade.

> [...] nesses dias mesmo, estava em um evento, fui dar aula num evento lá no Rio de Janeiro. Durante o evento, um mestre falou assim: 'ah, pessoas como você [lésbica], eu sei que vocês estão desacreditadas dos homens. Se os homens fossem melhores, você não precisaria se relacionar com mulher', por exemplo. São coisas que você ouve o tempo inteiro. E aí vem de um mestre, toda aquela situação, eu era contramestra convidada, isso vem de um mais velho, você fica numa situação absolutamente constrangedora ali, né? Até você explicar pra pessoa que há coisas que não escolhemos. Não é assim que funcionam as coisas (Informação Verbal)[10].

> [...] isso veio de um mestre muito velho e respeitado e aí, na hora que o mestre falou, eu fui explicar com educação, e todo mundo falou 'ah você vai querer agora mudar a cabeça do mestre?'. Ah, não quero mudar a cabeça de ninguém, é só ele me respeitar. Ele não precisa falar de mim. É melhor fingir que eu não existo pra ele. Porque, se ele for falar de mim, eu vou querer falar sobre mim, inclusive. Então, essas coisas acontecem. E existe esse cuidado. Depois de passar por isso muitas vezes, hoje eu não vou em qualquer lugar (Informação Verbal)[11].

> [...] O meu mestre não entende que um homem preto gay tem opiniões. Assim como a mulher lésbica preta tem opiniões. E que não é respeitada essas opiniões. A gente entende e respeita a hierarquia, mas às vezes você tem uma pessoa mais nova que pode lhe dar um

---

[10] Entrevista *on-line* realizada com pessoa anônima, mestra treinela de capoeira, em 09 de março de 2023.

[11] Entrevista *on-line* realizada com pessoa anônima, mestra treinela de capoeira, em 09 de março de 2023.

> empurrão pra cima com muito mais ânimo do que quem está há muito mais anos na capoeira que você. Entendeu? Por essa falta de conhecimento, e pelo mais novo ter tanto conhecimento lugar (Informação Verbal)[12].

Nesses trechos citados, podemos perceber que a hierarquia estabelecida nos grupos de capoeira se torna uma barreira para o diálogo que inibe o questionamento de posicionamentos discriminatórios de mestres em relação a seus alunos.

Entre os/as entrevistados/as, houve uma dificuldade em se autodeclarar em situação de pobreza. Mesmo reconhecendo que os grupos de capoeira que estão inseridos em um contexto de espaços precários de desenvolvimento de atividades, sem equipamentos e, em grande parte dos casos, sem remuneração dos/as professores/as, os/as entrevistados/as entendem que vivem uma situação de precariedades, mas não se reconhecem em situação de pobreza por entenderem que há pessoas passando por mais necessidades (sobretudo por fome).

Quando questionado se pertence ao espectro de pobreza, um dos entrevistados me respondeu:

> [...] claro que não, até porque eu moro num bairro, num conjunto de bairros, onde existe pobres, pessoas paupérrimas, o pobre sou eu que trabalho, tenho minha renda, moro de aluguel, divido às vezes com uma ou outra pessoa, mas a gente não passa fome. Quando a gente quer ir num cinema a gente vai, no *shopping*, a gente vai, compra uma coisa que quer, eu sou pobre. E o paupérrimo é aquele que a gente diz assim 'Não, essa família precisa de uma cesta básica, vamos fazer uma roda de capoeira, porque essa família precisa desse sustento que vai sair da roda de capoeira'. Porque um a um dos pobres vai ajudar o paupérrimo. Então eu faço essa divisão, entre o pobre, o ser pobre e ser paupérrimo. Existe. É existente nesse bairro, pessoas paupérrimas. E a gente tenta, de todas as formas, ajudar (Informação Verbal)[13].

---

[12] Entrevista presencial realizada com pessoa anônima, professor de capoeira, em 02 de março de 2023.

[13] Entrevista presencial realizada com pessoa anônima, professor de capoeira, em 02 de março de 2023.

O aspecto econômico afeta a prática da capoeira e a inclusão de pessoas LGBTQIA+ entrevistadas. Elas destacam que a falta de recursos financeiros limita as possibilidades de ampliar a capoeira para incluir diferentes corpos nos grupos, especialmente os/as mais marginalizados/as.

> [...] falando da minha realidade, eu lutei tanto pra ter uma graduação, mas, até então, até há poucos dias, eu estava trabalhando como servente em obra. Quando as coisas apertam a gente faz o que dá. Não tem dessa de você ser graduada ou não. Aqui não tem. Pô, tem muita gente que graduou doutor aí e está sem emprego. Então ser graduado te dá o direito de entrar na fila. Quem sabe talvez você consiga alguma coisa, né? Então, assim, essas coisas que a gente percebe, essa dificuldade de entrar no mercado de trabalho, essa dificuldade, e ainda assim ter a responsabilidade de manter a criação cultural, como é que você divide isso. Porque, se tem um aluguel, eu tenho um aluguel pra pagar, tem minha casa, tem minha companheira aqui. Há necessidades que não dá pra faltar, senão a gente não vai ter onde cair morta. Então acho que é essa luta, essa pendência aí. É sempre muito arriscada, é sempre tudo muito arriscado, assim. Então existe uma responsabilidade muito grande, eu sou contramestra muito nova. Faz um ano que eu fui formada contramestra e aí aumenta ainda mais a responsabilidade. Uma coisa que nem pensava, nem queria assim, dessa forma, a gente sabe que vai chegar um dia, mas acha que vai demorar muito, mas porque exigem de você também uma responsabilidade muito grande de manter aquilo. E aí você tem que manter sua casa, ter um trabalho, manter a capoeira, de certa forma é um investimento que você não tem lugar, porque você não tem aquilo. Eu acredito que existe uma linha muito tênue ali entre ficar na pobreza e não, sabe? Tempo inteiro assim (Informação Verbal)[14].
> [...] Com maior aporte financeiro eu não tenho que trabalhar oito horas para depois ainda dar aula de capoeira. Eu consigo me dedicar. Ir no bairro, ir no outro, na escola, ir na creche e na periferia, no projeto social e na ONG. Espalhar os professores, os mestres do grupo, e a gente consegue levar a capoeira enquanto esse instrumento emancipador. Levar mesmo a cultura popular, como instrumento que resgata essa identidade, essa identidade preta, periférica,

[14] Entrevista *on-line* realizada com pessoa anônima, mestra treinela de capoeira, em 09 de março de 2023.

> que traz esse orgulho de ser preto periférico, enfim (Informação Verbal)[15].

A falta de financiamento adequado não só limita a prática da capoeira em geral, mas também cria barreiras para a inclusão de grupos marginalizados, perpetuando assim a exclusão social e a invisibilidade dentro da capoeira.

Puma Camillê (2023) pode ser apresentada como a importante personalidade da atualidade que expõe a perfomatividade de corpos dissidentes de um padrão heterossexual cisgênero na capoeira. Ao revisitar sua trajetória, autointitulando-se como uma "corpa travesti, preta, retinta que tem a capoeira como instrumento tecnológico subversivo" (*apud* Vieira, 2023), a artista desenvolve pesquisa e arte nas encruzilhadas da capoeira, da negritude e da transversalidade.

> Cada passo que tem sido dado por esse corpo é o primeiro passo, a primeira vez na história que a capoeira, neste corpo, tem alcançado esses espaços. Então eu percebi que são passos históricos. E ainda mais este corpo falando da capoeira não neste lugar hegemônico, catequizado, embranquecido, patriarcal. Então, trazendo a capoeira, eu estou relembrando que a capoeira não precisa se manifestar em masculinidade corporal. Ela pode trazer outros elementos de potências, de comunidades e de pessoas que não estavam ali dentro, só que são corpos autorizados, na diáspora, a manifestar aquilo (Puma Camillê *apud* Vieira, 2023, página eletrônica).

Dessa forma, Puma entendeu que poderia proporcionar um ambiente de acolhimento a diferentes pessoas na prática da capoeira, diferente do que recebeu em seu processo formativo. Com isso, ela criou o *Capoeira para todes*, um agrupamento de pessoas LGBTQIA+ interessadas em praticar capoeira. Essa iniciativa incentivou pessoas da sua comunidade a ingressarem na capoeira e, por meio da difusão do trabalho, também incentivou outras pessoas, já praticantes, também dispostas a abrir esses espaços de acolhimento a diversidade de corpos.

O desafio do agrupamento é, de acordo com Puma (2023), ao mostrar a performance de corpos de dissidentes na prática da capoeira,

---

[15] Entrevista *on-line* realizada com pessoa anônima, mestra treinela de capoeira, em 09 de março de 2023.

sobretudo pessoas transgêneras, permitir reconstruir novas imagens sobre o corpo LGBTQIA+, para além das imagens sistematicamente pré-estabelecidas (associadas à prostituição, ao sofrimento e à morte), como forma de estigmatizar essas pessoas.

Aliás, no relato dos/as entrevistados/as, foi comum o desejo de permitir que fossem criados esses ambientes, que permitissem a participação de todas as pessoas. No entanto, essas iniciativas enfrentam ainda mais resistências para se desenvolver, uma vez que são raros os momentos em que a tradição dos grupos de capoeiras e seus mestres permitem essa abertura. Assim, quando acontece, precisa ser um grupo independente e sem apoio para a manutenção.

> Gostaria muito, muito, muito. E quando eu pensei, logo na minha formatura de professor, eu disse a meu mestre: 'Eu vou montar minha equipe de homens e mulheres trans'. Eu pensei a priori. Mas aqui ficou tão escasso isso e eu não tive apoio. Sabe quando você quer fazer algo e você não tem apoio de lugar nenhum que você procura? Às vezes você procura fora e recebe mais o apoio de quem tá fora do que quem tá dentro da sua casa? Me enfraqueceu. Mas assim, eu tô aberto, qualquer momento que tiver um apoio legal daqui pra frente, e aparecer uma equipe boa assim, de homens e mulheres trans, ave Maria (Informação Verbal)[16].

Uma das entrevistadas relatou, demonstrando que a iniciativa de Puma inspirou outros núcleos, que, ao divulgar a abertura de uma turma de capoeira para todes, encontrou resistência de pessoas LGBTQIA+ não assumidas em ingressar no grupo, por entenderem que, ao ingressar nesses espaços, seriam lidos/as como pessoas LGBTQIA+.

> Eu tive uma situação em que eu comecei a divulgar o meu trabalho como 'Capoeira para todes'. Teve uma pessoa que falou pra mim que ela não iria buscar o meu trabalho porque ela ainda não era uma pessoa totalmente assumida e que ela saberia que se ela estivesse lá, as pessoas saberiam. Então que ela achava positivo ser a capoeira para todes, mas que ao mesmo tempo ela achava negativo, porque tem pessoas como ela que não iria porque as pessoas veriam ela

[16] Entrevista presencial realizada com pessoa anônima, professor de capoeira, em 02 de março de 2023.

> como... Eu acho que isso foi uma coisa negativa. Tanto que eu deixei de divulgar como 'Capoeira para todes'. Porque daí eu também não quero ter só esse acesso. Eu quero que todos estejam ali, né? Não só um grupo determinado. E aí eu acabei mudando, não divulgo mais como 'capoeira para todes' (Informação Verbal)[17].

Esse relato demonstra que não basta oferecer espaço para que essas pessoas, muitas vezes vulnerabilizadas por tantas violências, possam praticar capoeira, uma vez que isso não garante sua segurança para performar suas identidades e jogar com elas.

O grupo *Capoeira para todes* propõe uma renovação dos espaços tradicionais da capoeira. Ao reconhecerem o valor dos saberes ancestrais transmitidos pelos mestres e mestras na capoeira, o grupo convida eles e elas para vivências em suas práticas, como um modo de realizar uma troca horizontalizada de saberes, de maneira que os conhecimentos tradicionais possam dialogar com as demandas e as realidades contemporâneas, mais plurais e inclusivas.

O reconhecimento da existência de corpos dissidentes na capoeira se torna urgente por contribuir tanto para o entendimento de como essa prática ancestral pode ajudar no aperfeiçoamento de nossas corporeidades, ante a noção de identidade, quanto contribuir para a percepção de que a capoeira pode ser performada por uma diferença entre corpos. Para isso, evidencia-se a necessidade de questionar um padrão hegemônico de corpo, ancorado pela hierarquização da capoeira, como única referência da prática.

O estado de constante reflexão sobre a prática e a ritualística da capoeira, adequadas às questões vigentes do nosso tempo, permite o seu aperfeiçoamento em sua matriz cultural, ainda que busque manter uma conexão com a ancestralidade. Isso porque entende-se que a cultura (e, nesse bojo, a própria tradição) será invariavelmente transformada pelo espaço e tempo em que esteja inserida. Assim, cabe a seus praticantes adotarem estratégias de mudanças que permitam o acolhimento das diferenças em suas práticas.

Tais fatos evidenciam que a performatividade da capoeira possa ser preservada em suas matrizes culturais, permitindo também assimilar questões importantes do seu tempo, como a importância do reconhecimento e

---

[17] Entrevista *on-line* realizada com pessoa anônima, mestra de capoeira, em 03 de março de 2023.

respeito da diversidade sexual e de gênero, permitindo ressignificar uma identidade nacional mais próxima da realidade, oriunda da pluralidade política, social e cultural de seus/suas praticantes dentro e fora do Brasil. É fundamental construir ações eficientes para garantir que essas mudanças se deem no sentido de combater os padrões hegemônicos e reconectarem-se com o pensamento libertário de seus ancestrais.

A compreensão de fatores de precariedade e de pobreza na capoeira revela a permanência da marginalização de corpos historicamente excluídos. Essa luta libertária, desenvolvida como resistência a opressões, ainda é marcada pela desigualdade estrutural, que se reflete não apenas na vulnerabilidade social de seus praticantes, mas também se intersecciona em hierarquias de gênero, raça e sexualidade dentro de suas práticas. Além disso, a ausência de políticas públicas de salvaguarda perpetua a exclusão social de mestres e mestras de capoeira e de seus grupos. Ao passo que a capoeira se mantém como um símbolo da identidade cultural brasileira, a precarização de seus praticantes demonstra que a luta por liberdade continua.

Referências

ARAUJO, Benedito Carlos Libório Caire. A institucionalização da prática de ensino como ato originário da profissionalização da capoeira. In: COLÓQUIO DE EPISTEMOLOGIA DA EDUCAÇÃO FÍSICA, 5., 2010, Maceió. **Anais [...]**. Maceió: UFAL, 2010.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo; RISK, Eduardo Name. Escola e sexualidades: uma visão crítica à normalização. In: MISKOLCI, Richard; LEITE, Jorge (Org.). **Diferenças na educação**: outros aprendizados. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 149-199.

BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iray (Org.). **Psicologia Social do Racismo**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Tradução de Adriana Zavaglia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Vidas precárias**: os poderes do luto e da violência**.** Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CARNEIRO, Édison. **Capoeira**. Cadernos do Folclore, n. 1. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Funarte, MEC, 1975.

CIAMPA, Antônio da Costa. Identidade. In: LANE, Silvia; CODO, Wanderley. (Org.). **Psicologia social**: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 58-75.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. O jogo da Capoeira em jogo. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 59-74, jan. 2006.

FOUCAULT, Michel. Uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. Traduzido do francês por Wanderson Flor do Nascimento. **Revista Verve**, n. 5, p. 260-277, 2004.

HARTMANN, Heidi. Capitalism, patriarchy, and job segregation by sex. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 1, n. 3, p. 137-169, 1976.

IRINEU, Bruna Andrade. Apagamento, desproteção social e política de extermínio: marcas da violência de Estado contra pessoas LGBTI+ no Brasil. In: DUARTE, Marco José de Oliveira; IRINEU, Bruna Andrade; ALMEIDA, Guilherme Silva de; PEIXOTO, Valdenízia Bento; PAIVA, Sabrina Pereira Paiva (Org.). **Sexualidades & serviço social**: perspectivas críticas, interseccionais e profissionais**.** Juiz de Fora: Editora UFJF, 2023. p. 101-116.

MARTIELO, Renata Giovana de Almeida. Capoeira, uma experiência anarquista. **Revista de Estudos Anarquistas e Decoloniais**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 6-15, jun. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (ed. Kindle).

MCINTOSH, Peggy. White privilege: unpacking the invisible knapsack. **Peace and Freedom Magazine**, p. 10-12, 1988.

MURICY, Jalícia Lima Santos; FILHO, Vamberto Ferreira Miranda. Mulheres na história da Capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. **Revista Universidade e Sociedade**, 2016.

OLIVEIRA, Kátia Linhaus. Frágil…quem? O corpo e a mulheridade na capoeira. **Revista Porto das Letras**, v. 9, n. 1, 2023.

RODRIGUES, Julia Naomí Costa. **Passabilidade e possibilidades**. 2023. 200 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia/CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

SIMÕES, Julio Aassis; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris**: do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2009.

SPICKER, Paul. **The idea of poverty**. Bristol: The Policy Press, 2007.

UNESCO. **Roda de Capoeira é mais novo Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade**. UNESCO, 26 nov. 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/66/. Acesso em: 6 set. 2024.

VIEIRA, Luiz. Puma Camillê: uma corpa travesti preta retinta que tem a capoeira como instrumento tecnológico subversivo. **Midia Ninja**, 10 nov. 2023. Disponível em: https://midianinja.org/news/puma-camille-uma-corpa-travesti-preta-retinta-que-tem-a-capoeira-como-instrumento-tecnologico-subversivo/. Acesso em: 6 set. 2024.

Oficina de Teatro na EPA: performar com estudantes em situação de rua na Educação de Jovens a Adultos

Taís Ferreira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

Cristiane Werlang
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS,
Porto Alegre/RS, Brasil

> O ponto de morte e vida é meu ponto de partida e de recomeço.
> Sou como o cavaleiro das trevas.
> A EPA é meu lugar.
> (A, estudante da Escola Porto Alegre *apud* Veiga et al., 2024, p. 127).

O autor do poema citado como epígrafe é A, um jovem de pouco mais de 20 anos, negro, magro, alto e de gestos e movimentação ágeis. A performa pelos corredores e pátios da escola: usa figurinos extravagantes e bem pensados, elaborados com cuidado, por vezes customizados e que parecem saídos de um editorial nova iorquino de *streetwear*; as unhas pintadas de negro, os cabelos descoloridos em um *black power*. A é fã de Naruto e recita poemas, canta *rap*, dança *break*, toca violão, conversa em uma linguagem que lembra muito o *Falatório* de Stella do Patrocínio[1]. A é sagaz,

---

[1] Stella do Patrocínio foi uma mulher negra brasileira, vítima da reclusão compulsória no sistema manicomial no século XX, artista plástica e hoje reconhecida poetisa. Seus

criativo, contestador, mas também resistente às propostas que não contemplam plenamente suas vontades. Vive entre a casa da avó e as ruas da região central e do bairro boêmio Cidade Baixa, conta e canta histórias e desenha em seus cadernos. Essa breve descrição é de apenas um dos sujeitos que frequentam a Oficina de Teatro na Escola Municipal de Ensino Fundamental Porto Alegre (EPA)[2] desde maio de 2022. Um de nossos estudantes performers.

Neste escrito, discorreremos sobre o trabalho de extensão e pesquisa que vem sendo realizado desde 2022 na EPA, que atende há 30 anos (desde 1994) estudantes em situação de rua e extrema vulnerabilidade social. A EPA iniciou suas atividades com crianças em situação de rua e hoje trabalha exclusivamente na modalidade Educação de Jovens e Adultos (doravante EJA), na região central de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul (RS), região Sul do Brasil.

A EPA, segundo seu projeto político pedagógico, constitui-se

> [...] num espaço de acolhimento, organização e socialização dos saberes, que atende para além da escolarização formal, com uma metodologia própria e tendo também como diferenciais o Serviço de Acolhimento e Integração e Acompanhamento/SAIA e o Núcleo de Trabalho Educativo/NTE (Porto Alegre, SMED, 2013, p. 4).

Na escola, os estudantes podem frequentar os dois turnos (um do Ensino Fundamental regular modalidade EJA e outro de atividades extracurriculares), com a possibilidade de tomar banho e realizar higiene pessoal, podem lavar e secar roupas e recebem as refeições diárias: café da manhã, almoço e jantar. A escola possui um amplo pátio com bancos e jardim, uma sala de apoio e convívio e quadra de esporte nos fundos, cozinha e refeitório, lavanderia, sala de cerâmica e artesanato em papel, sala de atendimento de saúde, além dos espaços da direção, coordenação, biblioteca e salas de aula. Realiza encaminhamentos para serviços de saúde e confecção de documentos, entre outros, que garantam os direitos básicos do cidadão.

---

poemas orais podem ser conhecidos nas gravações de seu *Falatório*, acessível no Repositório Institucional da UNILA (Ramos, 2022).

[2] A escola possui redes sociais que podem ser acessadas em https://www.instagram.com/emefportoalegre_epa/?hl=pt. Acesso em: 11 jun. 2025.

Assim, temos como lócus desta pesquisa a escola e suas cercanias (as ruas do Centro de Porto Alegre, próximas à orla do Guaíba), como sujeitos os estudantes que a frequentam e a comunidade escolar em questão, formada por servidores municipais e terceirizados[3], professores, equipe diretiva e outros profissionais que circulam pelo espaço escolar prestando atendimentos diversos na área de saúde, assistência social, etc.

Como situação privilegiada de pesquisa, tomamos os encontros da Oficina de Teatro na EPA[4], projeto de extensão universitária vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e em funcionamento na EPA desde 2022, nas manhãs de sexta-feira, das 10h30 às 12h, como parte do currículo das Totalidades Iniciais. "As Totalidades Iniciais de Conhecimento (1, 2 e 3) correspondem aos anos iniciais do Ensino Fundamental, com uma dupla de professores referência e professores especializados em Artes, Informática Educativa e Educação Física" (Porto Alegre, SMED, 2013, p. 27).

Ainda de acordo com o Projeto Político-Pedagógico (PPP) da EPA, as oficinas como parte integrante do currículo estão previstas. O projeto da Oficina de Teatro foi uma demanda da escola e de seus sujeitos que chegou até a universidade e foi atendida na integração entre a Faculdade de Educação e o Instituto de Artes.

> As oficinas serão desenvolvidas por [...] parcerias com outras secretarias, definidas mediante apresentação de projeto, que devem estar em consonância com os Projetos Pedagógico e Cultural, podendo ser de Letramento, Música, Teatro, Terapia Comunitária, Terapia Ocupacional e outras, respeitando os critérios construídos no coletivo. Elas contribuem no processo de superação das

---

[3] Servidores municipários são aqueles admitidos via concurso público que têm carreira no serviço público e estabilidade laboral, enquanto os terceirizados são aqueles contratados por prestadoras de serviços ao município, tendo maior volatilidade nos postos laborais.

[4] Coordenada pela professora do Instituto de Artes Cristiane Werlang e pela professora da Faced Taís Ferreira. Já contou com dois bolsistas de extensão (Laura Viana Mallmann em 2022 e Endrius Vinícius Prates Fraga em 2023 e 2024, ambos então estudantes da Licenciatura em Teatro). O projeto de extensão recebeu o Prêmio Salão de Extensão 2022 da UFRGS e Destaque de Sessão no Salão de Extensão 2023 da UFRGS. No Salão UFRGS 2024 foi ministrada a oficina "Inventando novas histórias de si", a partir das práticas desenvolvidas junto à EPA.

> dificuldades de aprendizagem dos estudantes (Porto Alegre, SMED, 2013, p. 28).

Cumpre notar, ainda neste espaço que comenta a escola, sua missão e nossa presença como extensão e pesquisa universitária junto à população em situação de rua (doravante PSR), a promulgação, em janeiro de 2024, pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, da Lei nº 14.821, de 16 de janeiro de 2024, Política Nacional de Trabalho Digno e Cidadania para a População em Situação de Rua (PNTC PopRua). Destacamos, desse relevante documento que norteará as políticas públicas nacionais para a PSR nos próximos anos, aqueles artigos e incisos que justificam a (r)existência da EPA, bem como nossa presença (Oficina de Teatro/UFRGS) na escola:

> Art. 13. A PNTC PopRua deverá criar mecanismos para o acesso da população em situação de rua à educação escolar, em todas as etapas e modalidades da educação básica, e promover o acesso dessa população à educação superior, respeitadas suas especificidades, com vistas à superação da situação de rua.
> § 5º A PNTC PopRua deverá estimular os Estados, o Distrito Federal e os Municípios a oferecer, nas regiões centrais das cidades, escolas que atendam às necessidades educacionais específicas das pessoas em situação de rua.
>
> Art. 14. A União deverá elaborar diretrizes nacionais com o objetivo de qualificar a oferta da política educacional para a população em situação de rua.
> § 1º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios deverão elaborar diretrizes específicas para atendimento da escolarização da população em situação de rua.
>
> Art. 16. Os entes federativos deverão promover o acesso das pessoas em situação de rua à educação superior, notadamente nas instituições públicas.
>
> § 1º Deverão ser implementados programas de acesso, permanência e assistência estudantil à educação superior para as pessoas em situação de rua, de forma a assegurar-lhes meios que permitam a conclusão dos cursos por elas escolhidos.
> **§ 2º As instituições de educação superior deverão garantir às pessoas em situação de rua acesso aos seus cursos extracurriculares e projetos de pesquisa e extensão universitária, bem como**

> **assegurar sua permanência nesses cursos e projetos** (Brasil, MDHC, 2024, grifo nosso).

Oficina de Teatro na EPA: articulação entre pesquisa e extensão

Justificada nossa presença na escola e junto aos estudantes em situação de rua, apresentamos, nesta etapa investigativa, o percurso metodológico que vimos empreendendo e que tem como eixo central a articulação entre pesquisa e extensão. Nesse caso, a oficina, seu contexto e seus sujeitos não são necessariamente nosso objeto de estudo, e sim um processo de construção conjunta entre coordenadoras docentes e bolsistas da extensão e da pesquisa. Cumpre notar que o trabalho está vinculado a duas pesquisas também da UFRGS, o Observatório do Teatro na Educação Infantil (EI), nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental (EF) e na EJA no Mercosul[5] e Pobreza, Performance e Educação[6] (Icle, 2023), este último parte integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença.

Em termos de organização, o planejamento das oficinas é coletivo e processual, sendo construído com a participação de todos integrantes da equipe. Os encontros objetivam um espaço de vivências lúdicas e experimentação de autonarrativas (memórias) e autoficções (projeções futuras) aos estudantes, a partir de jogos de integração, jogos dramáticos e teatrais, improvisação, contação de histórias, uso de objetos animados, dança e canto, entre outras possibilidades metodológicas. Os subtítulos de cada edição da oficina demonstram a intenção de abordagem de construções subjetivas e identitárias com os sujeitos estudantes em situação de rua: *Narrativas e identidades de pessoas em situação de rua* (2022) e *Inventando novas histórias de si* (2023 e 2024).

Contar-se, narrar-se, organizar no tempo as vivências e experiências de cada estudante e compartilhá-las com a turma tem sido umas das tecnologias do eu, se pensarmos à maneira de Larrosa (1995), no sentido

---

[5] Coordenada pela professora Taís Ferreira, com financiamento da FAPERGS e do CNPq, bolsista de Iniciação Científica Damiel Riva Brocker (Bacharelado em Teatro).

[6] Coordenada pelo professor da Faculdade de Educação da UFRGS, Gilberto Icle, com financiamento da FAPERGS e do CNPq, bolsista de Iniciação Científica em atuação na EPA: Maiko Pumes da Silva (Licenciatura em História).

do que estamos colocando em movimento através dos jogos e propostas lúdicas na Oficina de Teatro desde seu início. Ao contar fatos, acontecimentos, acionar a memória, trazer à tona lembranças e reconstruir suas histórias de vida ou parte delas, percebemos uma brecha para desenvolver elementos caros ao teatro e à vida, como a confiança, a escuta, o olhar atento para o outro, a organização de fatos em narrativas com início, meio e fim, a busca por uma lógica, ainda que simples, de causa e consequência. Esses elementos, ainda que pareçam bastante simples aos nossos olhos, muitas vezes estão embaraçados e são de difícil organização para algumas pessoas em situação de rua. As vivências de temporalidade têm o espaço público como cenário, ou seja, milhares de atravessamentos tornam o íntimo e as situações que poderiam ser íntimas algo nem sempre em evidência nas vidas dos estudantes. E, dessa forma, ao organizar essas narrativas memoriais, abre-se a possibilidade de construção de projeções futuras ao trabalharmos com autoficção, narrativas de um devir, de um vir a ser que pode ser mágico, surreal, inventado e também que traga alento para um futuro que se esboça a partir da escolarização e das experiências vividas dentro da EPA. Dar aos estudantes da EPA ferramentas para projetarem futuros, sejam quais forem, por si só já é uma ação pedagógica de reconstrução de si e do mundo, direito que a aporofobia vigente em nossa sociedade retira tacitamente desses cidadãos.

O bolsista de extensão é quem ministra as aulas de Teatro, acompanhado por uma das coordenadoras do projeto em alguns dos encontros, e, em todos os encontros, desde setembro de 2023, pelo bolsista de iniciação científica. Eventualmente estagiários de Pedagogia de universidades na modalidade EJA acompanham as aulas (e participam delas como jogadores-atores também), em algumas ocasiões os monitores ou professores da escola participam da oficina.

Está presente nesta investigação, além do acompanhamento da Oficina de Teatro, o convívio nos outros espaços-tempo escolares: intervalos, lanches, passeios, pátio e eventos diversos promovidos pela escola. Os anos de integração da nossa equipe de extensão e pesquisa com a escola e seus sujeitos têm nos possibilitado diálogos profícuos, trocas desafiadoras e muito estimulantes, aprendizados de modos de vida que nos escapam, a nós, as pessoas da academia e dos estratos sociais mais privilegiados. Contudo, passo a passo, escutando e olhando para os sujeitos, em conversas nos bancos do pátio ou sentados lado a lado na beira da escada, conseguimos estabelecer relações de confiança e de proximidade que servirão como

alicerce para as reflexões aqui empreendidas envolvendo educação, performance, pobreza e PSR.

Imagem 1 – Duas meninas, filhas de professoras convidadas, brincam no pátio da EPA com a cadela Pretinha, um dos cães comunitários da escola, no evento de lançamento do livro EPA - Manual de Sobrevivência, na manhã de sábado 24/08/2024. Fonte: Foto de Taís Ferreira.

Sobre os procedimentos metodológicos concernentes propriamente à pesquisa ensejada, podemos elencar os seguintes como constituidores de uma metodologia de pesquisa de cunho qualitativo em processo:

1) Observação participante junto à Oficina de Teatro, ao ambiente escolar e aos seus sujeitos. Escuta ativa, dialogismo entre equipe de extensão-pesquisa e sujeitos da escola.
2) Os bolsistas de extensão e pesquisa trabalham em cooperação e trocas mútuas durante todo o processo, do planejamento à execução até a avaliação; bem como as duas orientadoras-coordenadoras da Faculdade de Educação (Faced) e do Instituto de Artes (IA) trabalham em parceria continuamente.
3) Construção de diários de campo, proporcionando entrelaçamento de ideias e proposições entre extensão e pesquisa, tem caracterizado uma pesquisa-ação de inspiração etnográfica.

4) Registros de caráter audiovisual e depoimentos dos estudantes também vêm sendo realizados e organizados ao longo do processo, como dados da pesquisa a serem analisados.

Em termos de problematização metodológica inicial, apontamos o fato de que os fluxos de presença e permanência na escola pelos sujeitos estudantes são fluidos e instáveis, o que tornaria a observação participante mais desafiadora. Algumas e alguns estudantes estão conosco, mesmo que não em todas as aulas, desde o início das oficinas em 2022, caso do citado A. Já, outros, participaram de forma ativa em um ou dois encontros e, por motivos diversos, deixaram de frequentar a escola. Há aqueles e aquelas que retornam depois de alguns meses. Assim, cada encontro deve, por si, ser um acontecimento que construa sentidos que não dependam necessariamente de uma continuidade ou de conhecimentos prévios em teatro especificamente.

Aqui, a professora de Matemática Marluce descreve como é seu processo de planejamento, de acordo com as condições de fluidez e flutuação estudantil:

> Assim como outras turmas da EJA, os alunos e as alunas da EPA são infrequentes: o público de uma aula é diferente do público da próxima. Alguns se mantêm assíduos, mas geralmente o grupo é variado. Com isso, tenho meu primeiro aprendizado: as aulas de matemática precisam ter início, meio e fim. Devem seguir uma linearidade no assunto, pois eles cobram isso, mas uma atividade iniciada em uma aula talvez não possa ser terminada na próxima, considerando que posso ter outras pessoas presentes. [...] É necessário ter planos A, B, C [dada a diversidade dos estudantes presentes em cada encontro]... e estar preparada para improvisar, se for necessário (Coutinho *apud* Veiga et al., 2024, p. 173).

Assim, nossa primeira aprendizagem junto à Oficina de Teatro foi exatamente a mesma narrada pela professora de Matemática: também no Teatro precisávamos de encontros que se bastassem por si (não necessitando de conhecimentos prévios ou experiências anteriores ou de continuidade pós-encontro, ainda que muitos tenham se estendido por mais de uma aula), nos quais estivéssemos abertos às adaptações necessárias para a turma que se apresentasse no dia. Improvisar é sempre preciso na prática educacional, mas, no caso da EPA, entretanto, improvisar é uma das habilidades docentes imprescindíveis para que a aula aconteça. Nada será exatamente

como o planejado, haja vista as condições de mobilidade, fluidez e os humores diversos de cada grupo que se forma no início e ao longo de um encontro de 1h30. A escuta dos integrantes da turma no dia se faz necessária em cada início de encontro e uma roda de escuta e conversa foi, em diversos encontros, o ponto de partida para os jogos e as trocas lúdicas, para a abertura ao espaço da performance dos sujeitos.

Destarte, partindo do cotidiano dos estudantes, o lúdico e as narrativas de histórias de vida pregressas e desejos para o futuro permearam os encontros e construíram uma relação mais aprofundada entre oficineiros e oficinandos, em que se estabeleceu um espaço de segurança para que essas narrativas viessem à tona e fossem compartilhadas com o coletivo presente (que é sempre cambiante). "Salienta-se, com isso, a importância de oportunizar espaços nos quais a PSR possa expressar suas vozes e percepções acerca de seus desejos, necessidades e sonhos, e, enfim, romper com os ciclos de invisibilidade e estigmas que permeiam o viver nas ruas" (Gramajo et al., 2023, p. 11). Temos colocado nossos esforços nesses anos de Oficina de Teatro na EPA em promover este espaço seguro dentro do ambiente da escola, estimulando corpos e vozes a serem vistos e ouvidos, atentamente, entre si e pelos outros que não são a PSR.

Os sujeitos estudantes em situação de rua e extrema vulnerabilidade social

Partamos agora para breves considerações sobre quem são os sujeitos estudantes da escola. Os dados que nossa observação empírica levanta até o momento não diferem muito dos dados gerais sobre a PSR no estado do Rio Grande do Sul e/ou no Brasil. Para tanto, começaremos contextualizando a PSR a partir dos mais recentes relatórios estadual e nacional aos quais tivemos acesso (Rio Grande do Sul, 2022; Brasil, 2023). O Ministério Público Estadual (MPRS) realizou no início do ano de 2024 um levantamento da PSR e em breve também teremos acesso a esses dados, ainda não disponibilizados ao grande público.

É importante lembrar que o estado do RS foi acometido, em maio de 2024, por uma enchente sem precedentes na história, resultado da crise climática e do descaso governamental, que possivelmente tenha aumentado o número e modificado algumas características da PSR no estado e principalmente na capital Porto Alegre, que foi duramente atingida e ainda está

em processo de recuperação de diversas regiões, bairros e serviços essenciais, com muitos abrigados e famílias inteiras desalojadas de suas casas, sendo muitos idosos e crianças. A EPA foi uma das 18 escolas municipais atingidas diretamente pelas enchentes de maio de 2024.

Conforme os dados nacionais analisados no diagnóstico mais recente do Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania (2023), o perfil da PSR é:

> [...] as pessoas em situação de rua cadastradas no país são majoritariamente do sexo masculino (87%), adultas (55% têm entre 30 e 49 anos) e negras (68%, sendo 51% pardas e 17% pretas). Chama a atenção o percentual de pessoas em situação de rua com deficiência (15%), sendo a deficiência física a mais frequente. Os principais motivos apontados para a situação de rua foram os problemas familiares (44%), seguido do desemprego (39%) e do alcoolismo e/ou uso de drogas (29%) (Brasil, MDHC, 2023, p. 5).

Segundo o Cadastro Único do governo federal, em março de 2022, em Porto Alegre, 87% da PSR eram compostos por homens e 13% por mulheres. Estima-se que o aumento da população em situação de rua com a pandemia no Brasil foi de 55%. Os dados da tabela abaixo apresentam números totais e parciais (Brasil, MDHC, 2023, p. 15):

Tabela 1 – 10 Municípios com maior número absoluto de pessoas em situação de rua cadastradas no Cadastro Único em dezembro de 2022.

REGIÃO	UF	MUNICÍPIO	POPULAÇÃO TOTAL 2022	PSR NO CADASTRO ÚNICO 2022	% DO TOTAL DE PSR DO PAÍS
Sudeste	**SP**	**São Paulo**	**11.451.245**	**53.853**	**22,8**
Sudeste	RJ	Rio de Janeiro	6.211.423	13.566	5,7
Sudeste	MG	Belo Horizonte	2.315.560	11.826	5,0
Centro-Oeste	DF	Brasília	2.817.068	7.924	3,4
Nordeste	BA	Salvador	2.418.005	7.909	3,3
Nordeste	CE	Fortaleza	2.428.678	6.334	2,7
Sul	PR	Curitiba	1.773.733	3.477	1,5
Sul	RS	Porto Alegre	1.332.570	3.189	1,3
Sudeste	SP	Campinas	1.138.309	2.547	1,1
Sul	SC	Florianópolis	537.213	2.020	0,9
Total 10 municípios			32.423.804	112.645	47,7

Fonte: Elaboração própria, a partir de dados do Cadastro Único (Cadastro Único) e do Censo Demográfico 2022 (IBGE).

Tabela 1 – 10 Municípios com maior número absoluto de pessoas em situação de rua cadastradas no Cadastro Único em dezembro de 2022. Fonte: Relatório da População em Situação de Rua (Brasil, MDHC, 2023, p. 15).

Os números da EPA, fornecidos pela coordenação pedagógica em abril de 2024 (antes da enchente, que atingiu a escola diretamente, acarretando a suspensão das atividades pedagógicas de maio a julho de 2024), foram os seguintes:

- Matrículas de estudantes: 105
- Estudantes frequentes: 60
- Professores: 31
- Servidores municipais: 5
- Servidores terceirizados: 8
- Estagiários: 1
- Agentes educacionais: 3

Naquilo que concerne aos estudantes da EPA, eles são pessoas adultas maiores de 18 anos em situação de rua ou em extrema vulnerabilidade social. O número de estudantes do gênero masculino supera aquele de estudantes que se autoidentificam com o gênero feminino; a maioria dos estudantes são pretos ou pardos (negros); a adicção, drogadicção, os diagnósticos de doenças psiquiátricas são presentes; há pessoas com deficiência entre os estudantes; muitas vítimas de violências múltiplas, desde aquelas domésticas até as sofridas nas ruas; a quebra de vínculos familiares e o desemprego são evocados constantemente pelos sujeitos em suas falas; há jovens, adultos e idosos no corpo discente; as mulheres que frequentam assiduamente as escolas são mais velhas, as jovens mulheres costumam ser estudantes flutuantes; os estudantes são oriundos de distintas regiões da cidade, do estado, do país e inclusive de outros países.

Cabe trazer a estes escritos um resultado de pesquisa recente da área da Farmácia da UFRGS, realizada com estudantes da EPA: "Um dos achados mais relevantes desta pesquisa foi a alta frequência de transtornos mentais relatados pelos estudantes (49%), corroborando achados de estudos prévios" (Wink; Spalding; Dal Pizzol, 2024). Esses dados vão ao encontro de nossa observação empírica, corroborando para a análise das especificidades do público atendido pela EPA, frequentadores da Oficina de Teatro.

A EPA caracteriza-se, portanto, como uma escola que tem ampliadas as suas funções, ao atuar como rede de apoio e integração social desses cidadãos estudantes. Assim, pode ser conhecida como mais um agente na tessitura de relações que dão alguma atenção e sustentação à sobrevivência da PSR. Segundo Gramajo et al. (2023, p. 3):

> O 'estar em situação de rua' estabelece dinâmicas de trabalho, cooperação e auxílio, associadas a uma rede de apoio que constrói estratégias de sobrevivência com essas pessoas. A rede de apoio é definida pelo tecer dos fios entre conhecimento, cuidado, atenção e acolhimento, que ligam os diferentes atores ao trabalho com as pessoas em situação de rua.

Primeiras análises e reflexões sobre performar com estudantes em situação de rua

A fim de dar andamento a estes escritos de modo analítico, cumpre notar, na revisão bibliográfica efetuada até o momento, que diversas áreas do conhecimento têm se ocupado em pesquisar, conhecer, pensar, refletir e agir a partir, com e para a PSR, colaborando com nossa construção propositiva e reflexiva. Pesquisadores e grupos de pesquisa de campos como a Arquitetura (Giese; Bosco e Silva; Menegat, 2023), a Sociologia (Pimenta, 2019), a Educação (Souza; Vieira, 2022), a Farmácia (Wink; Spalding; Dal Pizzol, 2024), as Artes (Cunha; Cidade, 2017; Santos; Zanella, 2021), a Enfermagem (Haeffner et al., 2023), a Psicologia (Gramajo et al., 2023), a Linguística (Melo, 2022), a Assistência Social e a Saúde Pública, entre outros, têm publicado no Brasil acerca da realidade da PSR e das tramas complexas que a envolvem.

Para além dos trabalhos consultados, que atravessam estes escritos, estamos amparadas no conceito de aporofobia de Cortina (2020), que é operativo na medida em que, ao nomear a aversão e o desprezo, senão o ódio, estruturais das sociedades contemporâneas aos pobres, desvela práticas, discursos e sentidos naturalizados em nosso convívio cotidiano, que não só excluem como colocam as pessoas pobres em um lugar de culpa pela situação de pobreza e de imobilidade social que vivenciam.

Não seria diferente com a PSR, já que a situação de rua e a pobreza são geralmente intrínsecas. Raras são as pessoas em situação de rua que não vivenciam uma situação equivalente de pobreza, falta de recursos e de acesso a direitos básicos como trabalho e saúde, além de moradia digna. Assim, percebemos que é justamente com a PSR que a aporofobia no Brasil chega ao seu auge (inclusive de repercussão midiática), alcançando níveis absurdos de crueldade e ódio.

O assassinato do indígena pataxó Galdino Jesus dos Santos, queimado vivo e morto enquanto dormia em uma parada de ônibus nas ruas de

Brasília/DF, na madrugada de 20 de abril de 1997, serve-nos como triste exemplo na história recente do país. Seus assassinos eram jovens brancos de classe alta e cumpriram pouquíssimos anos de reclusão, mesmo sendo condenados pelo assassinato. Galdino não era necessariamente parte da PSR (estava em Brasília em missão representativa junto ao governo federal), mas estar dormindo na rua naquele momento foi o suficiente para que sua morte acontecesse. A intersecção entre aporofobia e racismo aqui é clara. Infelizmente, as mortes por causas violentas da juventude negra e periférica brasileira também podem ser contabilizadas, na maior parte dos casos, como fruto de nossa aporofobia e racismos extremos. Outro ato de aporofobia hedionda e criminosa que marcou a sociedade brasileira e teve enorme repercussão midiática foi a "chacina da Candelária", que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Nesse crime, oito jovens e crianças em situação de rua foram assassinados.

Contudo, para aquém desses crimes, que chegaram ao extermínio de crianças e de um indígena, observamos cotidianamente atos de hostilidade e descaso (muitos chegando à morte dos sujeitos envolvidos, como o recente incêndio decorrente das péssimas condições de manutenção da Pousada Garoa em Porto Alegre, em 26/04/2024, que atendia a PSR como albergue e deixou 10 mortos), sejam eles interpessoais ou arquitetônicos, como descrevem Giese, Bosco e Silva e Menegat (2023, p. 7):

> A realização de obras arquitetônicas e urbanísticas com sentido hostil e aporofóbico, portanto, impacta diretamente na vivência das pessoas em situação de rua, limitando práticas de sobrevivência como a busca por lugares protegidos das intempéries climáticas para dormir e lugares reclusos para fazer suas necessidades fisiológicas, bem como a definição de uma localização estratégica para ter acesso a meios de renda ou doações, dentre outros. Percebe-se, assim, que essas intervenções estão respaldadas pela aversão a pessoas em situação de pobreza e vulnerabilidade, limitando suas possibilidades de apropriação do espaço público urbano.

Um dos grandes ativistas e pensadores sobre a PSR no Brasil é o Padre Júlio Lancellotti. Ele denuncia a aporofobia e a arquitetura hostil à PSR há décadas. Além de sua atuação corpo a corpo com a PSR do centro de São Paulo e de sua militância na construção de políticas públicas para esta população, Padre Júlio é ativo nas redes sociais, o que extrapola os

limites geográficos de sua atuação e o faz um nome significativo em todo o país (Melo, 2022), gerando inclusive inúmeros desafetos, acusações e ameaças contra sua integridade física. Lancellotti fez a assessoria de um singelo livro infantil intitulado *Aporofobia - você não conhece a palavra, mas conhece o sentimento* (Franco; Lollo, 2023), que é uma pequena obra-prima sobre a PSR. O livro discorre, através de palavras pontuais e de uma rica narrativa imagética do ilustrador José Carlos Lollo, sobre como a estigmatização da PSR se dá pela nomeação coberta de falta de empatia e atravessada pelo excesso de ódio, desprezo, aversão e desconsideração advindos dos outros sujeitos sociais, aqueles que não são a PSR. Esse livro foi inspirador para o trabalho desenvolvido na Oficina de Teatro na EPA, principalmente no sentido de evocarmos sempre, ainda que não de maneira romantizada, os predicados dos sujeitos em suas performances, as memórias alegres e os sonhos de um futuro mais risonho trazidos pelas palavras e gestos nas cenas e jogos.

Todos esses referenciais, de um conjunto robusto de artigos acadêmicos recentes (citados no início desta seção), passando pela filosofia de Cortina (2020), até chegar na literatura para crianças, atravessam tanto as análises aqui empreendidas como as práticas performáticas e lúdicas colocadas em ação nas oficinas, subsidiando-as.

Imagem 2 – Reprodução de imagem do interior do livro infantil *Aporofobia - você não conhece a palavra, mas conhece o sentimento* (Franco; Lollo, 2023), criado com assessoria do ativista pela PSR Pe. Júlio Lancellotti.
Fonte: *Site* da editora Companhia das Letras.

Nos últimos três anos (2022, 2023 e 2024), nos quais a Oficina de Teatro na EPA aconteceu na escola junto aos estudantes em situação de rua, produzimos, tanto na observação participante quanto nos processos de pesquisa-ação empreendidos entre extensão e pesquisa, o seguinte material, com potencial a ser analisado (dados produzidos):

1) Planejamentos e registros de oito meses de aulas da bolsista de extensão Laura Mallmann ao longo do ano de 2022.
2) Planejamentos e registros de oito meses de aulas do bolsista de extensão Endrius Fraga ao longo do ano de 2023 e três meses de 2024.
3) Diários de campo da observação participante da Profa. Taís Ferreira (espaçados, desde 2022).
4) Diários de campo do bolsista de Iniciação Científica Maiko Pumes, desde agosto de 2023.
5) Conjunto de fotografias, vídeos e áudios registrando ações nas aulas ao longo do período, incluindo jogos, rodas de conversas, contações de histórias, improvisações, brincadeiras, etc.; realizados por todos integrantes da equipe.

Compartilhamos aqui este trecho de diário de campo de Ferreira (2024), que narra a retomada da escola após as enchentes de maio de 2024 em Porto Alegre. A EPA foi duramente atingida, pois localiza-se na região da orla do Guaíba, que ficou submersa. Estes escritos dão conta, em alguma medida, de um olhar sobre a dimensão da comunidade escolar e de seus múltiplos sujeitos.

> Quarta-feira, 22 de maio de 2024.
> Manhã fria e com um sol pálido entre nuvens.
>
> No pátio da escola uma grande caixa de som, que eu já vira sendo utilizada pelo bolsista professor da oficina de teatro, tocava um rap nacional. Em cada canto do pátio, da quadra posterior, das salas de aula, das salas administrativas, havia lodo, lama, sujeira, umidade e pessoas. Nós estamos, eu e minha colega Profa. Cristiane Werlang (coordenadora da oficina), no pátio da escola, entre sujeitos absortos ou em conversações que pareciam quase banais, não fosse o olhar de espanto que volta e meia atravessava um turno de fala. Lavavam, limpavam, esfregavam, empurravam lama, manuseavam instrumentos como lava-jatos, rodos, vassouras, mangueiras e esponjas. Entre essas pessoas eu reconheço estudantes da EPA, professoras e servidores da escola, a equipe diretiva reunida em meio à área coberta tomando decisões, meus estudantes da UFRGS limpando

> minuciosamente cadeiras, uma a uma, cobertas de lama, os quatro servidores da Cootravipa designados pela prefeitura lavam as salas de aula e o que restou dentro delas após mais de duas semanas da escola submersa no caldo fétido e barrento que tomou de assalto as ruas, edifícios e a vida da cidade que outrora conhecemos, nos deixando outra cidade a reconstruir. Nós (Cris e eu) também empunhamos rodos e empurramos água e lodo. Há pilhas de móveis descartados na rua. Há restos orgânicos e inorgânicos carregados pelas águas, há animais mortos espalhados pela quadra de esportes, há um outro lugar sendo reconstruído pelas muitas mãos de pessoas que têm alguma ligação afetiva ou laboral com a escola, escola essa que atende de modo global pessoas em situação de rua, sendo, na maioria dos casos, um dos únicos espaços de institucionalização destes sujeitos. Existe uma sensação de pertencimento tácito e de necessidade que coloca todos que ali estão em um quase frenesi ativo de trabalho coletivo. [...] A escola fica praticamente em frente ao rio, na região mais central de Porto Alegre, próxima ao Gasômetro. Na semana anterior conseguimos quantidade considerável de material de limpeza, hoje articulo com entidades roupas e calçados masculinos de frio: a maior parte dos estudantes são homens, entre os 18 e 80 anos, que continuaram nas ruas do centro, migrando para as partes altas, durante toda a hecatombe climática e necropolítica que acomete a cidade desde 01 de maio de 2024, ou seja, há quase um mês da data em que escrevo estas linhas. Chove e faz frio ininterruptamente. É inverno em Porto Alegre e há centenas de pessoas dormindo nas ruas, além das milhares desalojadas em abrigos e em casas de conhecidos, em situação igualmente precária, incerta, inumana (Ferreira, 2024, página eletrônica).

Assim, esse trecho de diário de campo sobre um momento significativo, o da retomada pós-enchente, ilustra um pouco o contexto comunitário colaborativo da EPA, que, além de escola, é espaço de acolhimento, reintegração e escuta dos estudantes em situação de rua, no qual eles podem narrar suas existências e perspectivas futuras, sendo parte integrante de uma comunidade escolar e, destarte, da sociedade.

Seguindo nossas análises preliminares, uma das questões que sempre esteve presente nos planejamentos das aulas da oficina foi a de subverter os regimes de invisibilidade (Pimenta, 2019) de populações que, ao perderem seu direito ao espaço privado vivendo nas ruas, acabam sendo ignoradas pelos transeuntes, confundidas com a paisagem urbana, dentro de uma episteme de aporofobia como aquela em que vivemos no Brasil. A Oficina

de Teatro se colocou como um lugar para ver, ser visto, ter sua performance corporal legitimada pelo grupo e pela situação, um corpo-voz em ação visível, colocado no centro, em evidência e respeitado.

As preferências e os desejos dos estudantes também foram considerados como material passível de desenvolvimento no âmbito da oficina, conforme o excerto de diário de aula da bolsista: "A. trouxe uma música do Salvador da Rima, em que o rapper fala sobre cada um ter seu papel na sociedade. G., falou sobre o mundo ser um hospício e todos estarmos atuando. Já outro aluno, trouxe uma referência de um filme do Hércules e mitologia grega" (excerto de diário de trabalho de Laura Mallmann, em 03/06/2022). Na imagem a seguir, vemos a integração entre os sujeitos na oficina e o performar que coloca os estudantes, seus corpos e suas preferências, em espaço de visibilidade respeitosa e lúdica.

Imagem 3 – ML, estudante da EPA que participa da oficina de teatro desde maio de 2022, voando com suas asas de borboleta, auxiliada pelos companheiros de classe e pelo professor Endrius Fraga. Fonte: Foto de Taís Ferreira.

Modos de escutar e de narrar-se e, ao narrar-se, construir sentidos para suas próprias histórias e inventar outras possíveis, envolvendo uma perspectiva de futuro, quase sempre negadas aos sujeitos em situação de

rua, também foram desenvolvidos ao longo dos encontros. Subjetividades e identidades postas em ação por meio do jogo, da troca, da escuta ativa e do espaço para a palavra dita, cantada, encenada, brincada, conforme podemos verificar na foto anterior.

Já na sequência de diário de classe que segue, é eloquente a relevância de gerar espaços de visibilidade (contextualizando: era um jogo de construção de imagens com os próprios corpos dos estudantes a partir de fotografias artísticas como indutores de criação) e de elaboração de narrativas no âmbito da Oficina de Teatro, narrar-se como um processo a ser aprendido e experimentado, pois nem sempre é fácil à PSR narrar-se dentro de uma temporalidade contendo passado, presente e futuro, haja vista os traumas e cortes severos em suas histórias de vida, sofridos pelas condições da rua.

> Seguimos com o trabalho das imagens no livro. Agora pensando em uma imagem anterior e outra posterior à fotografia. Notei que foi um pouco difícil para eles terem essa percepção do que poderia vir antes e depois. Trabalhamos com essas três imagens estáticas e depois foi realizada uma pequena cena, em que deveriam estar contempladas essas três situações. Também notei certa dificuldade em articular esses momentos dentro de uma improvisação (Diário de trabalho de Laura Mallmann, em 05/08/2022).

Destarte, intentamos, ainda que instintivamente no início da oficina e com um pouco mais de conhecimento de causa ao avançarmos nossas relações dentro da comunidade da EPA, a cumprir um dos objetivos anunciados por pesquisadoras da área de Educação naquilo que concerne à EJA e à PSR:

> Ao retornarem para a EJA, as pessoas almejam ter nesse espaço a possibilidade de serem agentes de sua própria história e de poder se reconhecerem capazes de aprender, a despeito das limitações atribuídas a si mesmos, tendo suas narrativas pessoais e coletivas reconhecidas e valorizadas como parte do processo educacional (Souza; Vieira, 2022, p. 17).

Lugar de ludicidade, de riso, de subversão das imagens que vinculam a pobreza e a PSR à tristeza, à infelicidade e aos estados depressivos ou degradados: paulatinamente fomos criando essa possibilidade. A alegria e o

riso como enfrentamento, como desafio ao *status quo*, como direito subjetivo dos cidadãos em extrema vulnerabilidade social: esses elementos e noções foram emergindo com o decorrer das práticas teatrais e performáticas empreendidas com os estudantes da EPA. Seus performares cotidianos e também aqueles extracotidianos nas aulas de Teatro nos permitiram inferir um desejo (nem tão) tácito de vivenciar a ludicidade das ações propostas pela oficina como um espaço de riso e brincadeira.

Imagem 4 – Estudante da EPA performando em setembro de 2024 com a cabeça do boneco rato, confeccionado nas aulas de Teatro de formas animadas pela professora Ana Fuchs do Colégio de Aplicação da UFRGS, junto à EJA, em 2023. O experimento brincante animado com o rato foi levado também à EPA pelo bolsista Endrius Fraga. Fonte: Foto de Maiko Pumes.

É o bolsista Endrius Fraga, ao assumir como professor de Teatro principal a oficina no início de 2023, que dá esse caráter eminentemente "brincante" aos encontros. A trajetória de Endrius como jovem artista-docente em formação é atravessada pela brincadeira e pelo universo lúdico, pois este atua diretamente com crianças, tanto no teatro infantil como em atividades de recreação diversas. Sequências didáticas compostas por

brincadeiras com objetos singelos e pertencentes inclusive ao universo infantil (bolinhas de tênis, tecidos, balões/bexigas de festa de aniversário e barquinhos de papel, por exemplo) passam a compor as aulas da Oficina de Teatro, dando margem à criação de narrativas e de momentos de convívio, trocas e ressignificação de experiências vividas e sonhadas pelos estudantes, performando no jogo. E o riso, que já estava presente desde o início dos encontros, vira o protagonista de nossas aulas. "Riso performativo como pedagogia", como nos traz Fuchs (2020, p. 29-30):

> [...] chego na ideia de riso performativo, heterotópico e móvel como uma pedagogia, uma forma de abordar ridentes por intermédio da experiência estética que tensiona efeitos de presença e significado, que mobiliza essa plateia a transitar por espaços outros para além daqueles cotidianamente percorridos. O riso como um modo de provocar experiências de si, que instiga ridentes a transitar por espaços de fissura que extrapolam os limites do seu mundo conhecido.

E, entre os muros conhecidos da EPA, risos desafiadores do *status quo* designado pelos preceitos aporofóbicos de nossa sociedade abrem espaço para o desconhecido, para as novas velhas histórias que contamos sobre nós mesmos e que criam possibilidades para que ensejemos futuros. Assim, a Oficina de Teatro na EPA coloca-se como um singelo e efêmero espaço-tempo do performativo, do risível e da prospecção de futuros para os estudantes em situação de rua da EJA, sem nunca desmerecer suas histórias do passado e reconhecendo as condições do seu presente.

Referências

BRASIL. MDHC. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Relatório da população em situação de rua**. Brasília, ago. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/populacao-em-situacao-de-rua/publicacoes/relat_pop_rua_digital.pdf. Acesso em: 11 jun. 2025.

BRASIL. MDHC. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Política Nacional de Trabalho Digno e Cidadania para a População em Situação de Rua (PNTC PopRua)**. Brasília, jan. 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/L14821.htm. Acesso em: 11 jun. 2025.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a aversão ao pobre**. São Paulo: Contracorrente, 2020.

CUNHA, Eduardo Vieira da; CIDADE, Daniela Mendes. A Cara da Rua: arte e extensão universitária no ensino fundamental de jovens e adultos em vulnerabilidade social. **Revista Matéria-Prima**, v. 5, n. 3, p. 112-120, 2017.

FERREIRA, Taís. Rap, rodos e risos: a comunidade afetiva da EPA no enfrentamento à crise. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, UFRGS, 20 de junho de 2024. Disponível em: https://www.ufrgs.br/jornal/rap-rodos-e-risos-a-comunidade-afetiva-da-epa-no-enfrentamento-a-crise/. Acesso em: 03 set. 2024.

FRANCO, Blandina; LOLLO, José C. **Aporofobia - você não conhece a palavra, mas conhece o sentimento**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023.

FUCHS, Ana Carolina Muller. **O sorriso da palhaça**: pedagogia do riso e do risível. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/218425. Acesso em: 11 jun. 2025.

GIESE, Juliana Varejão; BOSCO E SILVA, Luciana Bosco e; MENEGAT, Elizete Maria. População em situação de rua e espaço público: as manifestações contraditórias de aporofobia e de gentileza urbana na atualidade. **urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana**, Curitiba, n. 15, e20220227, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2175-3369.015.e20220227. Acesso em: 07 ago. 2024.

GRAMAJO, Carolina S. et al. (Sobre)viver na Rua: Narrativas das Pessoas em Situação de Rua sobre a Rede de Apoio. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 43, e243764, p. 1-14, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-3703003243764. Acesso em: 07 ago. 2024.

HAEFFNER, Leris Salete Bonfanti et al. Vulnerabilidade social e saúde de pessoas em situação de rua. **Rev Esc Enferm USP**, São Paulo, n. 57, e20220379, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1980-220X-REEUSP-2022-0379en. Acesso em: 07 ago. 2024.

ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 47, p. 1-22, 2023.

DOI:10.5965/1414573102472023e0203. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23745. Acesso em: 23 ago. 2023.

LARROSA, Jorge (Ed.). **Escuela, poder y subjetivación**. Madrid: La Piqueta, 1995.

MELO, Mônica Souza. O debate sobre aporofobia promovido pelo Padre Júlio Lancellotti nas redes sociais: uma análise semiolinguística. **SOLETRAS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN, Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, n. 43, jan./jun. 2022. ISSN:

2316-8838 Disponível em: https://doi.org/10.12957/soletras.2022.65025. Acesso em: 23 ago. 2023.

PIMENTA, Melissa de Mattos. Pessoas em situação de rua em Porto Alegre: processos de estigmatização e invisibilidade social. **Civitas**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 82-104, jan./abr. 2019. Disponível em: http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2019.1.30905. Acesso em: 07 ago. 2024.

PORTO ALEGRE. SMED. Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre. **Projeto Político Pedagógico da Escola Municipal de Ensino Fundamental Porto Alegre**. Porto Alegre, mar. 2013. 57 p. (Documento Impresso).

RAMOS, Sara Martins. **Stella do Patrocínio**: entre a Letra e a Negra Garganta de Carne. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2022. Disponível em: https://dspace.unila.edu.br/items/84d91349-d213-425f-975d-3d2da6e12b7c. Acesso em: 11 jun. 2025.

RIO GRANDE DO SUL. **Relatório técnico da população em situação de rua**. Porto Alegre: Departamento de Economia e Estatística DEE-SPGG, 2022. Disponível em: https://dee.rs.gov.br/upload/arquivos/202212/05131018-relatorio-tecnico-populacao-em-situacao-de-rua-no-rio-grande-do-sul-de-acordo-com-o-cadastro-unico-1.pdf . Acesso em: 07 ago. 2024.

SANTOS, Natália Alves dos; ZANELLA, Andréa Vieira. Arte, Corpo, Cidade: Sobre Elefantes e Pessoas em Situação de Rua. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 41, e222369, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-3703003222369. Acesso em: 07 ago. 2024.

SOUZA, Kleyne Cristina Dornelas; VIEIRA, Maria Clarisse. Pobreza e Resiliência nas Narrativas de Educandos da EJA em Situação de Rua. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 47, e108942, 2022. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2175-6236108942. Acesso em: 07 ago. 2024.

VEIGA, Amarildo et al. (Org.). **EPA - Manual de sobrevivência**. Porto Alegre: Libretos, 2024.

WINK, Júlia; SPALDING, Sílvia; DAL PIZZOL, Tatiane. Uso de medicamentos por pessoas em situação de rua. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, UFRGS, 18 jul. 2024. Disponível em: https://www.ufrgs.br/jornal/uso-de-medicamentos-por-pessoas-em-situacao-de-rua/. Acesso em: 29 ago. 2024.

É Palhaçada! Todo mundo tá careca de saber que pobreza não tem graça!

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

Marcelo de Andrade Pereira
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

Este texto apresenta uma discussão das noções de pobreza, performance e educação por meio da experiência de apresentações de performances de palhaçada mesclada com contação de histórias. Na condição de palhaça pesquisadora e autora do texto, tomei a iniciativa de introduzir a linguagem da palhaçada como uma vertente dentro de um programa de extensão que coordeno, chamado *UFSM Companhia de Dança*.

Dentro deste programa existe, desde sua origem, o objetivo de criar espetáculos de dança que circulem especificamente por dentro das escolas da rede pública de ensino, partindo-se de uma segunda percepção social: a de que as escolas públicas concentram a parcela da população que corresponde aos filhos e filhas de trabalhadores(as) assalariados (as) e geralmente pertencentes a classes sociais de menor poder aquisitivo.

Desse modo, subconscientemente nos movíamos também a partir de uma aproximação semântica entre baixa renda e pobreza. O primeiro movimento dentro desse programa de extensão foi, portanto, menos consciente e pautado em um estudo econômico, por exemplo, e mais assistencialista do ponto de vista de uma dinâmica comportamental herdada socialmente e assimilada em práticas interiorizadas ao longo das nossas vidas, em nossos próprios percursos de vida na dança.

Então, quando o programa de extensão se propõe enquanto tal, é movido por uma noção geral (e generalizada) da dança como linguagem, e um compromisso de aproximação com as escolas públicas, inclusive com o

intuito de estimular e pressionar socialmente a aplicação da Lei 13.278/16, que prevê a dança nos currículos das escolas públicas, com a presença de profissionais licenciados e sua inclusão nas escolas através de concursos públicos.

Assim surge, dentro da *UFSM Companhia de Dança*, o *Brincandanças*.

Em princípio, ele nasce com uma característica mais fortemente de pesquisa, pois primeiro se vê a necessidade de se criar condições materiais, cênicas, brincantes, a serem propostas às escolas. Para tanto, foi preciso uma investigação prática do tipo: "como começar?"; "o que levar como proposta?".

Para responder a essas perguntas, literalmente "brincar" foi a primeira resposta. Brincar com as crianças; observar as crianças brincando e como a linguagem cênica vai aparecendo por dentro desse processo da imaginação. O "fazer de conta", a animação de objetos, o deslocamento do corpo no espaço, a "aparição" de personagens, o nascedouro da ficção, a própria imitação como jogo e brincadeira e, inclusive, a experimentação com jogos que são comercializados pelas lojas de brinquedos.

A segunda pergunta que surgiu, do ponto de vista da pesquisa e formatividade (ensino), era sobre como oferecer uma iniciação ou uma possível formação em palhaçaria, dentro da universidade, para estudantes do curso de Dança-Bacharelado.

A linguagem do(a) palhaço(a) esteve tradicionalmente associada e incluída às artes circenses e teatrais, e menos presente nos cursos de graduação em Dança. No entanto, também é parte da cultura popular, onde se encontra com a palhaçada. Levei, para as escolas, performances com uma palhaçada com diferentes idades ou faixas etárias de estudantes da escola pública: uma experiência vivida principalmente na cidade de Natal/RN. Além disso, foram realizadas entrevistas com palhaços e palhaças para se refletir sobre as noções de sobrevivência e trabalho dentro da cultura popular.

Essa experiência me evocou um aspecto circense de itinerância e de transmissibilidade oral, e a um questionamento sobre histórias de apagamentos e opressões, em outras expressões do imaginário constituído pelas mídias, sobre riqueza e pobreza.

Pobreza, então, é expressão ideológica.

Para adentrarmos no recorte temático do colóquio *Pobreza, Performance e Educação*, é preciso reconhecermos quais são os sentidos atribuídos

à palavra pobreza, e ao campo semântico por ela evocado. Iríamos mais longe, ainda, e nos perguntaríamos sobre quais teriam sido as causas originárias para a formação desse próprio campo semântico. Pois é ali, na formação semântica, que se gera o nascimento da palavra que vamos encontrar, e também os aspectos do imaginário social para ela. E isso não será "universal", não será compartilhado da mesma forma pelas pessoas que nomeiam a pobreza como um estado alheio a si próprias –geralmente pessoas brancas e fruidoras dos privilégios provocados pela desigualdade, e pelas pessoas que vivem a pobreza como falta de recursos materiais e de direitos, como o legado deixado pelo Estado brasileiro desde a colonização até os dias de hoje.

Em relação à questão inicial da pesquisa, havíamos proposto que seria a verificação de dinâmicas sociais dentro das escolas públicas e em seu entorno, através de performances com a arte da palhaçada engajada. Como questões secundárias, definimos a verificação do espaço físico e condições da infraestrutura de escolas públicas, a partir das visitações, como mostra percentual, na cidade de Natal/RN, em um primeiro momento, e na cidade de Santa Maria/RS, em um segundo momento. Esse deslocamento de estados deveu-se ao fato de ter sido iniciado em um programa pós-doutoral na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. As visitações também permitiriam observar a presença ou ausência de professores(as) graduados(as) em Dança nessas escolas e nos seus currículos.

Os nossos principais instrumentos metodológicos foram experimentação, observação, registros escritos (descritivos) e entrevistas.

Branquitude, luta antirracista e pobreza: relações interseccionais

Durante a pesquisa, a leitura de algumas obras foi fundamental para preparar a natureza do trabalho a ser realizado nas escolas, que, além do aspecto da ludicidade e da criatividade, propôs-se a um engajamento por dentro dos compromissos da luta antirracista e da aplicação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que preveem o ensino da história e da cultura negra e indígena nas escolas da rede pública de ensino. *Agadá – dinâmica da civilização africano-brasileira* (2017), de Marco Aurélio Luz, e *Branquitude – estudos sobre a identidade branca no Brasil* (2017), organizado por Tânia M. p. Müller e Lourenço Cardoso (2017), foram fundamentais para darem o impulso inicial à palhaçada engajada, que aqui cunhamos como

proposta interventiva junto às escolas. É importante, desse modo, comentar um pouco sobre esses dois trabalhos para o(a) leitor(a) que nos acompanha. O primeiro livro já oferece, de imediato, uma resposta para as inquietações em torno das ideias associadas à "pobreza". Luz (2017) apresenta "o mundo dos valores negros" em oposição ao "mundo dos valores brancos" que podemos associar, do ponto de vista ocidental, à oposição entre o "ser" e o "ter". Na sociedade capitalista, o indivíduo tende a ser definido por aquilo que ele tem, pelos bens que possui, pela classe social a que pertence. Já para

> [...] o homem da Tradição, existir não significa simplesmente 'viver', mas pertencer a uma totalidade – o grupo. Cada ser singular perfaz a sua individuação a partir dessa pluralidade instituída, onde se assenta as bases de sustentação da sua vida psíquica individual (Sodré, 2019, prefácio de Agadá-dinâmica da civilização africano-brasileira).

O trabalho de Luz (2017) defende, de forma inequívoca, a tese segundo a qual o Brasil é país de população negra e indígena, cujas bases civilizatórias de valores humanitários só podem ser encontradas nas dinâmicas da diáspora e das resistências para além da sobrevivência, promovidas pelos terreiros (e para além dos terreiros) como depositários de uma lógica fundante de circulação de energias e valores civilizatórios. Foi um dos primeiros trabalhos a introduzir as epistemologias africanas para dentro das produções universitárias, que atualmente se expandem, como se poderia imaginar, em resultado das ações afirmativas e de políticas públicas reparadoras através de cotas que reservaram um percentual de vagas para disputas entre pessoas racializadas, que são o alvo da marginalização operada conscientemente pelo Estado brasileiro. Em outras palavras, a população de trabalhadores(as) que gera a riqueza do país é alienada do fruto de seu trabalho, tanto quanto do seu próprio processo, na sociedade industrializada. Exceção feita às dinâmicas dos próprios terreiros e comunidades quilombolas, cujas formas de organização e produção são integrativas e não alienantes.

Dentro do trabalho da palhaçada engajada, essas explicações vão aparecer por meio da caracterização de personagens das histórias contadas ou da valorização da dignidade do trabalho e do trabalhador e trabalhadora através da interlocução com as crianças e jovens. É o que pretendemos mostrar com a descrição dessas intervenções, com o uso dos brinquedos como recursos simbólicos, mais adiante.

O mesmo procedimento de compreensão teórica e elaboração prática em dispositivos interativos para a performance da palhaçada engajada é aplicado com cada uma das referências bibliográficas que vamos elencando como necessárias para a desconstrução da branquitude e luta antirracista. No prefácio do livro *Branquitude – estudos sobre a identidade branca no Brasil* (2017), organizado por Tânia M.P. Müller e Lourenço Cardoso, escrito pelo reconhecido antropólogo Kabengele Munanga, ele afirma que "todos sabem quem é quem e qual é o lugar do Negro e do Branco numa sociedade que ambos construíram em contextos históricos diferentes" (Munanga *apud* Müller; Lourenço: 2017, p. 9). O autor introduz um debate, ao prefaciar o livro, sobre o fato de que, desde o fim do século XIX, vem sendo construída a ideia da negritude como um desenvolvimento que passa pelo pan-africanismo e a deflagração da busca de branqueamento, que significou uma ideia de assimilação da cultura europeia proporcionada pela Universidade Francesa. Segundo Munanga, a

> [...] assimilação não era outra coisa que a busca do branqueamento através da cultura hegemônica ocidental já que era impossível mudar a cor da pele e outros traços morfológicos que constituíam a negritude. O que deu o título à obra de Frantz Fanon 'Pele Negra, Máscaras Brancas'. Desde então, o conceito de Negritude entrou na literatura, dando origem a uma rica e abundante produção intelectual, principalmente negra (*apud* Müller; Lourenço, 2017, p. 9-10).

Essa obra, que reúne 17 textos, permite uma exposição do conceito de branquitude e suas dinâmicas de privilégio, produção e perpetuação do racismo, implicando as pessoas que se beneficiam do racismo – portanto aquelas pessoas consideradas brancas em determinados contextos – a assumirem a responsabilidade pelos seus posicionamentos acadêmicos e intelectuais. Sobretudo, inverte-se o foco de atenção para os(as) agenciadores(as) da opressão, tanto quanto ao pensarmos na pobreza, do ponto de vista da falta de recursos ou direitos, sendo que devemos pensar nos seus agenciadores e, por conseguinte, no significado ou conceito de riqueza.

Além desses dois livros, outros também foram estudados e são, atualmente, livros de consulta dentro dos processos de construção, como dissemos, dos dispositivos para as provocações no meio da performance. Conforme formos descrevendo as intervenções já realizadas, o(a) leitor(a) poderá verificar essa relação teórico-prática.

Sobre pobreza e humor: palhaçaria ou palhaçada

No início desta pesquisa, não havíamos assimilado as diferenças conceituais entre os termos "palhaçaria" e "palhaçada". Praticamente um ano depois, já às vésperas do colóquio, ainda não sabíamos como usar a palavra pobreza dentro da linguagem da própria comunicação da palhaçada, que literalmente usa as palavras para desconstruí-las, inverter seus sentidos, provocar deslocamentos e evidenciar violências que as próprias expressões idiomáticas costumam sintetizar, promover, perpetuar, produzir. O próprio racismo se produz por meio da linguagem. O livro de Adilson Moreira (2019), *Racismo recreativo*, denuncia essa prática por meio das ofensas realizadas contra as pessoas negras, cotidianamente. Expressões como "denegrir", "a coisa está ficando preta", "magia negra", "coisa de preto", "inveja branca", dentre outras, evidenciam como a linguagem verbal constitui os processos de externalização e internalização do racismo. Do mesmo modo, as ofensas sexistas que atribuem animalidades às mulheres e LGBTQIA+, como "vaca", "galinha", "piranha", "viado", em oposição a conotações positivas para o gênero masculino hétero não binário, como "garanhão", "ele é o cara", "ele é fera!". Já a palavra "animal" pode ser positiva, quando utilizada para ressaltar qualidades de força, agilidade (racional ou cognitivo-intelecto-motora), como "ele é animal!", ou negativa, quando para ressaltar o uso da força de modo raivoso ou agressivo: "ele é (um) animal". Nesse sentido, Angela Davis (2016) atenta para o fato, por exemplo, de os homens negros terem sido vítimas de uma construção negativa de suas masculinidades, seja como objetos sexuais, seja como reprodutores sexuais, seja como predadores sexuais, e como violentos ou agressivos.

Na obra *Racismo estrutural*, Almeida (2020) demonstra o equívoco produzido pela ignorância a respeito da diferença entre discriminação racial, quando ocorre no âmbito individualista, como se fosse a "expressão de um indivíduo ou fenômeno ético ou psicológico de caráter individual ou coletivo, atribuído a grupos isolados" (Almeida, 2020, p. 36) e o racismo como sociedade racista, estruturada por uma dinâmica de acumulação do capital (e portanto da riqueza bancária), que se estruturou sobre a exploração do trabalho e comercialização de pessoas transformadas em objetos (objetificadas) pela escravização, que forjou o discurso do racismo científico com a perversa finalidade de justificar tal prática predatória pela negação da humanidade das vítimas dessa prática. No primeiro caso, quando a

explicação que se oferece à discriminação racial não abarca o conceito histórico do racismo estrutural, há uma "limitada redução do racismo a um dilema moral" (Almeida, 2020, p. 156). E é nesse aspecto que pode ocorrer, por correspondência análoga, a moralização da pobreza, no sentido de se atribuir, às pessoas que foram as vítimas de sua situação de opressão, a própria culpa ou responsabilidade moral por estarem nessa condição. Essa moralização da pobreza foi promovida e ainda o é pelos discursos cristãos colonizadores. Se "o racismo é derivado das relações econômicas capitalistas e compõe um aspecto essencial da luta de classes" (Almeida, 2020, p. 158), obviamente a pobreza é a condição gerada pelos processos de exploração e expropriação agenciados pela classe burguesa.

> A escravidão e o racismo são elementos constitutivos tanto da modernidade, quanto do capitalismo, de tal modo que não há como desassociar um do outro.
> O racismo, de acordo com esta posição, é uma manifestação das estruturas do capitalismo, que foram forjadas pela escravidão. Isso significa dizer que a desigualdade racial é um elemento constitutivo das relações mercantis e de classe, de tal sorte que a modernização da economia e até seu desenvolvimento podem representar momentos de adaptação dos parâmetros raciais a novas etapas de acumulação capitalista. Em suma: para se renovar, o capitalismo precisa muitas vezes renovar o racismo, como, por exemplo, substituir o racismo oficial e a segregação legalizada, pela indiferença diante da igualdade racial sob o manto da democracia. [...] o racismo pode ser uma excelente tecnologia de controle social, porque 'naturaliza' o pagamento de salários mais baixos para trabalhadores e trabalhadoras pertencentes a grupos minoritários. [...]
> A divisão de classes, a divisão de grupos no interior das classes, o processo de individualização e os antagonismos sociais que caracterizam as contradições que formam a sociabilidade capitalista têm o racismo como veículo importantíssimo (Almeida, 2020, p. 184).

É desse modo que, levando em consideração a citação acima, deduz-se que a pobreza está associada à racialização na sociedade capitalista moderna e contemporânea.

Em relação à oposição dos termos "palhaçaria" e "palhaçada", o pesquisador de artes circenses, Mario Fernando Bolognesi (2017), em seu artigo *Uns fazem palhaçadas; outros, palhaçarias*, explica que por muito tempo compreendia que a arte do palhaço fosse palhaçada, e que o termo

palhaçaria foi introduzido no campo das pesquisas em artes através de uma provável influência do termo *clownerie*. O autor mostra a diferença de valor simbólico entre as palavras palhaçada e palhaçaria:

> O mesmo não ocorre com a palavra 'palhaçada', que, no adjetivo, traz carga semântica pejorativa. Por que não substantivar? Se isso ocorresse a arte do palhaço seria chamada de palhaçada, pura e simplesmente. [...]
> Coloco os termos em polaridades para enfatizar modelos distintos – e por vezes antagônicos – de se exercer a arte de palhaço. Exemplos nuançados, que navegam por essas duas águas, são muitos. Mas, não se trata aqui de olhar exemplos concretos, mas sim tendências que se manifestam na atualidade. Isto é – e se eu não estiver equivocado – os fazedores e defensores da palhaçaria aproximam-se do caráter estético, naquilo que o termo carrega de mais elitista; os que fazem palhaçadas apoiam-se no fazer profissional atrelado a uma atividade comercial, cujo critério não é a beleza e o belo, mas sim o eficiente, comunicativo, enfim, o que agrada ao público (Bolognesi, 2017).

As nossas intervenções palhagógicas, como chamamos as visitações às escolas, jogando com a ideia de "intervenções pedagógicas", ficariam mais na categoria das nuances, segundo Bolognesi, entre a palhaçada e a palhaçaria, do que exatamente em uma ou outra. Esse termo foi cunhado pelo trabalho que mescla as intervenções pedagógicas, conhecidas práticas educacionais de ações em escolas e espaços de educação não formal, com a criticidade de um humor engajado na luta antirracista. De fato, existiu uma "Iniciação ao Clown", em 1995, junto ao Lume-Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, quando a palhaça "Pureza" nasceu sem fala, sem oralização, e com determinadas característica no campo de uma dada tradição dessa arte. Mas o tempo, e sobretudo o ativismo político e a militância da artista, que "corporaliza" a palhaça Pureza, acabou por desenvolver aspectos de uma comunicação popular (inclusive panfletária) e muitas dinâmicas de interação, muito mais próprias do(a) palhaço(a) popular.

Falar ao microfone, por exemplo, falar nas praças públicas, lidar com o improviso da rua – e com determinadas condições destes espaços –, acabaram entrando na performance da palhaça de um modo pitoresco, e salgando muito de sua execução performática.

Inclusive, trazendo à tona, do subconsciente, os jogos de linguagem que, se não se tomar cuidado, reiteram práticas da violência. Para a

comunicação no colóquio de Pobreza, educação e performance, intitulamo-lo como *É palhaçada! Todo mundo está careca de saber que a pobreza não tem graça – o humor para além da miséria.* Sentimos que essa escolha provocou uma reação que interpretamos por um desconforto. Durante o colóquio, apesar de sutil, houve um desconforto um pouco geral, quando foi colocado que a pobreza não tem graça; a pobreza é uma desgraça. Porém, é preciso conferir de que pobreza se está falando, porque, no senso comum, alimentado pela ideologia hegemônica, que ainda naturaliza o racismo e a pobreza, corre-se o risco de se confundir "a pobreza é uma desgraça" com "as pessoas pobres são desgraçadas". E isso está muito longe de ser a ideia a ser colocada. As pessoas desgraçadas seriam exatamente os agenciadores da pobreza.

A palavra "desgraçado" é uma palavra carregada de desqualificação, chegando a ser utilizada como uma ofensa, em determinados contextos. Daí o título da comunicação demandar uma explicação: o que seria o humor além da miséria? De que miséria se está falando? Está-se falando da miséria que o mundo dos valores brancos, conforme expôs Marco Aurélio Luz (2017), promove nas relações pessoais, atravessadas exatamente pela impessoalidade e pela própria desumanização da sociedade capitalista. Mesmo em meio à miséria, que os agenciadores da pobreza (e acumuladores de riquezas expropriadas da terra e de povos) promovem, as dinâmicas civilizatórias africano-brasileiras resistem, por meio de uma agilidade da sobrevivência pelo imaginário e pelo simbólico.

Ainda problematizando as noções de pobreza, fomos buscar a noção de escassez, para fazermos uma referência do ponto de vista econômico, ao se comparar o Brasil, considerado democrático, devido a seu sistema multipartidário, em oposição a Cuba, por exemplo, por ser um sistema de partido único. Mas, no Brasil, não se explica que esse partido único não é totalitário. Ele é democrático dentro de seu próprio sistema, com votação e escolha entre os que assumem os cargos administrativos do Estado. Existe uma votação lá dentro. Existem escolhas. Existe, ainda, uma mobilização popular voluntária às ruas, quando da ameaça proveniente dos gerenciadores do capitalismo que estão dentro de Cuba, também. Faz-se uma perseguição ao sistema cubano como se Cuba fosse pobre porque é socialista, quando, em verdade, pelo conceito econômico, Cuba não é pobre. É um país que sofre da escassez de determinados recursos, necessitando comercializar com outros parceiros possíveis, cujos setores mercantis desejam e se beneficiariam de comercializar com Cuba, mas são impedidos pelo bloqueio econômico perpetrado pelos Estados Unidos da América,

especificamente pelos "cubanos de Miami", que eram muitas vezes traficantes, gângsters e mafiosos em Cuba antes da revolução de 1959.

Desse modo, na relação pobreza e escassez, em linhas gerais da área da Economia, é um senso comum encontramos diferenças primordiais que permitem compreender que Cuba sofre de escassez e, o Brasil, de pobreza. E mesmo a escassez, em Cuba, é resultado de agentes de carne e osso, que vivem no luxo, na extrema riqueza e, com certeza, não tiram os lixos de suas casas.

Quando vamos às escolas públicas, nossas crianças e adolescentes com quem jogamos, interagimos, conversamos e a quem damos escutas, são filhos de quem? Muitas vezes, daquelas pessoas que tiram os lixos das casas dos(as) ricos(as).

Nesse caso, não se trata de moralizar a pobreza, mas, sem dúvida, há algo de imoral na riqueza.

Daí, por exemplo, Ailton Krenak (Roda Viva, 2021) dizer, em entrevista a José Miguel Wisnick, que "os homens deveriam deixar dormir no fundo da terra essa potência que é o ouro". Daí, também, compreender que as enchentes sofridas no Rio Grande do Sul não foram uma tragédia, mas consequências da alteração climática gerada por práticas do agronegócio.

Então, compreender que a pobreza não tem graça, que é uma desgraça, e que o humor além da miséria só é possível se entendermos que, em meio à desgraça causada pelas dinâmicas predatórias, o humor só seria mau humor, só seria humor de mortificação, é compreender que um bom humor só é possível se almejarmos para o futuro novas projeções – e novos projetos- de sentidos da riqueza.

E isso é possível. É possível na palavra. É possível na ética dos valores afrodiaspóricos e dos povos originários em comunicação, no nosso caso, com uma palhaçada engajada.

Como as histórias foram sendo escolhidas e inventadas

Durante as intervenções palhagógicas havia o desafio de como levar a criticidade através de uma linguagem lúdica que fizesse pensar sem reproduzir opressões. Tratava-se de desafios semelhantes aos que encontramos em processos de criação. Para comentar esse fenômeno, faço menção a um ensinamento judaico antigo, que dizia "Antes do um, o que você conta?". Trata-se de um pensamento meditativo que foi reunido, junto com outros,

em um livro chamado *Sefer Yetsirah – o livro da criação*, um livro místico que registra parte da tradição judaica prática. Reconhecemos muito desse fenômeno nos processos de criação em dança, porque, no início, nos dá a aparência de "não termos nada", de não sabermos por onde começar... mas, depois que começamos, o trabalho vai tomando forma e, se não tivermos registrado suas origens, nem nos lembramos mais de como tudo começou. Com as intervenções pedagógicas realizadas, também foi assim.

Elas começaram, na perspectiva de uma pesquisa mais sistematizada, após um encorajamento diante das entrevistas que realizamos simultaneamente a tal iniciativa. Utilizamos esta palavra porque, como foi dito, apenas uma pessoa do grupo tinha a iniciação à arte de palhaça, e em respeito às diferentes tradições, sejam as acadêmicas, sejam as circenses que entraram para a universidade também, esta pessoa não se sentia preparada para dar início a processos formativos na arte da palhaça...da.

Quem era essa pessoa? É uma das autoras deste capítulo, e, o fato de o tempo haver concedido a oportunidade da maternidade, fez com que redimensionasse a relação com os jogos da infância e as práticas lúdicas.

A palhaça, então, ao incorporar em sua performance dinâmicas das vivências da maternidade, adquiriu o hábito da criação de histórias com brinquedos e, ao mesmo tempo, no engajamento da luta antirracista, começou a ler livros infantis com personagens negras.

Para este capítulo, vamos descrever três histórias contadas, como uma prática da atuação da palhaça Pureza, manipulando bonecos e instrumentos. É importante destacar que estas histórias foram se constituindo e se integrando à performance aos poucos, e não o contrário.

O primeiro objeto com o qual trabalhamos foi uma casinha feita de náilon cor de rosa, dobrável (com base de fio de arame) e montável, possível de entrar de uma determinada empresa, com imagens de princesas bastante comercializadas pela indústria de entretenimento. Ela tem um teto independente e, como ele é independente do restante da estrutura, realizamos várias ações com este objeto:

1) Primeiro, recobrimos toda a sua superfície com uma tela negra, por dentro e por fora, para não aparecerem as personagens da indústria de entretenimento e ficarmos apenas com uma casinha;
2) Trabalhamos com a imagem do teto, da casa sem teto, e da figura de linguagem "fora da casinha", como alguém que se comporta fora dos padrões esperados pela racionalidade ocidental;

3) Jogamos com os sentidos – de graça e de desgraça – de não se ter uma casa, ao se cantar a cantiga popular "era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...", e conversamos com o público ou plateia a respeito de tais sentidos, sem cair no peso dessa situação, mas sem deixá-la de forma leviana na cena.

Todos os demais objetos vão saindo dessa casinha, como recursos surpresa, ao se contar as histórias. Os primeiros escolhidos foram instrumentos musicais ou sonoros, como um pau de chuva, um pandeiro, uma guitarra de brinquedo (que faz som), um chocalho. Esses objetos vão sendo utilizado ao longo da contação de algumas histórias.

Algumas histórias contadas: selecionamos três das histórias que contamos, por terem sido as mais utilizadas. São um conto africano, uma história da mitologia *yorubá* e um conto popular dentre os compilados de Luís da Câmara Cascudo, atribuído a um contador local designado por Chico Preto. Ao longo da contação de história, utilizamos bonecos(as) ou fantoches ou marionetes e mesclamos o uso desses objetos, colocando, também, as crianças ou adolescentes a participarem dessa interpretação, narrada e conduzida pela palhaça. Vamos organizar aqui da história mais curta à história mais longa.

A primeira história é *O prato de Donana*: esta história, um conto africano, é contada com a manipulação de duas bonequinhas pretas, uma delas vestida com um vestido lilás, que acabamos por dar o nome de Donana, fazendo uma aproximação com a *Iyabá* Naná. A outra bonequinha, também preta, geralmente está de vermelho e ainda não foi nomeada. A primeira faz o papel de uma cozinheira e, a segunda, faz o papel de uma rainha. O conto é adaptado, mas mantém sua essência e seu ensinamento. No conto original, um rei pede que se faça o melhor prato do reino, e oferece uma festa para quem o conseguir. Assim é feito. O rei então pergunta ao cozinheiro que prato era aquele, tão saboroso... e a resposta é que se tratava de um pedaço de carne: a língua. Depois, passados uns dias, o rei volta a pedir pelo pior prato possível de ser cozinhado, oferecendo mais uma vez uma grande festa ao vencedor do desafio. Assim é feito. O rei novamente indaga sobre qual prato era aquele e, mais uma vez, recebe a resposta: a língua. O rei então, indignado, pergunta como aquilo era possível. Então o cozinheiro apresenta a explicação da história, provavelmente como já se pode deduzir, de que a língua é capaz das melhores canções e das piores intrigas. Essa historinha é contada com uma caracterização das personagens-bonecas, que passam a ser mulheres, cada uma delas com um ritmo,

um tipo de voz, uma maneira de se mover e só ao final é que se diz que se trata de um conto africano. Na hora da festa geral, toca-se o pandeiro. Nessa apresentação fazem-se alguns comentários sobre a importância das cozinheiras, em especial das trabalhadoras das escolas e das trabalhadoras domésticas, e de suas sabedorias de vida.

A segunda história é a história de Oxum e Ogum. Geralmente ela começa com o som do chocalho, para introduzir a contação, e a narradora (palhaça) apresenta ao público a bonequinha preta vestida de amarelo (por sinal, uma bonequinha de Cuba). Diz que aquela é Oxum, e pergunta se alguém conhece. Após esta introdução, por vezes pergunta se alguém quer participar e fazer o papel de Oxum, segurando a bonequinha. Depois, apresenta um mamulengo (marionete típica da cultura popular de Natal) preto, e diz que é Ogum, e, de novo, pergunta se alguém já ouviu falar a respeito. Novamente convida alguém da plateia para fazer o papel dessa personagem, já demonstrando como é possível mover o mamulengo e lhe dar movimento. Então se inicia a narrativa. A narrativa conta que, há um tempo muito distante, Ogum, que era o sabedor de todas as coisas do ferro, desde as estruturas das casas até a engenharia dos instrumentos de trabalho da terra e das máquinas inventadas, havia se cansado e resolveu se retirar de seu povoado para sua casa, mais distante, onde queria ficar perto das matas e rios. O povoado entrou em desespero porque era Ogum quem tudo ensinava sobre o ferro e sobre o aço, e pediu auxílio a Oxum. Oxum, atendendo ao pedido do povoado e socorrendo suas angústias, vai até próximo à casa de Ogum e começa a tocar as águas do riacho que corre ali com a ponta dos pés. Nesse momento, o pau-de-chuva é manuseado e faz o som das águas. Então, Oxum sente a brisa e a deixa balançar suas vestes (e nesse momento o movimento de ondulação do corpo é realizado). Então a brisa leva seu perfume até os sentidos de Ogum, que vem, escondido, espiar pela janela da casa, e se encanta com a dança de Oxum. Oxum, então, retira de sua cabaça um pouco de mel e deixa por ali, em uma folha em forma de côncava; ela o prova e se afasta aos poucos, sempre retirando um pouco do mel e deixando durante seu caminho. Ogum vai seguindo Oxum ao longe, recolhendo e provando do mel, até que chega no povoado de volta e é surpreendido por uma grande festa. Acaba sendo convencido a retornar ao povoado e todos comemoram.

Nessa apresentação fazem-se alguns comentários sobre a importância dos pedreiros e agricultores e todos os trabalhadores do campo e da

cidade, como lixeiros, caminhoneiros, mecânicos, e outros que as crianças vão falando.

A terceira história é bem mais comprida, e demora bastante para ser contada e interpretada. Originalmente as personagens eram da nobreza feudal portuguesa, mas, na adaptação que fizemos, elas são de um reinado africano e as personagens são interpretadas por dois mamulengos pretos, que são usados para interpretar Dom José, o protagonista, que é o filho de um camponês, e o príncipe (que não tem nome). Há ainda a irmã do príncipe, que é interpretada como uma bonequinha de plástico, branca, feita da junção de uma parte de cima (tronco, braços e cabeça) e a parte de baixo é uma garrafinha *pet* cheia de conchinhas. Ela é caprichosa e egoísta, e também não tem nome. Por fim, uma outra bonequinha preta, com quem se interpreta a noiva do príncipe, que chega depois na historinha, através de um encantamento. O mais importante dessa narrativa é a caracterização das personagens através de como a história é contada. A figura de sabedoria e conhecimento fica concentrada na figura de Dom José, que é um camponês conhecedor da terra e das medicinas naturais, das estrelas e dos sinais da natureza.

A partir desses dispositivos e de outros recursos de fantoches e jogos de adivinhação, do tipo "o que é o que é", vai se utilizando uma linguagem cênica mista entre as narrativas, o brincar e a dança.

Com o tempo, a performance foi compondo uma narrativa e atualmente conta com várias dinâmicas que podem se articular em ordens diferentes, e se "juntam", dentro e fora da casinha, que, assim como chega em cena, sai de cena ao se fechar o teto e desaparecer do que estava visível.

Após esta finalização, sempre se pede algo para as crianças, como uma marquinha de seus dedos no papel, um desenho, tira-se uma foto com uma máquina de mentirinha primeiro, da qual sai um bichinho surpresa e que é um artesanato local de Cuba, e depois com uma máquina de verdade, se houver permissão da escola para isso.

Em linhas gerais, *Fora da Casinha* é um pouco isso.

Foram realizadas 13 visitações e 40 performances, já que em cada escola foram feitas apresentações para todas as turmas.

Entrevistas e como as provocações e pesquisas da Rede deslocaram noções em nossas pesquisas e abordagens

Além dessas intervenções palhagógicas, foram realizadas 20 entrevistas, sendo:

– 6 palhaços/as populares sem formação universitária em Artes, mas com atuação de vida na palhaçada;

– 5 palhaços/as com formação em Artes e atuação no Ensino Superior (palhaçaria);

– 1 palhaço com formação em Artes Cênicas e atuação no Ensino Fundamental e Médio (misto de palhaçaria e palhaçada);

– 1 palhaça com formação em Artes Cênicas e atuação em apoio pedagógico e terapêutico;

– 3 professoras/es formadoras do Ensino Superior não palhaços/as;

– 3 professoras pedagogas com atuação na Educação Infantil e Ensino Fundamental;

– 1 professor de danças populares com atuação no Ensino Fundamental e Médio.

Das pessoas entrevistadas, realizamos a transcrição de quatro, que eram palhaços(as) e palhaças. Como foram 13 palhaços(as), as transcrições correspondem a 30,76% da mostra colhida. O roteiro de entrevistas em formato de conversas girou em torno das perguntas: 1) Qual a sua história, local de nascença e percurso artístico; 2) Qual a sua lembrança de quando viu palhaço(a) pela primeira vez, a remontar das memórias de infância?; 3) Quais as outras recordações da arte do(a) palhaço(a) ou *clown* tu tens?; 4) Como foi quando começaste teu trabalho com palhaço(a) (local/data/duração/com quem)?; 5) Preferes chamar teu(tua) palhaço(a) de palhaço(a) ou de *clown*?; 6) Te distanciaste do trabalho com palhaço(a) ou segues até hoje? Se te distanciaste, por quê?; 7) Quem são os palhaços(as) que tu conheces?; 8) Como você vê a arte do palhaço(a) em relação à dança?; 9) Quais trabalhos de palhaço(a)/*clown* no cinema você conhece?; 10) Você conhece o Patch Adams?; 11) Como vês a questão de gênero e a arte da palhaçada ou palhaçaria?; 12) Como vês a palhaçada do ponto de vista popular?; 13) Como vês as relações entre palhaçaria ou palhaçada e mediunidade?; 14) Conheces o palhaço Benjamin?; 15) Como você definiria intuição?; 16) Você conhece palhaços ou palhaças negros(as)? Sabe seus nomes?; 17) Como vês palhaçaria ou palhaçada e epistemologia?

A duração das entrevistas variou de uma a duas horas e meia.

Em relação ao recorte temático, *Pobreza, performance e educação*, foi unânime a correspondência com memórias de palhaços populares em situação circense, de poucos recursos, pois mais da metade eram palhaços populares de circos sem lona. Uma única pessoa entrevistada recordou-se de uma palhaça, da sua infância; todas as demais pessoas apenas recordavam de palhaços. Entre os palhaços e palhaças entrevistados(as), 11 preferem usar o termo palhaço(a) e, para uma delas, é indiferente. Todos(as) os(as) palhaços(as) entrevistados(as) conheciam Benjamin, o primeiro palhaço negro que ficou famoso, enquanto, das demais pessoas entrevistadas, nenhuma delas conhecia Benjamin. De todas as pessoas entrevistadas, a maioria recordou-se de alguma figura de palhaço negro, anônima, em sua memória de infância.

Esses dados da pesquisa ainda estão sendo tabulados para serem discutidos no âmbito da existência (ou não) de uma epistemologia da palhaçada, ou aproximações dessa natureza cognitiva e epistemologias da cena, por exemplo. Para o recorte sobre pobreza, performance e educação, as transcrições foram importantes por oferecerem uma perspectiva, agora redimensionada, a partir das contribuições das quatro mesas que compuseram a segunda apresentação de trabalhos do *Colóquio sobre Pobreza, performance e educação* – sobretudo as mesas que abordaram os temas do Riso, performance e pobreza e Performance, riso e infâncias. Destacaram-se as contribuições de Taís Ferreira e Cristiane Werlang, com um trabalho com a população de rua, que ofereceu diretamente novas ideias para futuros projetos, em uma direção semelhante a esta, na cidade de Santa Maria.

Vale comentar que, ao final de 2023, a *UFSM Cia de Dança* foi parceira na produção de um espetáculo junto a um coletivo de danças urbanas de Santa Maria, chamado *Movimento de Rua* (MDR), dirigido pelo DJ Paulo Coelho, e que foi intitulado *Vozes do Corpo*. Nesse trabalho, protagonizado por bailarinos e bailarinas negros(as), mas majoritariamente do sexo masculino, a coreografia que encerrava a noite foi *Circuladores de Rua*, e trouxe uma densidade e ao mesmo tempo uma leveza para a cena, revertendo a noção quase assistencialista de que a universidade deveria se estender à periferia, na compreensão de que a cultura da periferia move a universidade por dentro e pelas suas bases. As participações e questionamentos de pesquisadores, como Celina Alcântara e Thiago Pirajira, reverberaram, e muito, no que tange às performances da ausência ou às ausências como performance, quando nós, da *UFSM Cia de Dança* e do projeto *Brincandanças*, encontramo-nos com participantes majoritariamente brancos(as) –

de modo a termos que representar a ausência, de jovens artistas pretos(as) conosco, através das bonecas e bonecos pretas e pretos. Nas nossas visitações e performances nas escolas da rede pública de Natal, entretanto, as crianças e adolescentes eram majoritariamente pretos e pretas, mas nem por isso se viam representados(as) em suas escolas, de modo que os brinquedos com bonecos(s) pretos fez enorme sucesso e chegou com muita satisfação a esses espaços. Inclusive, foram ficando ao longo do caminho, sendo deixados afetivamente nas escolas visitadas, posto que a imensa maioria dispunha de pouquíssimos recursos em suas bibliotecas ou brinquedotecas.

Vale dizer, por fim, que, de todas as escolas públicas visitadas em Natal, todas contavam com a presença de professoras de Artes Visuais e um de um professor de Artes Cênicas, com as respectivas licenciaturas, mas nenhuma das escolas visitadas dispunha de professor(a) de Dança, apesar de o município já contar com concurso público para essa vaga, conquista ainda a ser feita na cidade de Santa Maria/RS.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Uns fazem palhaçada; outros, palhaçaria. **Blog Sesc Circos**, 2017. Disponível em: https://edicoescircos.sescsp.org.br/2017/blog/uns-fazem-palhacadas-outros-palhacarias/index.html. Acesso em: 30 ago. 2024

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boi tempo, 2016.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá** – dinâmica da civilização africano-brasileira. 4. ed. Salvador: Edufba, 2017.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MÜLLER, Tânia M. p. ; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude** - estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

RODA VIVA. "**Os homens deveriam deixar dormir no fundo da terra essa potência que é o ouro", diz Ailton Krenak**. YouTube. 19 de abril de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xoC4PoObXTo. Acesso em: 30 set. 2024.

Performance em Contexto de Pobreza: reflexões sobre casamento precoce e gravidez na adolescência no Acre

Valeska Alvim
Universidade Federal do Acre – UFAC, Rio Branco/AC, Brasil

Felipe Barbosa
Universidade Federal do Acre – UFAC, Rio Branco/AC, Brasil

Jessiane Pitt
Universidade Federal do Acre – UFAC, Rio Branco/AC, Brasil

Este artigo apresenta como, integrantes do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade (PCMP/CNPq) da Universidade Federal do Acre, escolheram o espetáculo *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* para investigar se as práticas performativas podem tensionar narrativas hegemônicas sobre gravidez na adolescência e casamento precoce em contextos de pobreza estrutural.

Para tanto, acolhemos a dimensão conceitual de práticas performativas proposta pela Rede Internacional de Estudos da Presença no Dossiê 1 (GETEPE, 2020), que são ações intencionalmente construídas para serem vistas e vividas. Nesse sentido, a performance pode ser compreendida como atos planejados que exigem a presença integral – física e emocional – de artistas e participantes, criando um diálogo direto com quem observa, como espetáculos teatrais, rituais ou manifestações culturais.

No conceito de pobreza acordamos que também seria usada a percepção indicada pelo Dossiê 1 (GETEPE, 2020), que a dimensiona como sendo um fenômeno multidimensional. No entanto, incorporamos também a proposta de uma estudante do Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena (UnB), coordenado por Luciana Hartmann, que sugeriu articularmos

performance e precariedade a partir da filosofia política de Judith Butler. Como a autora afirma: "Lutamos na precariedade, a partir dela e contra ela" (Butler, 2018, p. 134).

Essa perspectiva nos permitiu compreender a pobreza não apenas como privação material, mas como condição existencial compartilhada, na qual a vulnerabilidade se torna terreno para alianças políticas e artísticas. Assim, assumimos um compromisso ético: não retratar a pobreza como mera ausência, mas como campo de lutas em que corpos marginalizados reinventam-se por meio das práticas performativas.

Partimos, então, de uma pergunta central: quais limites e potencialidades emergem quando práticas performativas, cocriadas com comunidades em contextos de precariedade, são mobilizadas para criticar desigualdades de gênero e classe e amplificar vozes historicamente silenciadas? Para respondê-la, articulamos uma análise histórica do Acre – estado marcado por processos coloniais de apagamento –, com dados etnográficos coletados durante as apresentações, observando como o público ressignificou as cenas a partir de suas próprias experiências.

A escolha do tema da performance reflete uma urgência concreta: o Acre possui altos índices de fecundidade entre adolescentes do Brasil, alcançando em 2022, de acordo com o estudo de estatísticas do gênero do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o maior percentual de gravidez na adolescência do Brasil (IBGE, 2022). A obra *Fale Agora ou Cale-se Para Sempre* intenciona trazer esses dados para o debate, colocando em cena uma realidade muitas vezes invisibilizada.

O nome escolhido subverte a expressão tradicional usada em cerimônias de casamento para denunciar a naturalização em torno desse tema, e dialoga com o nosso objetivo, que é refletir se a performance, como prática situada e coletiva, opera como dispositivo crítico para discutir desigualdades estruturais, conformando-se simultaneamente como espaço de escuta para vozes marginalizadas e campo de tensionamento de limites impostos pela precariedade material e simbólica.

O texto está organizado em três seções principais: (1) uma contextualização histórica do Acre como território de exclusão e de luta; (2) a análise do processo criativo do espetáculo, destacando como dados foram transformados em linguagem cênica; e (3) a discussão sobre os limites e potencialidades: considerações sobre performance e precariedade.

Contextualização histórica do Acre como território de exclusão e de luta

O Acre, atual estado brasileiro, foi palco de intensas disputas territoriais antes de sua incorporação definitiva ao Brasil em 1904. Originalmente sob domínio boliviano, a região foi alvo de revoltas e proclamação de república por seringueiros brasileiros (1899, 1900 e 1903), culminando no Tratado de Petrópolis (1903) e na anexação como território federal em 1904 (Silva, 2010; Lucena, 2014).

Sua ocupação iniciou-se na década de 1870, com migrantes nordestinos fugindo da seca, atraídos pela exploração da borracha. Esses trabalhadores, porém, enfrentaram a violência dos seringais, relações de trabalho precárias e a marginalização política, pois o estado foi território federal do Brasil (1904-1962), num sistema criado especialmente para o Acre, que condenou os acreanos à tutela do governo federal, de modo que seus habitantes não tinham autonomia política nem acesso às riquezas geradas pela borracha. Por seis décadas, os acreanos não puderam eleger representantes, reforçando uma ideia de "lugar à margem" (Alvim, 2018).

Além disso, a região foi associada a um imaginário de isolamento e punição. Como mostra Silva (2010), o Acre era visto como terra de não retorno: quem partia para lá perdia laços com suas origens, sofrendo uma morte simbólica. Essa perspectiva de desterro encontra eco em Euclides da Cunha (1999, p. 34), por exemplo, explicando que o interesse do poder público na época era sanar imediatamente qualquer adversidade, retirando, para isso, os "causadores" de problemas e enviando-os ao Acre, "o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. [...] Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem".

A construção da ferrovia Madeira-Mamoré (1907-1912), parte do acordo com a Bolívia, marcou o imaginário nacional: mais de cinco mil operários morreram, principalmente por doenças tropicais. O trauma foi tão profundo que a expressão "ir para o Acre" entrou no dicionário Aurélio (1996) como sinônimo de "morrer" (Lucena, 2014).

Hoje, o Acre ainda enfrenta estereótipos que o reduzem a um lugar "sem lei" ou "inexistente", alimentados por piadas nas redes sociais. Para Alvim (2018), essas narrativas reproduzem um apagamento histórico-colonial, que reforça a marginalização geográfica e cultural. A Amazônia acreana é retratada como espaço inóspito, distante dos "centros" nacionais, perpetuando estigmas que remontam à sua origem.

O Acre carrega uma história de invisibilidade forjada por séculos de colonialismo, distância geográfica e intensa exploração. Sua identidade foi moldada por ciclos de exploração, exclusão e representações estereotipadas, que o situam como "lugar do esquecimento". O estigma de território longínquo, associado à punição e abandono, reflete um processo contínuo de apagamento – colonial na raiz, perpetuado por lógicas que o mantém à margem, tanto no mapa quanto no imaginário brasileiro. Esse apagamento é intensificado pelo custo amazônico[1], termo que sintetiza os desafios geopolíticos e socioambientais de integrar uma região de floresta densa, distante dos centros urbanos, com infraestrutura precária e pressões sobre seus recursos naturais.

Com o olhar armado para toda essa especificidade da região, surgiu o Grupo de Artes Cênicas Nóis da Casa (2009), coordenado pela professora Valeska Alvim, como território para investigar as especificidades da Amazônia Sul-Ocidental. Nasceu como um laboratório experimental, misturando Teatro e Dança Contemporânea em processos coletivos, em que o diretor é um provocador de diálogos, e nos últimos dezesseis anos realizou montagens autorais, mediação cultural e circulou por quatro países, onze estados brasileiros e nove municípios acreanos.

Mas, em 2020, percebemos que a demanda por articulação havia crescido: artistas, pesquisadores e comunidades buscavam um espaço mais amplo, capaz de abrigar múltiplas linguagens e urgentes debates sociais. Para esse fim, nasce o Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade (PCMP/CNPq).

Nesse grupo de pesquisa, reunimos artistas egressos do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, docentes pesquisadores de alguns lugares do Norte, artistas colaboradores interessados em discussões e leituras que girassem em torno da criação de fissuras em dispositivos de poder

---

[1] Aqui, onde a Amazônia envolve e impõe barreiras logísticas, o que chamamos de custo amazônico é parte do nosso cenário diário. O preço elevado de materiais e o transporte caro inviabilizam a manutenção de redes fora do estado. Em 2022, por exemplo, uma passagem aérea de Rio Branco para Cruzeiro do Sul (viagem interna no Acre) custava cerca de R$ 2.000,00 (equivalente a US$ 385, pela cotação média de US$ 1,00 = R$ 5,20). Já para voos interestaduais, como Rio Branco – São Paulo, os valores atingiam até R$ 3.030,37 (aproximadamente US$ 583) apenas para ida (Tarifa..., 2022). Para colocar em perspectiva, o salário-mínimo mensal no Brasil, em 2022, era de R$ 1.212 (cerca de US$ 242), ou seja, uma simples passagem aérea pode custar até duas vezes ou mais que um mês inteiro de salário para muitos brasileiros.

constituídos como dominantes e válidos, e principalmente da busca por um estreitamento entre as pesquisas desenvolvidas na universidade e as experiências artísticas presentes no ambiente: queríamos um entrecruzamento que configurasse outra escala de valoração e validação dos conhecimentos e de suas formas de produção.

Hoje, integrando a Rede Internacional de Estudos da Presença, colaboramos com grupos de pesquisa de diversas instituições, investigando como as práticas performativas impactam comunidades em situação de pobreza.

Análise do processo criativo do espetáculo, destacando como dados foram transformados em linguagem cênica

Com a inserção do grupo na Rede Internacional de Estudos da Presença, algumas questões emergiram, da leitura de textos e diálogos com os diversos grupos de pesquisa, assimilando criticamente conceitos como pobreza e práticas performativas, sempre tensionados pelas especificidades do contexto amazônico.

A concepção do espetáculo, em 2020, surgiu como desdobramento orgânico dessas discussões e adotamos o Protocolo 5 do Dossiê Um (Getepe, 2020), que propõe experimentações artísticas e pedagógicas, como performances e dramaturgias. A partir daí, estruturamos três etapas interligadas: a investigação teórico-prática (o processo de criação do espetáculo), as apresentações públicas (inicialmente para comunidades do Acre e depois em escolas públicas) e a escuta ativa do público, registrada em áudios, vídeos e anotações durante debates pós-espetáculo.

1ª Etapa: Investigação teórico-prática (o processo de criação do espetáculo)

Seguindo essa diretriz, para a investigação teórico-prática realizamos um levantamento de dados nacionais sobre casamentos precoces, analisando informações públicas de instituições como o Ministério da Saúde, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e Fundação Abrinq. Nosso objetivo não era conduzir uma pesquisa de campo nacional, mas mapear padrões estruturais que conectam vulnerabilidades sociais, gênero e direitos humanos.

Ao longo da pesquisa, emergiu a gravidez na adolescência como fenômeno interligado – embora, em alguns casos, refletisse cenários distintos

de vulnerabilidade, como violência sexual ou falta de acesso a políticas de educação e saúde. Essa dualidade revelou que, se por um lado o casamento precoce e a gravidez precoce compartilham raízes em desigualdades estruturais, por outro, demandam olhares específicos para contextos nos quais a violência e a privação de direitos se sobrepõem a dinâmicas culturais.

De acordo com a Childhood Brasil (2020), o casamento infantil é definido como qualquer união formal ou informal envolvendo uma pessoa com menos de 18 anos, prática reconhecida internacionalmente como violação de direitos humanos. No Brasil, essa realidade persiste como reflexo de desigualdades estruturais, especialmente em regiões como o Norte, onde o Acre se destaca como um dos epicentros do problema.

Estudos anteriores já apontavam a gravidade do problema. Em 2019, a Plan International Brasil destacou que a maioria dos casamentos são concretizados com homens maiores de idade, de maior instrução formal e perspectivas econômicas, e que a informalidade das uniões precoces – frequentemente chamadas de "relacionamentos consensuais" – dificultava sua identificação, mascarando violências sob eufemismos (Plan International Brasil, 2019).

No ano seguinte, o Ministério da Saúde (2020) revelou que mais de 20 mil meninas com menos de 15 anos engravidavam anualmente no país. No Acre, a Fundação Abrinq (2023) mostrou que 22,3% dos nascidos vivos eram de mães entre 10 e 19 anos, taxa 35% superior à média nacional (16,5%), evidenciando a interseção entre gravidez precoce, pobreza e exclusão regional.

Dados publicados após 2022 confirmaram a persistência do cenário. O projeto Sem Deixar Ninguém para Trás (Góes; Ramos; Ferreira, 2023), baseado em registros do Sistema de Informações sobre Nascidos Vivos (SINASC) e no Sistema de Informação de Agravos de Notificação (SINAN-Datasus), do Ministério da Saúde, atualizou a escala nacional: 877 mil meninas casaram-se antes dos 15 anos e 3 milhões antes dos 18 anos, colocando o Brasil em 4º lugar no *ranking* mundial de casamento infantil. No Acre, informações do IBGE, referenciadas por Lebre (2024), reforçaram a realidade local: o estado mantém a segunda maior taxa de casamento infantil na região Norte, cenário alimentado por disparidades de gênero e condições socioeconômicas precárias.

Esses dados revelam não apenas o problema em si, mas a naturalização de estruturas que perpetuam violências. Os altos índices de gravidez precoce e a posição do Brasil no *ranking* global mostram que o casamento

infantil é um fenômeno arraigado, exigindo respostas que confrontem suas raízes coloniais e sociais. O Acre, nesse contexto, não é exceção, mas espelho de um desafio nacional.

Ao escutar nossas próprias narrativas, nesse cruzamento entre dados e vivências que mergulhamos, não foi difícil encontrar, entre os próprios participantes do grupo, relatos da realidade familiar de naturalização do casamento na infância e juventude. A escuta foi um processo difícil, doloroso, mas importante, porque, ao abrir as fragilidades, o grupo ficou mais coeso e aprofundou a intenção de dialogar sobre a violência colonial e produções poéticas na convergência com ações performativas.

No processo de criação, contamos com a participação de Lucas Souza (artista da comunidade), Felipe Barbosa (que no início do processo era discente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (PPGAC-UFAC), mas no decorrer defendeu a dissertação), Jessiane Pitt (também iniciou como discente do mesmo PPGAC e atualmente é mestre), Lana Letícia (iniciou como artista da comunidade e estudante do Ensino Médio, mas atualmente é graduanda da UFAC). Todos são membros do Grupo Nóis da Casa, vinculados ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade. Felipe, Lana e Lucas foram intérpretes da performance, atuando ativamente no processo de criação dos movimentos para a cena. Jessiane, por sua vez, desenvolveu sua pesquisa a partir da elaboração do figurino.

Um dos intérpretes foi criado por mãe solo, o segundo compartilhou as histórias que sua avó contava, descrevendo como a mãe dela, que era indígena, foi pega no laço[2] para constituir matrimônio, e a terceira intérprete veio do Ensino Médio e compartilhou que não foi criada pela mãe, pois esta era muito nova e não tinha condição de assumir a filha. Desse modo, as narrativas pessoais encontravam eco no processo de criação, as experiências individuais eram combustível para moldar o movimento.

Também nessa busca entra em parceria, com o nosso grupo de pesquisa, o Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP), acostumado a

---

[2] A expressão "ser pega no laço" remonta a práticas históricas de violência colonial, nas quais mulheres indígenas eram capturadas por colonizadores utilizando laços, com o intuito de submetê-las a casamentos forçados e outros tipos de violência, incluindo abusos físicos e sexuais. Essas mulheres eram frequentemente mantidas isoladas, privadas de alimento e torturadas como forma de "amansá-las", ou seja, de eliminar sua resistência e forçá-las à submissão (Anaquiri, 2018).

discutir a especificidade da Amazônia, tanto que foi o primeiro grupo de pesquisa em computação musical da região Norte, apresentando um grande envolvimento com pesquisas na região (Bolsa de Produtividade em Pesquisa em 2008-2012); com projetos financiadas pelo CNPq e agências norte-americanas. Para o nosso projeto, a contribuição veio a partir da criação da trilha sonora para o trabalho, baseado nas nossas narrativas e nos dados coletados pelo grupo.

O figurino (Imagem 1), criado por Jessiane Pitt a partir de sua pesquisa no projeto de mestrado do PPGAC-UFAC, foi desenvolvido com a técnica do macramê, como forma de resgatar práticas ancestrais que marcaram sua infância. Ela recorda as imagens de sua avó e bisavó empunhando as redes e criando varandas para adorná-las; a técnica utilizada para empunhar eram os nós. Elas se sentavam no chão da velha casa de madeira, prendiam os fios no dedão do pé e os esticavam até a altura dos quadris. Essa era a medida exata do tamanho do punho para uma rede de casal. Elas repetiam esse processo até atingir a quantidade necessária para montar os punhos das redes. A imagem da rede é uma constante nas memórias das pessoas que nascem e vivem no Norte e Nordeste do Brasil.

Imagem 1 – Figurino em macramê como metáfora ancestral e simbólica em *Fale Agora ou Cale-se Para Sempre*, com Lucas Souza e Felipe Barbosa, na Usina de Arte João Donato e Estúdio Fotográfico, Rio Branco (Acre), Brasil, 2023.
Fonte: Foto de Allen Ferraz.

As redes têm grande importância cultural no Norte e no Nordeste do Brasil, segundo Santana (2021). Elas são utilizadas para diversas finalidades: dormir, descansar, esperar, carregar pessoas doentes pelos varadouros

e pelas matas, enterrar os mortos, manter relações sexuais; em muitas cidades, no interior do Acre, ela substitui a cama. Ela está presente nos barcos que navegam nas águas barrentas dos rios pelo interior do estado, estão disponíveis à venda em qualquer loja de esquina, não é difícil se encantar por suas cores e estampas que colorem os rios barrentos do Acre.

A ideia era explorar a rede como uma metáfora para o processo criativo, por meio das relações entre o texto e o têxtil, entre o fio e a palavra, entre a trama e a narrativa. Ao propor um figurino com rede, Jessiane afirma que narra e honra sua ancestralidade e os fazeres manuais de suas antecessoras. A partir desse gesto simples, mas carregado de significado, foi construindo uma rede de conexões entre as pessoas do grupo, entre o passado e o presente, entre o pessoal e o coletivo, entre o artístico e o cotidiano.

Durante a sua dissertação, que discute a construção do figurino da performance *Fale Agora ou Cale-se para Sempre*, Pitt (2024) enfatiza que a cor vermelha da túnica propõe o vínculo sanguíneo que une eternamente essas adolescentes a seus filhos. Os fios evocam uma metáfora ao cordão umbilical, que, mal se desliga da mãe, já se liga ao feto. Além disso, os nós que compõem a peça fazem alusão ao aprisionamento e a um ciclo contínuo que se repete, pois crianças que nascem de mães e pais adolescentes têm uma grande probabilidade de se tornarem pais e mães precocemente. Para corroborar esse pensamento, Picanço (2015, p. 45) afirma que "Ter mãe que engravidou pela primeira vez na adolescência é também considerado um dos fatores de risco para a gravidez precoce".

O segundo figurino articula aspectos culturais (Imagem 2) e históricos ao contexto amazônico e ao tema central da prática performática. O cinto em látex[3], moldado para simbolizar o útero e os ovários, evoca a exploração da seringueira, desse modo caracterizando a identidade do Acre, referindo-se à resistência e à renovação. O *collant* em tons de pele, coberto por luvas, remete ao toque violador da sociedade, criticando a violência e a erotização precoce em corpos femininos. A saia fluida – inspirada em vestidos infantis – utiliza cores como *off-white*, re-significando símbolos de

[3] O Ciclo da Borracha deixou marcas profundas no Acre. A extração do látex da seringueira – *Hevea brasiliensis* – sustentou o mercado externo, mas trouxe consigo graves impactos. Povos indígenas enfrentaram massacres brutais – as correrias – enquanto os seringueiros viviam em condições precárias, sufocados pela exploração e pela falta de direitos.

pureza, enquanto a sobreposição de microtule alude a antigos mosquiteiros da região, ampliando a narrativa da cultura do lugar.

Imagem 2 – Segundo figurino de *Fale Agora ou Cale-se Para Sempre*: representação simbólica do corpo feminino e suas conexões com o contexto cultural do Acre, com Lucas Souza e Lana Letícia, na Usina de Arte João Donato, Rio Branco (Acre), Brasil, 2023. Fonte: Foto de Emilly Júlia.

A movimentação dos intérpretes-criadores (Imagem 3) oscila entre momentos de resistência e entrega, aproximação e afastamento, como se quisesse traduzir no corpo parte das relações narradas para e pelo grupo de pesquisa. Dentro desse movimento existem elevações que desafiam a gravidade, empurrões que se transformam em abraços ou quedas que deslizam suavemente para o chão. Esses movimentos criam narrativas visuais intensificadas pelo peso de cada gesto, especialmente quando um intérprete sustenta o outro em poses que evocam, ao mesmo tempo, proteção e opressão. Assim, a cadência proposta sugere dinâmicas de relacionamento que transitam entre cuidado, controle e vínculo.

Imagem 3 – Movimento corporal em *Fale Agora ou Cale-se para Sempre*, com Lucas Souza e Felipe Barbosa, na Usina de Arte João Donato, Rio Branco (Acre), Brasil, 2023. Fonte: Foto de Allen Ferraz.

Apesar de ter somente três corpos em cena, a proposta era parecer que eles se multiplicavam, pois se contou com projeção de animação digital em um telão posicionado atrás dos corpos em movimento. A ideia era que, juntos, intérpretes criadores e espectadores atravessassem a fronteira da individualidade para chegarem ao território do coletivo, incitando o pensamento de que, embora apenas aquele corpo estivesse contando a história, o que conta é a história de muitos.

A animação intencionava aproximação maior com crianças e adolescentes (Imagem 4), um público que nos interessa intensamente abordar, e também auxilia a adicionar camadas de significado aos movimentos dos bailarinos, complementando-os com imagens que iam além dos traços visuais dos corpos físicos. Em alguns momentos, os traços fortes das animações condicionam a impressão de captar as sensações e emoções evocadas pelo movimento. Essa fusão de corpo real e corpo virtual criou uma narrativa visual que explorou as relações entre realidade e imaginação, e nos permitiu vislumbrar novas dimensões do movimento em cena.

Imagem 4 – Animação digital projetada no telão que se posiciona atrás dos corpos em movimento em *Fale Agora ou Cale-se para Sempre,* com Lucas Souza e Lana Letícia, na Usina de Arte João Donato, Rio Branco (Acre), Brasil, 2023. Fonte: Foto de Emilly Júlia.

2ª Etapa: Apresentações públicas

A primeira fase das apresentações priorizou temporadas abertas ao público geral, seguidas de sessões direcionadas a escolas públicas de tempo integral do Acre (Imagem 5), estratégia que permitiu diálogo direto com realidades locais. Em todas as ações, a parceria com o Núcleo de Acessibilidade e Inclusão (NAI/UFAC) foi fundamental: intérpretes de Libras integraram cada espetáculo, garantindo acesso pleno a pessoas surdas e reforçando nosso compromisso com a inclusão.

Embora a proposta fosse pensada por acreanos para dialogar com as especificidades do Norte/Acre, fomos surpreendidos com convites para apresentações em outros estados (Imagem 6), em eventos como: o 6º Encontro da Fundação Cultural do Estado de Rondônia (2023), o Bahia Dança em Salvador e o Festival Palco Giratório - Mostra Amazônia. Essa recepção pode indicar que as práticas performativas podem compartilhar histórias de desigualdade e resistência, conectando diferentes realidades socioculturais.

Imagem 5 – A: Escolas Públicas convidadas para assistir *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* no palco da Usina de Arte João Donato; B e C: Apresentação *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* na Escola Humberto Soares, Rio Branco, Acre, Brasil, 2023. Fonte: Foto do Grupo Nóis da Casa.

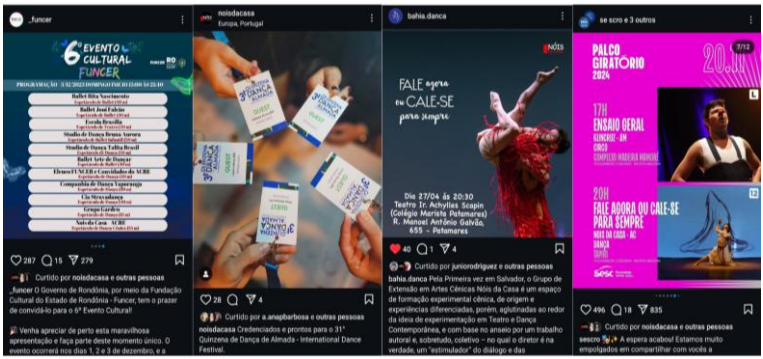


Imagem 6 – Cards de divulgação do *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* fora do estado do Acre. Fonte: Fundação Cultural do Estado de Rondônia (2023); Nóis da Casa em Portugal (2023); Bahia Dança (2024); Sesc Rondônia (2024).

Antes da estreia da primeira temporada para o público em geral, foi realizada uma apresentação fechada para as mulheres privadas de liberdade no Instituto de Administração Penitenciária do Acre (IAPEN). Naquela ocasião, houve debate após a apresentação, e muitas mulheres

trouxeram experiências pessoais de casamentos precoces e gravidez na infância. Contudo, por conta das restrições impostas pelo ambiente prisional, essas discussões não puderam ser filmadas ou registradas em gravadores, o que justifica a ausência de gráficos específicos. As fotografias que foram tiradas no evento foram submetidas a uma perícia e ficamos apenas com as que foram liberadas pela administração do presídio.

Decidimos manter as apresentações mesmo sem a permissão para registrar o debate, porque, na ocasião da apresentação, as dificuldades enfrentadas pelas internas do sistema prisional brasileiro foram agravadas pela pandemia do Covid-19, que veio a intensificar as restrições aos direitos, e, dentre os direitos mais afetados, sob a perspectiva humanitária, sobressai o direito às visitas, cuja suspensão trouxe prejuízos relevantes à saúde mental das internas, que estavam sem receber a visita dos familiares há quase dois anos.

Como a administração da penitenciária conhecia a coordenadora geral do grupo de pesquisa, permitiu que a apresentação fosse feita em um teatro, e que para aquela apresentação as famílias fossem convidadas para assistirem junto com as mulheres privadas de liberdades, dando ao grupo a oportunidade única de participar desse reencontro (Imagem 7).

Imagem 7 – Apresentação para Mulheres Privadas de Liberdade do Instituto de Administração Penitenciária do Acre (IAPEN), com Lana Letícia, Lucas Souza, Felipe Barbosa, Valeska Alvim, Adriana Maria e Policiais, na Usina de Arte João Donato, Rio Branco, Acre, Brasil, 2023. Fonte: Foto do Grupo Nóis da Casa.

3ª Etapa: Escuta ativa do público

Essa etapa de escuta ativa foi estruturante e interligada às apresentações, ocorrendo imediatamente após cada sessão. Em todos os debates, incentivamos a participação da plateia, registrando em áudio, vídeo e anotações manuscritas as perguntas, críticas e reflexões compartilhadas. Reconhecendo a diversidade de perfis no público, ampliamos os canais de interação: além do diálogo presencial, aceitamos contribuições via redes sociais e mensagens privadas, garantindo que até mesmo quem optou por não falar publicamente pudesse se expressar.

Como desdobramento, transcrevemos e organizamos o material coletado em categorias temáticas, identificando padrões como: desconhecimento dos dados apresentados, discussões sobre o figurino e interpretação, comentários sobre a animação digital, reflexões sobre a movimentação do corpo, testemunhos e identificações pessoais, associações ao feminicídio e ausência de políticas públicas. Essa escolha foi feita para sintetizar visualmente os assuntos percebidos e oferecer um panorama mais claro das questões levantadas ao longo das apresentações.

Para sintetizar os padrões identificados, organizamos as categorias em gráficos temáticos, segmentados por contexto de apresentação:

- Percepções do público nas 1ª e 2ª temporadas sobre *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* durante os debates (Imagem 8);
- Percepções do público de três escolas públicas de tempo integral de Rio Branco (Acre) sobre o espetáculo (Imagem 9);
- Percepções do público nas apresentações realizadas em Rondônia e Bahia durante os debates (Imagem 10).

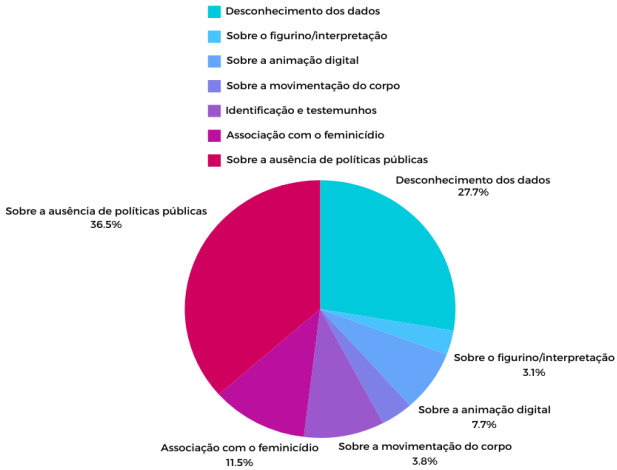


Imagem 8 – Percepções do público na 1ª e 2ª temporadas sobre *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* durante o debate, Brasil, 2024.
Fonte: Produção dos próprios autores.

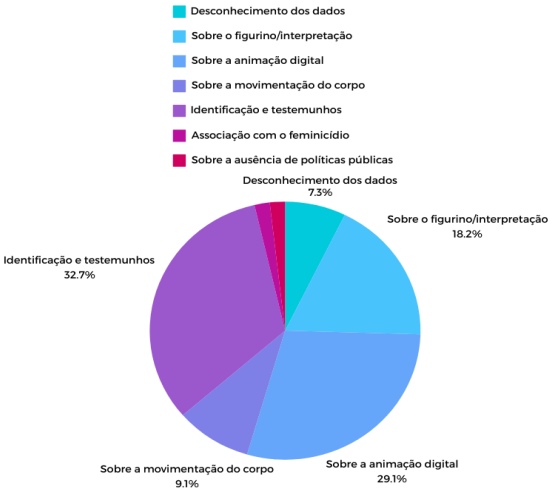


Imagem 9 – Percepções do público de três escolas integradas de Rio Branco, Acre, sobre *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* durante o debate, Brasil, 2024. Fonte: Produção dos próprios autores.

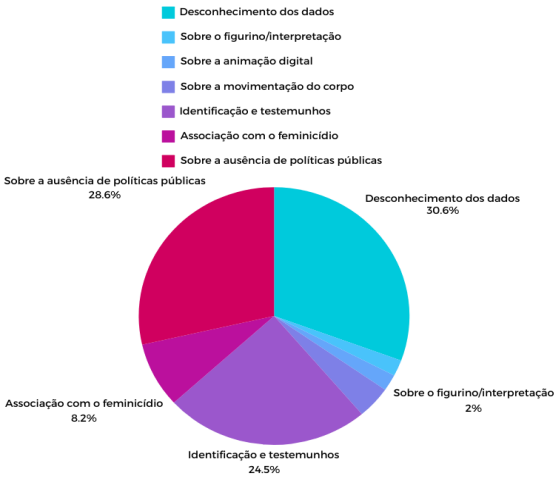


Imagem 10 – Percepções do público nas apresentações em Rondônia e Bahia sobre *Fale Agora ou Cale-se Para Sempre* durante o debate, Brasil, 2024.
Fonte: Produção dos próprios autores.

Nas apresentações realizadas na 1ª e 2ª temporadas, uma das reações mais frequentes do público era de surpresa diante dos dados apresentados (27,7%) sobre casamento precoce e gravidez na adolescência. Esse dado, observado no gráfico, abre espaço para refletir sobre como o desconhecimento e a ausência de políticas públicas (36,5%) contribuem para perpetuar desigualdades estruturais. Longe de ser apenas um dado isolado, essa reação reforça a necessidade de se analisar como essas práticas performativas podem contribuir para criar espaços de escuta e visibilidade para problemáticas sociais frequentemente silenciadas.

Também foram apresentadas reflexões que evidenciam a complexidade das questões abordadas, com discussões que tocaram temas como a associação com o feminicídio[4] (11,5%). Esse dado aponta para um interesse em conectar os conteúdos das práticas performativas a realidades sociais específicas, permitindo diferentes camadas de interpretação. A diversidade de

[4] O Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2023) aponta que no Acre houve um aumento de 11,1% na violência de gênero, com uma taxa de 2,4 feminicídios por 100 mil mulheres, posicionando o estado em segundo lugar no ranking nacional, ao lado de Rondônia e Tocantins.

percepções registradas indica uma recepção que articula elementos emocionais e críticos. Essas percepções retroalimentam o processo criativo, ao trazerem para o espaço da discussão histórias que dialogam com a compreensão e os significados trabalhados em cena.

Os que ofertaram suas observações, por meio de redes sociais ou mensagens privadas, indicaram a necessidade de realizar parcerias com instituições públicas para ampliar o debate, destacando a relevância de levar o projeto às escolas e comunidades. Também reforçaram as indicações feitas durante o debate, marcando contatos com a Secretaria da Mulher e a Secretaria de Educação do Acre, Conselho Regional de Medicina do Acre (CRM-AC) e a Secretaria de Estado de Saúde (Sesacre), indicando uma possível potência da obra para discutir e/ou expandir o diálogo e alcançar diferentes públicos.

A análise das percepções das pessoas em escolas públicas de Rio Branco, Acre, revelou reflexões que apontam para questões sensíveis e estruturais do contexto regional. O assunto mais explorado, com 32,7%, foi o de identificação e testemunhos, o que sugere que os estudantes não apenas reconheceram suas vivências nos temas apresentados, mas também se sentiram instigados a compartilhar as próprias histórias.

Durante os debates, algumas alunas revelaram serem casadas ou estarem em relacionamentos que, mesmo não formalizados juridicamente, reproduzem estruturas associadas ao casamento precoce. O uso de alianças por algumas dessas meninas, durante as discussões, não apenas dava luz a essa realidade, mas também ampliava o entendimento de como essas práticas são naturalizadas em contextos marcados por vulnerabilidades sociais e culturais. Esses relatos nos debates situam as práticas performativas em um lugar de convergência entre o simbólico e o real, onde histórias de vida e experiências individuais se entrelaçam com problemáticas mais amplas.

Além disso, o assunto animação digital (29,1%) destacou-se como um recurso que facilitou a aproximação com os estudantes, especialmente em um público jovem, que consome frequentemente linguagens visuais e digitais. A escolha estética de integrar animações ao processo performativo permitiu que temas como o casamento precoce e gravidez na adolescência fossem abordados de forma mais acessível e conectada ao repertório cultural da plateia, tornando os debates mais dinâmicos. A relevância dessa estratégia aparece nas discussões, nas quais os estudantes exploraram como as imagens projetadas ampliavam os significados das histórias apresentadas.

Os dados das apresentações realizadas em Rondônia e na Bahia revelaram que, nos debates, enfatizou-se o desconhecimento dos dados apresentados (30,6%) e a ausência de políticas públicas (28,6%). Esses indicadores sugerem uma preocupação recorrente com a insuficiência de informações acessíveis e de medidas concretas relacionadas ao casamento precoce e à gravidez na adolescência. A categoria de identificação e testemunhos (24,5%) também emergiu com destaque, evidenciando o modo como os participantes se conectaram pessoalmente aos temas discutidos.

Outros assuntos, como associação com o feminicídio (8,2%), animação digital (5%), movimentação do corpo (1%) e figurino/interpretação (2%) tiveram uma frequência menor. Ainda assim, elas apontam para a diversidade de perspectivas e reflexões suscitadas pelas práticas performativas, demonstrando como diferentes elementos contribuem para ampliar o diálogo em torno de questões sociais, culturais e políticas.

Durante o processo, nosso foco principal esteve na apresentação da performance e na mediação dos debates. No entanto, enfrentamos desafios logísticos significativos devido à falta de recursos humanos e tecnológicos: como um grupo independente e sem financiamento, tínhamos uma equipe reduzida, e a direção acumulava múltiplas funções – desde iluminação e produção geral até montagem, bilheteria e organização.

Reconhecemos uma limitação em nossa abordagem inicial para registrar de forma sistemática as percepções do público. Essa experiência nos levou a refletir sobre a importância de desenvolver ferramentas mais precisas para futuras apresentações, como formulários *online* ou outros mecanismos que possam captar de forma mais ampla as percepções do público. A falta de equipamentos adequados, como câmeras e microfones, somada a esse acúmulo de responsabilidades, dificultou o registro sistemático das contribuições do público.

Apesar dessas limitações, a resposta ao espetáculo revelou desdobramentos importantes: o Instituto Federal do Acre e a Secretaria da Mulher do Acre, por exemplo, entraram em contato após terem sido marcados em publicações no *Instagram* pela plateia. Essa articulação abriu possibilidades de parceria, com a proposta de levar o trabalho para outros municípios do estado, integrando-o às campanhas da secretaria e às cartilhas que auxiliam mulheres no enfrentamento da violência.

Limites e Potencialidades: considerações sobre performance e precariedade

Chegamos ao final do processo entendendo que tratamos de circunstâncias históricas, formadas por um contínuo processo de articulação entre diversos aspectos culturais e sociais. Compreendemos que não há um único causador para essas circunstâncias, mas sim um conjunto complexo de fatores interligados. Essas relações complexas podem ser claramente observadas na realidade geopolítica do Acre.

Desde o começo, nosso estado foi pensado apenas como um local distante para exploração econômica. Isso o afastou ainda mais do imaginário nacional e influenciou até mesmo como os acreanos se enxergam, refletindo diretamente a noção multidimensional de pobreza apresentada no Dossiê Um. Essa pobreza se manifesta também na negação histórica do Acre como produtor de conhecimento e cultura, perpetuando uma lógica colonial que silencia narrativas locais.

Nesse contexto, o espetáculo *Fale Agora ou Cale-se para Sempre* revelou-se uma ferramenta político-artística eficaz ao transformar dados reais em obras que questionam e interpelam. Os debates pós-apresentação, especialmente em escolas públicas, revelaram-se tão performáticos quanto a obra em si.

Ao ver suas histórias refletidas no palco, adolescentes compartilharam experiências de casamento precoce, exibindo alianças, e quase transformando a plateia em coautora da narrativa, expondo a potência da obra como dispositivo de escuta não hierárquica.

São microrrupturas significativas, como uma gestora pública incluindo o tema em campanhas ou um espectador questionando piadas machistas. Um exemplo dessa mobilização pode ser visto nas articulações com a Secretaria da Mulher do Acre, dando pistas de como práticas artísticas cocriadas em contextos precários podem causar pequenas fissuras que tensionam estruturas maiores.

Entretanto, as práticas performativas também enfrentam desafios impostos por sistemas de exclusão, como o custo amazônico, que limita seu alcance devido a políticas culturais insuficientes. Essa precariedade condiciona escolhas artísticas e afeta diretamente os artistas, devido à ausência de formação formal na área, direitos básicos e financiamento adequado, gerando sobrecarga e dificultando a produção artística sustentável.

Nas diversas publicações feitas na rede social e principalmente nos debates presenciais, muitas pessoas destacaram a ausência de políticas públicas, apontando o governo como responsável pelo lugar da região nos *rankings* de casamento precoce e da gravidez na adolescência. Embora os gráficos sistematizem as percepções que emergiram, é importante apontar as narrativas que não foram exploradas, pois, para o grupo, chamou atenção a ausência de análises sobre as estruturas culturais e patriarcais que também sustentam essas práticas.

O machismo estrutural, fortemente presente e enraizado nesses contextos – que se estende a tantos lugares do feminino na sociedade –, culpa as adolescentes por perderem a virgindade ou engravidarem, e trata o casamento precoce como uma solução para preservar a "honra" e evitar a condenação social. Ou seja, isso serve de desculpa para permitir o casamento de meninas com o consentimento da família, mesmo sabendo que elas irão assumir compromissos com a casa, marido e possivelmente filhos sem a maturidade necessária.

Apenas em 2019 o Código Civil brasileiro proibiu casamentos com menores de 16 anos. Antes disso, a legislação permitia que criminosos de estupro de vulnerável se casassem com suas vítimas para evitar punições legais, apesar de qualquer ato sexual com menores de 14 anos ser sempre crime, mesmo sob alegado consentimento.

Esses aspectos estão ligados diretamente ao controle dos corpos femininos e à dificuldade em lidar com desejos frequentemente vistos como pecado. Valores morais raramente questionam o poder masculino ou a cultura que culpabiliza as meninas. A forte influência evangélica na região Norte contribui para silenciar questionamentos sobre desigualdades de gênero.

A insuficiência de políticas públicas e oportunidades para crianças e adolescentes reforça o casamento como aparente solução, prejudicando suas trajetórias educacionais e profissionais. Essas desigualdades históricas e sociais sustentam a estrutura de poder das lideranças religiosas e patriarcais, influenciando diretamente instituições como a escola.

Embora a escola seja vista como fator protetivo contra uniões precoces, o fenômeno não é abordado nas salas de aula nem nos conteúdos de educação sexual, segundo informações da Secretaria de Educação. A disputa por controle dos conteúdos escolares por determinados grupos sociais frequentemente resulta na exclusão de discussões essenciais sobre gênero e sexualidade, ampliando ainda mais as vulnerabilidades existentes.

Por fim, longe de ser solução definitiva, a obra é fresta – pela qual escapam vozes, dados, silenciamentos –, e, mesmo na precariedade, a performance mostra sua potência para ampliar o debate para pensarmos de forma coletiva o problema da gravidez/casamento precoce no Acre.

Referências

ALVIM, Valeska. **Dança Cênica no Acre**: Por uma Inserção na Cartografia Nacional. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ANAQUIRI, Mirna p. Marinho da Silva. "Minha avó foi pega no laço": a questão da mulher indígena a partir de um olhar feminista. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL: FABRICAÇÕES E ACIDENTES VISUAIS, 2., 2018, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: UFG, 2018. p. 752-763. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LC_MIRNA_ANAQUIRI_IISIPACV2018.pdf. Acesso em: 17 jan. 2025.

BAHIA DANÇA. **Divulgação do espetáculo "Fale Agora ou Cale-se Para Sempre" em Salvador**. Publicação no Instagram: @bahia.danca. 26 abr. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C6OzzwOr6nM/. Acesso em: 2 dez. 2024.

BRASIL. Código Civil Brasileiro. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. **Diário Oficial da União**, 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10406.htm. Acesso em: 2 dez. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde e Ambiente. Departamento de Análise Epidemiológica e Vigilância de Doenças Crônicas não Transmissíveis. **Saúde Brasil 2023**: análise da situação de saúde com enfoque nas crianças brasileiras [recurso eletrônico]. Brasília: Ministério da Saúde, 2024. 453 p. Disponível em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/saudebrasil_2023_analise_situacao_criancas.pdf. Acesso em: 12 nov. 2024.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHILDHOOD BRASIL. **Casamento infantil e suas consequências**. São Paulo: Childhood Brasil, 12 mar. 2020. Disponível em: https://www.childhood.org.br/casamento-infantil-e-suas-consequencias/. Acesso em: 17 jan. 2025.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. São Paulo, 1999.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2023**. 2023. Disponível em: https://forumseguranca.org.br. Acesso em: 8 mar. 2024.

FUNDAÇÃO ABRINQ. **Cenário da infância e adolescência no Brasil 2023**. São Paulo: Fundação Abrinq, 2023. Disponível em: https://www.fundabrinq.org.br. Acesso em: 1 dez. 2024.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE RONDÔNIA. **6º Evento Cultural Funcer**. Publicação no Instagram: @_funcer. 16 nov. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CztW5s7uiem/?img_index=1. Acesso em: 2 dez. 2024.

GETEPE. Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. **Dossiê Um**: Pobreza e Performance. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, dezembro de 2020. [Documento não publicado].

GÓES, Emanuelle; RAMOS, Dandara; FERREIRA, Andrêa. **Sem Deixar Ninguém para Trás**: Gravidez, Maternidade e Violência Sexual na Adolescência. Salvador: Centro de Integração de Dados e Conhecimentos para Saúde, Fiocruz Bahia; Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia; Fundo de População das Nações Unidas, 2023.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estatísticas de gênero**: indicadores sociais das mulheres no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. (Estudos e Pesquisas – Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 38). Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102066_informativo.pdf. Acesso em: 2 mar. 2025.

LEBRE, Victor. Acre é o 3º do país em taxa de casamentos de meninas com menos de 18 anos, diz estudo. **G1**, Rio Branco, 14 mar. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2024/03/14/acre-e-o-3o-do-pais-em-taxa-de-casamentos-de-meninas-com-menos-de-18-anos-diz-estudo.ghtml. Acesso em: 29 nov. 2024.

LUCENA, Giselle. **Acre (não) existe**: um estudo sobre identidade, memória e midiatização. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Interações Midiatizadas, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

NÓIS DA CASA. **Passaportes em mãos e pés na Europa**. Publicação no Instagram: @noisdacasa. 22 set. 2023. Disponível em: file:///Users/GilbertoIcle/Library/CloudStorage/Dropbox/Mac/Downloads
https://www.instagram.com/p/Cxg1ME5NaGu/. Acesso em: 2 dez. 2024.

PICANÇO, Marilucia Rocha de Almeida. Gravidez na adolescência. **Residência Pediátrica**, v. 5, n. 3, p. 42-46, 2015.

PITT, Jessiane Gisele Barroso da Silva. **Fale agora ou cale-se para sempre**: tecituras do eu no processo criativo do traje de cena. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2024.

PLAN INTERNATIONAL BRASIL. **Tirando o véu**: estudo sobre casamento infantil no Brasil. Bahia: Plan International Brasil, 2019. Disponível em: https://plan.org.br/wp-content/uploads/2019/07/Tirando-o-veu-estudo-casamento-infantil-no-brasil-plan-international.pdf. Acesso em: 2 dez. 2024.

SANTANA, Ueliton. Uma identidade amazônica em deslocamento: o trabalho com as redes. **Revista Poiésis**, v. 22, n. 37, p. 105-114, jan./jun. 2021.

SESC RONDÔNIA. **Divulgação do espetáculo no Festival Palco Giratório**. Publicação no Instagram: @se.sco. 7 dez. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DCHxhzmRaiY/?img_index=7. Acesso em: 2 dez. 2024.

SILVA, Francisco Bento. **Acre, a "pátria dos proscritos"**: prisões e desterros para as regiões do Acre em 1904 e 1910. 2010. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

TARIFA da passagem aérea ficou 5,2% mais cara no Acre neste ano, aponta Anac. **G1**, Rio Branco, 23 set. 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2022/09/23/tarifa-da-passagem-aerea-ficou-52percent-mais-cara-no-acre-neste-ano-aponta-anac.ghtml\. Acesso em: 2 dez. 2024.

Artesãs da Terra: submeter a pobreza através do desenho de retratos sociais

Teresa Mora
Universidade do Minho – UM, Braga, Portugal

Este capítulo é parte integrante do Projeto *Artesãs da Terra: reversos e ressonâncias de situações de pobreza* (AT) (2022-2024), desenvolvido pela equipe portuguesa[1] no âmbito da Rede Internacional de Estudos da Presença, em articulação direta com o Projeto *Fazer Presente – Teatro Participativo em Diálogo Intergeracional* (FP) (2021-2023).

Fazer Presente foi um projeto de arte participativa, realizado em Guimarães, no Norte de Portugal. Envolveu duas gerações não só distantes como territorial e socioculturalmente diferenciadas: 70 juniores-estudantes com uma idade compreendida entre 20-23 anos que frequentavam a Licenciatura[2] em Teatro da Universidade do Minho (na cidade de Guimarães)[3]; e 40 seniores com + de 65 anos, residentes em meio rural e rural-industrializado, em freguesias[4] situadas em extremos geográficos opostos do

---

[1] A equipe é constituída pelos investigadores Tiago Porteiro e Teresa Mora.

[2] Em Portugal, "licenciatura" corresponde ao conceito "graduação", no Brasil.

[3] Guimarães é uma cidade portuguesa e concelho situado no distrito de Braga que fica no noroeste de Portugal.

[4] Em Portugal, as "freguesias" são as unidades territoriais mais pequenas, no quadro da divisão territorial-administrativa do país, a qual compreende os "distritos" territoriais, cada distrito subdividido em "concelhos" e estes subdivididos em "freguesias". Os concelhos e os distritos são geridos por "Câmaras Municipais" (representativas do poder autárquico). As freguesias ou uniões de freguesias, em articulação com o poder municipal, são geridas pelo poder local das "Juntas de Freguesia". Portugal Continental compreende 18 distritos (Aveiro, Beja, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Guarda, Leiria, Lisboa, Portalegre, Porto, Santarém, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu), 308 concelhos e cerca de 3000 freguesias, enquadradas

concelho Guimarães, e que a Associação de Desenvolvimento das Comunidades Locais (ADCL) promotora do *Fazer Presente* diagnosticou como estando "vulneráveis e expostos à exclusão social" (DC, 2021, p. 6-7). Foi esse diagnóstico social que justificou a criação de uma parceria entre a Associação e a Universidade, cabendo à segunda conceber e desenvolver a componente pedagógica de teatro participativo. Refira-se, por último, que *Fazer Presente* foi um dos 16 projetos selecionados pelo programa português de apoio às práticas artísticas de inclusão social, *Partis & Art for Change* (1ª edição), promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação "la Caixa".

Artesãs da Terra interconecta-se com o *Fazer Presente* num duplo sentido: quanto ao agenciamento artístico, pois as mulheres implícitas no termo "artesãs" fazem parte do grupo de seniores com + de 65 anos que participaram como artistas não-profissionais no *Fazer Presente*; e quanto à acessibilidade, pois um dos dois investigadores de *Artesãs da Terra* esteve envolvido diretamente no *Fazer Presente* enquanto membro da equipe pedagógica e de criação, o que lhe permitiu saber da ligação de muitos dos seniores (na sua maioria as mulheres) ao cultivo da terra, e, ao mesmo tempo, obter o seu consentimento para virem a ser entrevistadas sobre esse aspecto das suas vidas, no contexto mais geral das suas origens e trajetórias sociais-pessoais de vida.

A equipe de *Artesãs da Terra* conjuga dois investigadores com olhares diferenciados: o olhar acima referido (de Tiago Porteiro), que veio de dentro do *Fazer Presente*, ao qual se acrescentou, mais tarde, um outro olhar (de Teresa Mora), vindo de fora como espectadora das atividades do *Fazer Presente* e tendo a sociologia como área de especialização. O Projeto *Artesãs da Terra* age assim no cruzamento de dois planos, o da investigação científico-social e o da arte performativa, com o duplo propósito de estudar e performar histórias de vida de "velhas" mulheres abrangidas pelo *Fazer Presente,* que, tendo sido atoras da prática agrícola artesanal, são, por isso, aqui designadas pela expressão "artesãs da terra".

---

territorialmente pelas sete regiões administrativas (Norte; Centro; Oeste e Vale do Tejo; Grande Lisboa; Península de Setúbal; Alentejo; e Algarve). Há ainda a considerar a Região Autónoma dos Açores e a Região Autónoma da Madeira, que correspondem, respectivamente, aos arquipélagos dos Açores e da Madeira, cada qual com as suas subdivisões administrativas (municípios e freguesias) e com a sua autonomia administrativa face ao governo central (de Portugal continental).

No plano da investigação científico-social, *Artesãs da Terra* é um projeto definido pelo seguinte objetivo: identificar nas vidas de mulheres participantes do *Fazer Presente* trajetórias de reversão de pobreza e situações não-lineares e renovadas de ligação ao cultivo da terra, auscultadas na sua riqueza multíplice: subjetiva, cognitiva, existencial, técnica, estética e ética.

Neste capítulo, *Artesãs da Terra: submeter a pobreza através do desenho de retratos sociais*, a/o leitor/a acede a uma exposição da investigação científica realizada até ao momento, no contexto do projeto acima referido. Aqui, é divulgada informação sobre o conhecimento produzido, em três tópicos articulados: a metodologia que orientou o desenho de retratos sociais de mulheres participantes do *Fazer Presente*, designadas como "artesãs da terra"; a problemática que a enquadrou; e alguns dos resultados que a pesquisa empírica permitiu alcançar. Os resultados são apresentados de modo seletivo e ilustrativo, optando-se por dar mais ênfase ao traço 1 dos retratos sociais do que aos traços 2 e 3, dado o tratamento da informação estar mais avançado relativamente ao primeiro traço, e também por limitações de espaço de exposição para os resultados até ao momento obtidos sobre os traços 2 e 3.

Neste mesmo livro, o/a leitor/a acede ao capítulo *Artesãs da Terra: do arquivo à criação artística*, que se situa no plano da arte performativa e tem a autoria de Tiago Porteiro. Aí, é contextualizado, explicado e mostrado como, tendo por base vários materiais, de entre os quais as entrevistas realizadas, no plano da investigação científica, os estudantes da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho fizeram um trabalho de criação – microcenografias – que re-interpreta plasticamente o universo de cada uma das artesãs da terra.

Artesãs da Terra: opções metodológicas e técnicas

Na recolha e tratamento de informação, optou-se por uma metodologia qualitativa. Com o objetivo de produzir histórias de vida das "artesãs da terra", procedeu-se à elaboração de um guião de entrevista semiestruturado, orientado, tal como a análise de conteúdo temática das entrevistas, para o que se decidiu designar por "desenho de retratos sociais", expressão que será mais adiante clarificada.

Inicialmente, de entre um grupo mais numeroso de mulheres envolvidas no *Fazer Presente*, foram contatadas para serem entrevistadas 14

mulheres, quer por facilidade de acesso, já que no período em que a pesquisa decorreu – entre novembro de 2022 e setembro de 2023 – estavam ainda a frequentar as oficinas de teatro participativo, ou tinham estado havia pouco tempo, quer por se encontrarem disponíveis para nos acolher. Dessas 14 entrevistas, 2 foram realizadas a casais, mas a informação analisada é circunscrita àquela dada pelas mulheres. No decorrer da transcrição da informação recolhida, o número de entrevistas a serem analisadas viria a descer para 12, por contingências várias que levaram à exclusão de algumas, assim: 1 entrevista por insuficiente qualidade técnica (falhas de som, transcrição menos satisfatória) e 1 entrevista por falhas de informação e ausência de registo fotográfico.

As entrevistas foram realizadas pela equipe (dos dois investigadores de *Artesãs da Terra*), presencialmente, nas casas das entrevistadas, com registo de áudio e duração média de duas horas e meia. Em parte, ocorreram no espaço interior da casa, sempre que estas nos abriam a sua porta, por regra na cozinha, por vezes na sala de estar, outras nos espaços de transição – numa varanda exterior –, e nos espaços externos da casa – no pátio, no quintal, na horta, no jardim (Imagens 1 a 5). Para cada uma das entrevistadas, foi reservado um tempo de *walking interview*, no terreno da casa, possibilitando que, andando, fossem-nos mostrando, contando e conversando sobre a sua relação com a terra.

Imagem 1 – Na cozinha de E9, Guardizela, Guimarães, Portugal, 5 nov. 2022. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Imagem 2 – Na sala de E1, Guardizela, Guimarães, Portugal, 8 out. 2023.
Fonte: Foto de Teresa Mora.

Imagem 3 – No pátio de E11, Abação, Guimarães, Portugal, 29 set. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora. Imagem 4 – Com E7, Infantas, Guimarães, Portugal 13 mai. 2022. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Imagem 5 – Na horta de E3, Tabuadelo, Guimarães, Portugal, 18 mar. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora.

A captação de imagens por meio de registo fotográfico constituiu também um valioso meio de recolha de informação, exigente pelo olhar atento, por vezes a sobrepor-se ao ouvido, mas sem prejuízo das atitudes de escuta e conversação, dada a circunstância de a equipe ser constituída por dois elementos, a permitir, volta e meia, que um pudesse dedicar-se mais à palavra e a outra à imagem. No ato de fotografar, procurou-se um equilíbrio entre um olhar mais objetivo e o pendor subjetivo, daí resultando um *corpus* de imagens ambivalente. Por um lado, feito de regularidades temáticas decorrentes da observação repetida de motivos similares e da tentativa de reportar uma ordem observada de fora: o exterior da casa (fachada, terreno da frente, terreno de trás, pátio, quintal, etc.); o interior da casa (cozinha, sala de estar, hall, escadas de acesso, etc.); plantas, flores, árvores de fruto; horta-jardim; galinheiro; vasos, canteiros; baldes, garrafões, ferramentas; gatos e cães. Por outro, inscrevendo pormenores (eg. socas e galochas), impressões (manchas, rachas, reflexos), particularidades (cadeiras espalhadas pela horta), que, sendo registados porque estão a ser vistos como estando lá (fora), enquanto partes de uma ordem estética, resultam, necessariamente, da construção subjetiva do observador (Imagem 6).

Na transcrição das entrevistas optou-se por rever a correção da sintaxe, mantendo-se, contudo, expressões que foram consideradas relevantes nos planos sociolinguístico e/ou cultural (eg. "A minha mãe chamava por nós: 'Pôr-nos a pé para irdes apanhar castanhas'"). É também de assinalar que as entrevistadas usam diversas expressões e termos específicos, designadamente relativos à cultura agrícola e/ou com conotação regional, os quais, também por serem em português de Portugal, poderão dificultar o

entendimento de algumas das passagens citadas neste capítulo. Sobre a identidade das entrevistadas, de modo a garantir o anonimato, optou-se por não tornar públicas fotografias que expõem os seus rostos. Do mesmo modo, os nomes próprios são fictícios, tendo sido dados, às 12 entrevistadas (de E1 a E12), nomes de flores e de uma árvore, cujas letras iniciais são, porém, as mesmas com que iniciam os seus nomes reais, de modo a que os investigadores da equipe, aquando da leitura das entrevistas, rapidamente pudessem fazer corresponder a cada nome inventado a pessoa real.

Imagem 6 – Pormenor da frente de casa de Jasmim, Guardizela, Guimarães, Portugal, 5 nov. 2022. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Breve caracterização do grupo de mulheres entrevistadas

O que nos dizem os dados de caracterização sociodemográfica que foram recolhidos acerca das 12 mulheres?

Jasmim (E1), Íris (E2), Alecrim (E3), Glicínia (E4), Tília (E5), Crisália (E6), Margarida (E7), Lírio (E8), Petúnia (E9), Narciso (E10), Estrelícia (E11) e Faia (E12) apresentam idades compreendidas entre os 58 e os 80 anos (sendo a média de 69,7 anos). Como acima referido, todas vivem em freguesias do concelho de Guimarães, onde a ADCL diagnosticou uma população de seniores com + de 65 anos "vulnerável e exposta à exclusão social". Das 12 mulheres, 4 residem em freguesias rurais (a União de

Freguesias de Abação e Gémeos, no Sudoeste da Montanha da Penha) e 8 em freguesias rurais industrializadas (a freguesia de Infantas no Sudoeste da Montanha da Penha e a freguesia de Guardizela no Sul Nascente). Umas vivem sós (6 casos), outras com o cônjuge (5 casos), outra, exclusivamente, com descendentes (1 caso). São mulheres reformadas (com exceção de 1 caso).

Do seu modo de vida faz parte a prática de agricultura/horticultura/jardinagem de pequena dimensão (até 1 hectare). Em regra, "um pedaço de terreno que cultivam e ajardinam" (Cardoso, 2014, p. 55). O cultivo de hortaliças (verduras e legumes) e plantação de árvores e arbustos frutíferos é realizado no terreno da casa (Imagem 7), de que se é proprietária (só ou casada), tendo como destino o autoconsumo, da própria e dos outros membros do agregado familiar (quando os há), ainda que, expressivamente, articulado com padrões urbanos de consumo de (outros) bens alimentares. O terreno da casa pode, ainda, ser ocupado por jardim (Imagem 9) – com flores, plantas ornamentais, ervas aromáticas – muitas vezes, misturando-se com a horta, dando assim lugar a uma horta-jardim, sendo, pois, frequente estarmos perante a presença de "jardineiras/hortelãs" (Cardoso, 2014, p. 39) (Imagens 7 e 10). As varandas, como espaço de transição para o exterior (horta, jardim, pátio), as escadas externas, as soleiras das portas, as frentes de casa, são, também, regra geral, ocupadas com canteiros, floreiras e vasos diversos (Imagem 8). De assinalar, também, que 4 das entrevistadas inscrevem na sua prática agrícola alguma criação de aves, nomeadamente galinhas poedeiras (destinadas à produção de ovos) e, por vezes, frangos/frangas para o consumo de carne pela própria e familiares (Imagem 5)

Imagem 7 – Lírio, Hortelã, Infantas, Guimarães. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Imagem 8 – Escadas de Estrelícia, Abação, Portugal, 5 nov. 2023. Guimarães, Portugal, 29 set. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Imagem 9 – Jardim de Narciso, Guardizela, Guimarães, Portugal, 8 set., 2023, Fonte: Foto de Teresa Mora; Imagem 10 – Lírio, jardineira, Infantas, Guimarães, Portugal, 5 nov., 2023, Fonte: Foto de Teresa Mora

O que nos deixa antever um pano de fundo histórico social da infância e juventude dessas mulheres, a reenviar-nos ao Portugal do Estado Novo (1926-1974)? Estamos a falar de uma geração de mulheres nascida no seio de uma família numerosa celebrada pela ideologia de Salazar, que cresceu sob um regime autoritário, numa sociedade de economia fechada e débil, com um setor agrícola extenso, baixa escolaridade, cultura conservadora, apoiada na moral católica e patriarcal. Era às mães e às filhas que cabia o trabalho doméstico, a estas últimas acrescendo o cuidar dos irmãos mais novos (Almeida, 2011). E, salvo nas classes mais favorecidas, trabalhando,

quando crianças e jovens, para sustentar a família, no cultivo da terra, a guardar o gado, na fábrica, no pequeno comércio, em detrimento da escola (Almeida, 2011). Ser obrigada a trabalhar a terra ou ter, mais tarde, um pedaço de terra tanto eram constrangimentos como estratégias de sobrevivência.

Esses e outros traços dessa economia e cultura camponesas foram dados a conhecer por importantes trabalhos de investigação que fazem parte da sociologia e antropologia histórica portuguesa, designadamente em contextos etnográficos do Norte de Portugal, de entre os quais, Carlos Silva, com *Resistir e Adaptar-se no Noroeste de Portugal* (1998), ou Pina Cabral, com *Filhos de Adão, Filhas de Eva*, sobre a visão camponesa do Alto Minho (1989).

Proposta: submeter a pobreza ao desenho de retratos sociais

Sem querer negar a importância socio-histórica desses trabalhos, foi outra a proposta que motivou este trabalho de investigação científica. Procurou-se escapar a uma abordagem científico-social que, a circunscrever essas mulheres à configuração societal e ideológica do Estado Novo, arriscaria reconduzi-las a um círculo (datado) de empobrecimento heurístico das suas histórias de vida. Ao invés, intentou-se submeter a pobreza ao *desenho de* retratos sociais, baseada esta intenção na seguinte ideia de desenho de Jean-Luc Nancy (2022, p. 9): "o desenho é a abertura da forma", sendo o seu "regime semântico", o "gesto-movimento-devir", pelo que "há na ideia de desenho uma suspensão essencial da realidade constituída". Ainda nas palavras do autor: o desenho "atira-se adiante de toda a forma depositada, de todo o traçado, como se estivesse lançado num traço que é sempre preciso descobrir de novo, ou mesmo abrir, franquear, começar, golpear" (Nancy, 2022, p. 9).

Transpondo a ideia de desenho de Nancy para o plano científico do estudo de retratos sociais, o que se pretendeu? Sem querer negar a condição econômica que está primeiramente associada ao trabalho da terra, quis-se, ao nível da problemática, explorar a possibilidade de ir além da noção de um pedaço de terra como condição vital de sobrevivência. O propósito das entrevistas foi, assim, em primeiro lugar, o de não passar ao lado de estratégias de reversão da pobreza acionadas no percurso de vida dessas mulheres, e, em segundo lugar, o de ensaiar a hipótese de que a sua relação

com a terra foi/é vivida no seu ciclo de vida, também, de modo *rico* ou cheio de outras camadas de sentido, associadas à sustentação das suas identidades, isto é, na sua riqueza múltipla: subjetiva, cognitiva, existencial, técnica, estética e, eventualmente, ética.

De modo a concretizar a proposta, a realização de entrevistas partiu da elaboração de um guião semiestruturado em três "traços", por meio dos quais se procurou desenhar retratos sociais das mulheres entrevistadas. Esses traços foram designados por traço sociológico, traço etnometodológico e traço ontológico.

1. O traço sociológico retrata o "grupo social" de origem das mulheres e confere expressividade à sua "trajetória" social e pessoal;

2. O traço etnometodológico salienta-as como "atoras sociais" dotadas de "etnométodos" e animadas de "performance social";

3. O traço ontológico, por último, foca-as na evocação de percepções, sentimentos e ideias do *self*, em relação com um micromundo "ontologicamente expandido" (ou mais do que humano) e ensaia interpretar essa relação à luz do conceito de "ressonância" de Hartmut Rosa (2021).

Esses três traços são de seguida explicados, nos seus objetivos e conceitos marcantes; o traço sociológico é o mais ilustrado pelos resultados que o seu desenhar permitiu, nesta fase de tratamento de dados, alcançar, ao passo que, sobre os traços etnometodológico e ontológico, nesta fase, menos resultados serão apresentados. Os procedimentos de partilha de passagens das vidas contadas pelas entrevistadas e a mostra de (poucas das muitas) fotografias captadas são, contudo, transversais aos três traços. Especificamente para o traço 1, fazem-se composições de narrativas de trajetórias de vida.

O traço sociológico

Pelo traço sociológico (TS), interessou identificar as origens sociais das entrevistadas e dar expressividade às suas trajetórias de vida. Atendeu-se, respectivamente, a dois objetivos:

Objetivo 1. Confirmar a relativa "pobreza" da família (ou grupo social) de origem como condição de partida e, porventura, situações de pobreza vividas pela entrevistada durante a vida adulta;

Objetivo 2. Auscultar percursos não-lineares de "reversão" de pobreza, atendendo a posições sucessivamente ocupadas pelas entrevistadas no

seu ciclo de vida, e situações renovadas de ligação a terra, identificando trajetórias de mobilidade social ascendente (e porventura descendente).

Tendo em atenção o objetivo 1, a noção de "sistema agrário" veio a mostrar-se útil para o enquadramento dos grupos sociais de origem das entrevistadas. De fato, com base nas informações recolhidas, observa-se que as 12 mulheres nasceram e cresceram em famílias cuja sobrevivência foi assegurada pela prática da agricultura de subsistência ou da agricultura a tempo parcial, que, até aos anos setenta do século XX, eram, aliás, os dois sistemas agrários predominantes na agricultura portuguesa (com exceção dos latifúndios no Alentejo). Clarificando, a agricultura de subsistência (também designada por agricultura familiar, doméstica ou camponesa) caracteriza-se por ter o seu móbil principal na subsistência do agregado familiar (e não na obtenção de lucro), a operar com métodos de cultivo tradicionais ("energia humana e animal, ferramentas rudimentares, uso nulo ou baixo de fertilizantes"), e constituir "uma unidade simbiótica entre exploração e consumo" (Silva, 2012, p. 44). Já a agricultura a tempo parcial combina a atividade agrícola, nos moldes anteriormente definidos, com atividades noutros setores da economia (secundário e terciário). Trata-se de ter um ou mais membros do agregado doméstico a trabalhar na indústria ou nos serviços, e/ou de ter um ou mais membros da família com um pé na agricultura (em regime de fim-de-semana e tempo extralaboral) e outro noutro setor de atividade, "mantendo alguma(s) força(s) de trabalho familiar a tempo inteiro na agricultura" (cf. Silva, 2012, p. 45-46).

Considerando esses dois sistemas agrários, o recurso à tipologia dos grupos sociais que Silva (1998) definiu, na sua abordagem da desigual distribuição dos recursos fundiários pelas famílias de Lindoso e Aguiar, afigura-se pertinente para este estudo, dado que estas duas aldeias (dos concelhos de Ponte da Barca e Barcelos) se localizam, tal como sucede com as famílias de origem das entrevistadas, na Região do Minho, no Norte de Portugal.

Origem e destino social

À luz da tipologia de Silva (1998), e com base nas informações recolhidas nas entrevistas, observa-se que são 5 os grupos sociais que configuram as origens familiares das 12 mulheres: criados, jornaleiros, artesãos, caseiros e rendeiros.

Os mais pobres são os/as criados/as, "cujos membros eram recrutados [...]", até ao início da "vaga migratória de 1965-70", "entre as famílias pobres do lugar onde residiam os proprietários lavradores" (Silva, 1998, p. 193), e formam força de trabalho "integrante de (quase) todas as casas de proprietários, lavradores abastados e médios" (Silva, 1998, p. 194). Os jornaleiros, que constituem força de trabalho à jorna (ao dia) nas terras dos proprietários-lavradores, são "um grupo social que apenas possui casa, e eventualmente, adjunta, uma horta ou quintalejo" trabalhada com os seus instrumentos, "a enxada e a foice" (Silva, 1998, p. 191). Os artesãos, caseiros e rendeiros, por sua vez, fazem parte do grupo dos camponeses parciais que se caracterizam por combinar como estratégia de sobrevivência o trabalho agrícola em terra própria e/ou arrendada com o trabalho assalariado noutro setor de atividade, por exemplo a fábrica (cf. Silva, 1998, p. 187). Dentro do grupo social dos camponeses parciais: os artesãos, sem terra ou tendo posse muito reduzida, "menos de 500 metros quadrados", exercem trabalho como pedreiros, carpinteiros, alfaiates, costureiras, etc., e participam em atividade agrícola nas horas vagas (cf. Silva, 1998, p. 188); os caseiros, "por norma cultivam terras de conterrâneos ou familiares ausentes" (Silva, 1998, p. 187); e os rendeiros definem-se por cultivar terra arrendada, por regra, por lavradores ou "emigrantes sem familiares diretos residentes em sua casa", sendo os terrenos "cedidos em arrendamento gratuitamente" (Silva, 1998, p. 187), ou por um montante de renda.

As mulheres entrevistadas nasceram, pois, na condição social de serem filhas de pai e mãe pertencentes a um ou mais dos grupos sociais que vimos estarem situados na base da estrutura social da economia camponesa (criados, jornaleiros, artesãos, caseiros e rendeiros). A essa origem social, acresce o fato de terem nascido em famílias com uma prole considerável, entre 12 e 4 filhos (sendo a média de 7,7), o que terá contribuído para o destino social de constituírem força de trabalho para o rendimento familiar, desde crianças e enquanto jovens, em uma ou mais condições de sobrevivência: como mão de obra agrícola, no cultivo da terra e/ou a cuidar do gado (5 casos); na condição servil de criada doméstica de lavrador abastado ou de famílias ricas (2 casos); na condição de operária na indústria têxtil (4 casos); como mão de obra familiar em unidade doméstica de tecelagem (1 caso), a exercer trabalho como costureira na unidade doméstica (1 caso); a trabalhar como cozinheira, ou como pasteleira na confeitaria de familiares (2 casos).

A vivência da pobreza por parte dessas mulheres apresenta-se, assim, desde muito cedo (em média desde os 7/8 anos de idade), marcada por uma relação com a terra de sobrevivência econômica, e, também, pelo trabalho na fábrica. Jasmim, filha de mãe e pai, ambos, criados de servir em casa de lavradores e jornaleiros, com uma prole de 10 filhos, constituiu, desde menina, força de trabalho em casa de lavrador. Íris, a mais nova de 8 filhos de mãe e pai rendeiros, em menina trabalhou com os pais, primeiro, na terra dos avós e, depois, sozinha, na terra que a irmã mais velha cede em arrendamento aos pais. Tília, filha do meio de 12 filhos de mãe e pai, ambos operários da indústria têxtil, o pai combinando o trabalho de assalariado com o trabalho agrícola à jorna e algum trabalho de rendeiro, trabalhou desde menina como ajudante de criada e depois numa fábrica, onde esteve 48 anos até se reformar do tear.

> Eu fui habituada agarrada a uma enxada. [...] Fiz a 3ª classe. Mal saí da escola, estava um lavrador à minha espera, para me levar para ir servir, para tomar conta dos bois, para ir para o campo também trabalhar, sachar milho, apanhar erva para o gado. Andei lá até aos 19 anos (Jasmim, E1).

> Eu saí da escola com 10 anos, fui trabalhar para aquelas casas que eram da minha irmã mais velha, que foi para França, e eu fui para aquela propriedade, tinha porcos, tinha galinhas, tinha coelhos, tinha vacas e tudo, ocupava-me (Íris, E2).

> Antes de ir para a escola já íamos ao monte buscar uma carga de lenha. [...] Desde os 7 anos andei a servir nuns patrões perto da nossa casa. Quando vinha da escola ia para lá. Aos 12 anos fui logo para a fábrica (Tília, E5).

Ser em criança obrigada pela família a trabalhar para a economia doméstica faz-se em tensão cultural com a educação pela escola. Condição contraditória, que coloca a criança a fazer quotidianamente parte do conflito de interesses que permeia a relação entre pais e professoras. Os seguintes fragmentos das histórias de vida de Margarida e Lírio permitem destacá-lo:

> Já desde as 5 horas que ajudava a trabalhar [...] ia para o campo, chamar as vacas, a lavrar. Quando estava mesmo pertinho de ir, da hora de ir para a escola o meu pai dizia: 'Vai, vai para a escola'. [...] Chegava à escola, levava porrada, por chegar tarde. Depois eu disse

> em casa: 'Isto não tem jeito nenhum'. Era pequenita, não podia falar. Mas [disse ao pai]: 'A professora, todos os dias me bate por chegar tarde'. E eles foram lá falar com ela. E ela nunca mais fez isso. [os pais terão dito]: 'Ela fica, chega tarde porque nós vamos todos para o campo trabalhar, e ela só vem quando nós deixamos vir' (Margarida, E7).

> Quando levávamos o gado a 'rapar', levávamos os livros conosco. Guardávamos o gado e estudávamos. Tínhamos 1 hora para estudar por dia. [dizia o pai]. 'Estudaste, estudastes, não estudastes, problema teu!'. No inverno, fazíamos os trabalhos de casa à luz da candeia. E fazíamos os trabalhos ao domingo. Porque de resto era para trabalhar. Tínhamos de trabalhar de manhã, cedinho (Lírio, E8)

Naquele tempo

A escassez de recursos de subsistência da família de pertença é também visível nas casas pobres da infância. Estrelícia recorda uma das casas onde viveu. Crisália lembra as camas onde ela e os irmãos dormiam.

> Nós, quando fomos para aquela casa, aquela casa era tudo terra. Só dois quartinhos é que tinham soalho. As paredes nem eram forradas. Era tudo terra. Claro que depois o meu pai, conforme podia foi pondo cimento num sítio, depois num outro. Lá no sítio onde trabalhava e que chamávamos loja para o tear caber, lá ele teve de fazer um buraco lá para o fundo e estava lá sempre a trabalhar. E eu enchia as 'canelas' para ele trabalhar (Estrelícia, E11).

> As camas eram de palha. A gente queria estender, via-se, mas era, as tábuas da cama, era o que se via. Dormíamos as três raparigas numa cama e os quatro rapazes na outra, dois para baixo e dois para cima; e as três raparigas era duas para cima e uma para baixo (Crisália, E6).

Ter passado por uma situação de privação alimentar na infância confirma a condição de pobreza do grupo social de origem. As autorrepresentações variam e, por vezes, misturam-se. Crisália (E6) e Tília (E5), por exemplo, entendem que a escassez de alimento(s) nas suas famílias é a consequência inequívoca de uma distribuição desigualitária de recursos, que as

relações sociais de dominação perpetuam e a estrutura social de classes, no campo, explica.

> A gente, às vezes, queria comer e não tinha. O que a terra dava era quase tudo para o senhorio. Se houvesse três pipas de vinho era duas para o senhorio e uma para o caseiro. Quantas vezes o meu pai dava o milho que colhia todo. Nós só ficávamos com um pouco para comer (Crisália, E6).

> Quando era miúda, era só fruta da época [...]. E nós não tínhamos. Às vezes, íamos roubar aos ricos que tinham muito. E levávamos e ainda trazíamos para casa, que a minha mãe de manhã se estivesse no tempo das nozes, no tempo das castanhas, a minha mãe chamava por nós: 'Pôr-nos a pé para irdes apanhar castanhas e nozes lá aos lavradores, cedo!'. Nós lá íamos para trazer para casa para dar para nós e para os meus irmãos e para eles [os pais]. E a gente apanhava. A castanha é de quem a apanha. Nós apanhávamos as castanhas e as nozes (Tília, E5).

Por sua vez, Estrelícia (E11) e Lírio (E8) aludem com maior nitidez à sociedade historicamente situada na qual foram crianças, como que a justificar, se não mesmo a legitimar, o pouco de comer que então se tinha:

> [...] a gente cozia o pão no forno e dava para 8 dias. Não se comia assim o que nós chamamos um 'bijou'. Não, não se comia como agora. Nada disso. Nós às vezes dizíamos assim: 'Oh meu pai vamos comprar assim um bocadinho de pão da venda, porque era diferente. Mas ele não conseguia fazer nada. Fome não passámos, fome não passámos. Ele nunca nos deixou passar fome. Mas era tudo muito, muito bem contado' (Estrelícia, E11).

> [...] naquele tempo era assim, era um pãozinho e um caldo e estava feito. Mas não éramos menos felizes por causa disso, não, nós éramos bem felizes (Lírio, E 8).

Mas as práticas alimentares não deixam de ser recordadas como vivências da necessidade de sobrevivência e, por isso, a sua descrição faz-se, geralmente, no entrelaçamento com as relações intrafamiliares, confirmando-se, uma vez mais, a relativa pobreza da família de origem das entrevistadas. As seguintes passagens das biografias de Crisália e Margarida ilustram-no:

> E é nisto que eu tenho as más memórias: cozia-se umas batatinhas, botava-se assim uma rodinha de azeite, a gente batia, batia com o garfo, mas ele não esticava, éramos dois ou três a molhar no mesmo prato, se uma fosse com o garfo mais por cima apanhar o azeite, o outro já estava a resmungar 'Estás a apanhar o azeite todo!'. São as más memórias (Crisália, E6).

> Íamos com uma sacholita às costas, para o monte, o meu pai levava uns triguinhos debaixo do braço, uma caixa de fósforos, e depois lá acendia o lume, para nós aquecer os pães. Eu e o meu irmão mais velho fomos os que amargámos mais (Margarida, E7).

O convocar-se a experiência do tempo passado, enquanto filhas de famílias em situação de pobreza, contrasta com os hábitos alimentares que puderam proporcionar aos filhos, e que de certo modo são o reflexo da melhoria das condições de vida que ocorreram com as transformações pelas quais passou a sociedade portuguesa, em particular no pós-25 de abril de 1974. Tília evidencia-o:

> A vida dos meus filhos, para mim, já tiveram uma vida muito melhor, já tinham coisas que eu nunca comi e ainda hoje não como. Que a gente não foi habituada, não ligo a certas coisas.
> [...] um iogurte, ou beber um sumo, ou um iogurte líquido, eu não ligo nada a isso porque a gente não foi habituada. E às vezes o meu filho diz: 'Ó mãe, come'. [E eu digo]: 'Isso não enche a barriga'. A gente era mas é um bocado de broa e uma cebola ou um bocado de bacalhau da peça, e era assim. Cortávamos um bocadinho e comíamos assim. E um copito de vinho, que a canalha já bebia vinho. Agora não bebo. E quando era canalha, bebia. E era em casa, havia sempre o pipo de vinho. Éramos pobres, mas havia sempre o pipo do vinho (Tília, E5).

Trajetórias sociais

Ao procurar-se auscultar situações não lineares de superação de pobreza nas trajetórias sociais das entrevistadas, o olhar foi direcionado para as casas que habitam como um dos signos mais visíveis da sua atual situação socioeconômica; e, pelo guião de entrevista, atendeu-se à passagem temporal para a idade adulta e para a idade atual (+ 65 anos) com foco nas posições

sucessivamente ocupadas pelas entrevistadas no seu ciclo de vida, com o propósito de identificar trajetórias de mobilidade social ascendente (e eventualmente descendente).

As fotografias de grande plano das casas das 12 entrevistadas foram arrumadas numa tipologia definida a partir da conjugação de dois critérios: 1- o edifício físico da casa (imediatamente acessível ao olhar); 2- as condições do espaço de habitação (a exigir o acesso ao interior da casa), o que ocorreu em nove casos. Da combinação dos dois critérios resultaram três tipos de casa: pobre, média e remediada.

Imagem 11 – Casa pobre, na 2ª porta, s/janela, E1, Guardizela, Guimarães, Portugal, 2 set. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora.

A casa pobre (Imagem 11) é visível no edifício físico, construído com materiais precários e/ou em estado degradado e apresenta um ou mais dos seguintes problemas que definem o que é viver em situação de

> [...] privação severa de condições de habitação: inexistência de instalação de banho ou duche no interior do alojamento; inexistência de sanita com autoclismo, no interior do alojamento; teto que deixa passar água, umidade nas paredes ou apodrecimento das janelas ou soalho; luz natural insuficiente num dia de sol (INE, 2019).

A casa média incorpora na construção materiais modernos, e apresenta-se espaçosa, funcional e confortável (Imagem 12).

Imagem 12 – Casa média, E12, Infantas, Guimarães, Portugal, 8 set. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora.

A casa remediada (Imagem 13) pode apresentar algumas características que a aproximam da casa pobre, como ser construída parcialmente com materiais mais tradicionais e/ou apresentar traços físicos de degradação, conjugados, ou não, com alguns traços de casa média; a configurar-se espaçosa (como a casa média), tal não tem necessariamente que ver com a sua dimensão, podendo advir do confinamento da residente (a entrevistada) ao piso térreo, sendo o andar de cima habitado por outro agregado doméstico, composto por familiares seus.

Das casas das 12 entrevistadas, consideradas as imagens que permitiam documentá-las de fora e, nalguns casos, conhecê-las por dentro, foram identificados 2 casos de "casa pobre", 3 de "casa remediada" e 7 de "casa média", o que, atendendo às suas origens sociais (filhas de criados, jornaleiros, e camponeses parciais), faz ressaltar uma maioria de percursos de mobilidade social ascendente que importa compreender na sua expressividade estratégica.

Imagem 13 – Casa remediada, no piso térreo, E7, Infantas, Guimarães, Portugal, 8 set. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Durante a leitura das entrevistas foram encontrados sinais de estratégias de reversão da pobreza em idades do ciclo de vida das entrevistadas mais recuadas no tempo, deixando as suas biografias entrever a possibilidade de terem sido, em meninas e/ou moças, não apenas atoras passivas (enquanto força de trabalho não adulta) de estratégias de sobrevivência familiar, mas, também, agentes (com um papel ativo, expresso em determinadas práticas).

De seguida, apresentam-se quatro narrativas de trajetórias de vida ambivalentes, através das quais se procura mostrar que as entrevistadas, umas vezes, experienciaram situações mais conformes à estratégia familiar a que estavam submetidas, outras, atuaram de outra forma que não a estratégia dominante na família de pertença (pais e outros parentes). As narrativas permitem ainda mostrar que algumas dessas estratégias (de conformidade e e/ou de inconformismo), de certo modo, parecem prefigurar, noutras fases do ciclo de vida (em adulta e/ou reformada), uma prática de subsistência dual, isto é, por um lado mostra-se reprodutora de estratégias de sobrevivência passadas e, por outro, é reveladora de confronto ou superação da situação de pobreza herdada, traduzindo-se numa trajetória de mobilidade social ascendente.

Íris

Íris: em menina, trabalhou com os pais a terra que estes tomam (por um preço) de arrendamento aos avós, dedicando-se ao mesmo tempo e por sua iniciativa às plantas em vaso. E, logo aí, começou a fazer a venda:

> [...] em vez de fazer uma sestinha, no Verão, ia ocupar-me das plantas [...] E ao domingo, em vez de ir passear, ia-me ocupar de plantas. E depois vendia. [...] E eu, quando o meu pai disse que pegava no badalho e deitava tudo fora da varanda, eu peguei e disse: 'Pois olhe, pai, vê quanto eu fiz hoje!'. Isso era eu pequenita. Fiz trezentos e tal escudos numa manhã nas plantas. [...] Vinham-me comprar vasos no fim da missa. [...] E desde aí ele nunca mais me repreendeu por eu ter os vasos. Pelo contrário, ele é que os ia, quando visse que algum tinha sede, ia-lhe botar água. É para ver a diferença (Íris, E2).

Mais tarde, à saída da escola, faz "a vontade ao pai": sozinha vai cuidar dos animais na terra que a irmã mais velha, emigrada para França, cede em arrendamento (gratuito) aos progenitores. Por sua iniciativa, faz criação de coelhos, obtendo para si o usufruto da venda, no que mostra capacidade negocial relativa ao pai que mantém o benefício da criação dos porcos, vitelos e galinhas:

> Porque eu, eu pedi ao meu pai para me deixar ter dois coelhinhos, e que os punha na corte das vacas a aproveitar a erva. Mas eu, malandra. Em vez de querer dois coelhinhos, quis um macho e uma fêmea [...] E eu vendia. E pronto, e ajudei-o o melhor que eu pude. E foi assim que eu comecei a olhar pela vida (Íris, E2).

Aos 17 anos, vai para França para ir exclusivamente cuidar dos dois filhos do irmão com o qual passa a corresidir. Com o casamento deste, acumula o trabalho não remunerado de cuidadora dos sobrinhos com o trabalho assalariado, em regime diário, na casa de um casal francês, onde cuida da sogra (idosa), dos filhos do casal e da lide da casa, desdobrando-se entre dormidas na residência do irmão e na casa da patroa. Mais tarde, constitui agregado doméstico monoparental – mãe com filha recém-nascida (do marido que conhece em França, mas do qual se divorcia após uma conturbada relação). Para (sobre)viver, faz 14 horas de trabalho diário: dando continuidade ao trabalho como *au pair*, que acumula com a limpeza de escritórios e, ainda, de uma clínica. Regressará a Portugal, à mesma freguesia rural

onde nasceu, já com a filha adolescente, vindo a habitar a casa de retorno que, em França, ela e o marido tinham projetado construir; durante o ciclo de vida ativo, manterá uma estratégia de subsistência similar à que tivera em França: ganhando a vida a fazer vários trabalhos de limpeza doméstica.

Atualmente, com a idade de 65 anos, Íris é beneficiária do Rendimento Social de Inserção (RSI). Tal como em menina, dedica-se à venda informal de plantas em vasos que cultiva na sua casa.

Imagem 14 – Vasos de Íris, Infantas, Guimarães, Portugal, 5 nov. 2022.
Fonte: Foto de Teresa Mora.

Faia

Faia: a mais velha de 7 irmãos, nascida de mãe tecedeira "até ter o terceiro filho" e de pai sapateiro. A mãe tinha um "quintalzito", mas, "como não havia água nem nada", tinham que a ir buscar "a um tanque longe", pelo que "tinham coisa pouca". O pai, ao ir levar as encomendas, "arranjava sempre qualquer coisinha [de comer] para trazer para os filhos". Na terra, Faia "fazia pouco", também, porque "[foi] habituada" na costura, que aprendeu aos 10 anos, numa prima:

> [...] eles deram-me uma máquina velha, *Singer*, de costura e então, os bocadinhos eu ia para a máquina, e ia lavar para o tanque com os meus irmãos, [...] quando a minha mãe tinha os filhos, a mais velha é que andava sempre. Com as mãos cheinhas de frieiras, tinha frieiras a lavar naquele tanque. Ai! Não! Eu passei tantas! Meu Deus! (Faia, E12)

Por volta dos 12, 13 anos "já tinha pessoas para quem fazia roupa em casa" e dava o dinheiro todo à mãe. Aos 15 anos trabalha numa pequena fábrica de calçado, continuando em casa a fazer a roupa para si, a família e os vizinhos. Aos 22 anos casa-se, empregando-se numa fábrica de confecção de vestuário, e dá o primeiro subsídio de férias à mãe. Aquando do nascimento do primeiro filho, despede-se e fica em casa a fazer trabalhos de costura. Mais tarde, vai fazer serviço de limpeza numa empresa municipal de gestão habitacional. Durante este emprego de longa duração, tira a carta de condução, frequenta o Programa das Novas Oportunidades onde obtém um certificado escolar de nível básico (9º ano de escolaridade) e vê-se (novamente) reconhecida:

> [na empresa] Fizeram-me subir para cima. [...] E aquela miúda que foi estagiar, chamava-me 'mãe'. Era a mãe do serviço: fazia limpezas; e se fosse preciso, ia aos correios, levar cartas, arquivava muita coisa. Elas diziam-me alguma coisa, eu aprendia logo. Tinhas as pastas das rendas, dos condomínios, dos agravamentos. Fazia limpezas e nos bocados que eu tivesse, eu ia para as pastas. Aquilo estava tudo na minha mão. [...]
> Quando eu saí de lá, fizeram-me uma festa no Parque da Cidade e ofereceram-me flores e este quadro: Com amizade e gratidão da equipa da Casfig.
> [...]
> Fiz a 4ª. E fui ao prêmio da 4ª classe, era a melhor da escola. Todos os meus irmãos fomos ao prêmio da 4ª classe. Todos os sete, fomos os melhores da escola, todos (Faia, E12).

Atualmente, com a idade de 67 anos, Faia ainda faz trabalhos de costura, em casa. Uma vez por semana, presta serviço doméstico a uma engenheira da Casfig. A casa moderna onde vive com o marido (Foto 8) foi sendo feita depois de se casarem – "foi ele que construiu tudo com os amigos, não havia dinheiro!". Possuem um terreno de cultivo que "tem muitas leiritas" do qual vendem batatas, cebolas e vinho. E um monte que

compraram mais tarde – "por causa da água, porque vem água corrida, para regar, desviada 1 km, um tubo. Vem do nosso monte!" (Faia, E12).

Imagem 15 – Água de Faia, Infantas, Guimarães, Portugal, 29 set. 2023.
Fonte: Foto de Teresa Mora.

Petúnia

Petúnia: filha de pai com problema de alcoolismo, biscateiro de trolha e pintor, e de mãe que foi fazendo pela vida para sustentar os 9 filhos. O pai "não trabalhava, nem deixava a mãe trabalhar". A mãe fazia o que podia, desde ir ao monte com os filhos buscar lenha para vender a quem passava na rua, cultivar o pouco de terra do quintal, onde tinha uma penca, umas couves, feijão, umas novidades... E aproveitando o marido estar na tropa, trabalhando a jornal, a encerar soalho, a limpar, a passar a ferro. E a filha dizia sempre à mãe: "Queria trabalhar! Queria ir trabalhar!". Aos 10 anos, Petúnia vai trabalhar para o armazém de uma fábrica têxtil de vestuário, "a dobrar e a meter nos sacos, polos, camisas, *t-shirts*, *sweatshirts*", para "ajudar a criar os irmãos", que era "Muita Pobreza! Muita Pobreza! E vem trazer para casa 1200 escudos por mês. E 'dava tudo à mãe'. Aos 14 anos, acumula o trabalho no armazém com o serviço de criada na casa da patroa: 'passar a ferro, lavar a corte dos porcos, ir ao mato no monte'". Com 19 anos, casa com um picheleiro e, dois anos passados, vai trabalhar para outra fábrica têxtil, que, por ser mais próxima de casa, lhe permitia amamentar o primeiro dos dois filhos que o casal veio a ter. Depressa evolui na nova fábrica – "em vez de estar a dobrar toalhas, vai 'ajudar nas amostras que iam para o estrangeiro, na Itália, na Alemanha, [...]' ia um lençol de banho, um chinelo, um bordadinho...". Mas era preciso acabar encomendas, sendo solicitada a trabalhar madrugada adentro, por vezes até às 5 horas da manhã...

Anos mais tarde, vem a abrir o minimercado *A Lojinha*, paredes meias com a oficina de pichelaria do marido, na parte de baixo da casa moderna que o casal foi construindo "com muito trabalho e sacrifício" e que, com pena, viria a fechar, 26 anos depois, por problemas de saúde.

Atualmente, com a idade de 58 anos, Petúnia recorda com saudade a azáfama de ir abastecer *A Lojinha* de legumes e frutas, a "venda de jardim em arranjinhos dentro de pecinhas de vidro, barro e loiça" e a satisfação da clientela – "Ai que maravilha! Está tudo tão fresquinho!". Sente que foi reconhecida e reconhece a qualidade do seu minimercado: "Gostavam, porque eu tinha qualidade. E é disso que eu tenho orgulho".

Hoje, na casa moderna que foi construída pelo casal "com muito trabalho e sacrifício", onde antes era o seu minimercado, paredes meias com a oficina de pichelaria do marido, está agora a empresa de ar-condicionado que pai e filho mais velho criaram. Embora a casa não disponha de um pedaço de terra para cultivo, tem na parte de trás um pátio onde estão instalados vasos com plantas, pedrinhas e as banheiras, que são canteiros de alfaces, tomateiros e plantas aromáticas, que Petúnia e o filho mais velho vão encontrando e trazendo "aos poucos, aos poucos" com a "brincadeira" que foram fazendo.

Imagem 16 – As banheiras de Petúnia, Guardizela, Guimarães, Portugal, 9 set. 2023.
Fonte: Foto de Teresa Mora.

De entre o conjunto das trajetórias sociais biografadas, o percurso de Jasmim constitui exceção: reformada, vivencia uma trajetória de mobilidade social descendente, precedida, em adulta, pela trajetória inversa (ascendente). Uma breve narrativa do seu percurso de vida permite destacá-lo.

Jasmim

Jasmim: nascida de pai e mãe criados de servir em casa de lavradores e jornaleiros com 10 filhos, foi desde menina "habituada agarrada a uma enxada". Andou 7 anos a servir em casa de lavradores. Aos 19 anos, foi trabalhar como operária para uma fábrica da indústria têxtil, acumulando o trabalho na terra, à jorna. Vem a casar com um camponês a tempo parcial como ela (operário da indústria têxtil e jornaleiro). Vivem 8 anos, numa casa pobre, num "campico" (pequeno campo) que arrendam a um lavrador abastado. Mais tarde, quando tiveram dinheiro para construir a sua casa, compram um terreno de 2 hectares, e, com a ajuda de um vizinho imigrante de França, vão construindo a casa ao que somarão mais 6 hectares de terreno, vindo a ter "tudo! Como um lavrador!"

> A minha casa que eu fiz é a minha propriedade [...] A minha casa tem três quartos grandes, uma sala grande. Só a entrada do corredor tem sete metros e meio. Aquilo era muito grande! Aquilo era muito grande! [...] Um dia, aos quatro carros de milho! Cada carro, tem quarenta arrobas. Carros de milho! Eu cheguei a vender ali sete pipas de vinho [...]
> E quando eu saí da minha casa, já ficou muito dinheiro no banco. Como um lavrador! Tínhamos tudo como um lavrador! Tudo: ralador, lagar, prensa! (Jasmim, E1).

Atualmente, com a idade de 77 anos, Jasmim, embora seja coproprietária da casa e terreno alcançados, embora tenha dinheiro no banco, desde o dia que fugiu do marido, ensombrada pela violência doméstica, vive num dos três fogos de uma casa térrea, pequena e pobre que usufrui (sem pagamento de renda) por recompensa de ter sido cuidadora da (anterior e falecida) inquilina. Sobre a casa, diz "ser fraca", mas que "dá para viver". Pela porta da cozinha acede-se ao quintalejo de escasso cultivo (Imagem 17).

Imagem 17 – Terra de Jasmim, Guardizela, Guimarães, Portugal, 5 nov. 2022. Foto: Teresa Mora

O traço etnometodológico

O desenho dos retratos sociais intersecta a dimensão mais objetiva da condição socioeconômica das entrevistadas com uma abordagem da relação com a "terra" como sustentação de identidades (inter)subjetivas. Na esteira da teoria da "ação social", de Max Weber (2005), faz-se uma compreensão da figura da atora social que atenta tanto na condição interativa da ação quanto na produção de significados para dar sentido às ações. Pressupõe-se, pois, a consciência reflexiva e a potência interpretativa da atora, princípios aqui tornados explícitos, mas que são transversais ao desenhar dos três traços dos retratos sociais como o permitem evidenciar os excertos das entrevistas que aqui vêm sendo trazidos ao texto.

Pelo traço etnometodológico e com inspiração na corrente da etnometodologia (Garfinkel, 2018 [1967]), interessou captar a artesã da terra enquanto "membro" de uma "linguagem institucional comum" (Coulon, 1995). Nesse sentido, cada uma das artesãs da terra é entendida como:

> [...] uma pessoa dotada de um conjunto de modos de agir, de métodos, de atividades, de *savoir-faire* que a fazem capaz de inventar dispositivos de adaptação para dar sentido ao mundo que a cerca. É

> alguém que, tendo incorporado os etnométodos de um grupo social considerado, exibe naturalmente a competência social que o agrega a esse grupo e lhe permite fazer-se reconhecer e aceitar (Coulon, 1995, p. 48).

Ao esboçar-se uma perspectiva etnometodológica, perseguiram-se os seguintes objetivos:

Objetivo 3 - Explorar os *etnométodos* das atoras sociais, isto é, o *saber-fazer* (competências cognitivas e técnicas) que as agricultoras-artesãs "utilizam [ou utilizaram] para dar sentido e ao mesmo tempo realizar as suas ações de todos os dias" (Coulon, 1995, p. 30); Objetivo 4 - Identificar, dos *etnométodos*, designadamente, os conhecimentos alcançados (aprendizagens por via da socialização, perícias e destrezas artesanais, longevidade da experiência da própria), e o reconhecimento do seu saber-fazer (autovalorização e hétero-valorização, por outros, de, entre os quais, vizinhos e parentes).

No respeitante ao objetivo 3, tratou-se, nomeadamente, de estar aberto/a à percepção de competências cognitivo-instrumentais, quer de caráter lógico (explicar, comparar, analisar, refletir), quer de carácter metodológico (observar, experimentar), bem como de perguntar por técnicas de cultivo (de fertilização, semeadura, proteção climática e contra pragas e "bichos", manutenção, como a poda, etc.). A auscultação desses tópicos ocorreu durante as *walking interviews*: à medida que a entrevistada ia mostrando o terreno foi sendo solicitada, pelos entrevistadores, a convocar fazeres e saberes da sua relação com a terra (Imagens 18 e 19).

Imagem 18 – Os garrafões de Íris, Infantas, Guimarães, Portugal, 5 nov. 2023. Fonte: Foto de Teresa Mora.

Imagem 19 – Os vasculhos de Lírio, Infantas, Guimarães, Portugal, 7 set. 2023.
Fonte: Foto de Teresa Mora.

Tendo em atenção os objetivos acima referidos, o conceito de *performance social* afigurou-se empiricamente útil. Alertado o ouvido do/a investigador/a para a performatividade das práticas quotidianas, o que se faz realçar é o "caráter repetível e ao mesmo tempo transformador" (Icle, 2020, p. 3) daquilo que as pessoas fazem (as ações), nos contextos sociais que as enquadra(ra)m; o que se entre-vê é o "carácter performático" das práticas de todos os dias, a expressividade do corpo nos seus "diferentes usos" (Icle, 2020, p. 3).

No caso desta investigação, o que interessou foram os etnométodos incorporados, capitalizados e subjetivados nas interações de quem viveu, mesmo que parcialmente e, por vezes, de modo renovado, em ligação com a terra.

A entrevista de Jasmim permite, em muitas das suas passagens, uma boa revelação da *performer da terra* latente na *artesã* da *terra*: ao darnos a entre-ver registos corporais da sua ligação etnometódica à terra durante a sua vida; ao lembrar do seu passado, ações repetidamente impressas no seu dia a dia que as palavras ditas tornam audíveis. Jasmim tem gestos e ritmos incorporados, é detentora de técnicas do fazer e reconhecida, por si e por outros, pelo seu saber.

Eu sabia

> Eu sabia pegar num arado, os bois a puxar o arado e eu ali, atrás agarrada ali, às pegas para fazer bem os rodos e tudo. Podar, nas árvores. Ainda ajudei muitas vezes lá em baixo a podar. E, quando andava a servir, pegava numas tesouras de poda, uma foice, com a correia à cinta e trac trac fazia de tudo!! (Jasmim, E1).

Eu sei tudo... Eu aprendi tudo.... Ela ensinava

> Eu não tenho problemas nenhuns se for preciso pegar numas tesouras e ir para uns vasos podar, eu sei bem podar e sei atar as fitas de volta das árvores, também sei torcer as vergas e atá-las de volta. Eu aprendi tudo. Neste mundo não há nada que não saiba. Os meu pais, pequeninas, começamos a ir para as hortas, eles a abrir regos e nós a cavar, a plantar batatas, a plantar cebolas e quando eu fui servir, já sabia fazer tudo.
>
> Ela ensinava ao fim de semana. Durante a semana ia para o jornal mais o meu pai, mas ao fim de semana já semeava umas covas de feijão, [...] ensinava-nos a dar de comer às galinhas, aos coelhos, fazer buracos para plantar verduras... (Jasmim, E1).

O povo não saía daqui da minha porta!

> [...] eu adorava trabalhar a terra. Inda agora. Inda agora. Agora, prontos depois que estive assim muito doente perdi um bocado o apetite. Quando vim para a reforma, o povo não saía daqui da minha porta! 'Oh Dona [Jasmim], preciso que me semeie ervilhas, preciso que me plante tronchuda, preciso que me plante couves, quero que me semeie lá umas covas de favas, quero que me semeie um talho de nabiças, quero umas covas de feijão, quero que mude uns vasos'. O povo não saía daqui da minha porta! (Jasmim, E1).

O traço ontológico

Pelo traço ontológico, procurou-se, por último, desenhar as artesãs da terra como artífices bio-gráficas de um mundo ontologicamente expandido – ou mais do que humano. Se, pelo primeiro e segundo traços, os retratos sociais foram desenhados na sua expressividade socioeconômica e

na sua performatividade etnocultural, quis-se com o terceiro traço continuar a indagar a ligação das artesãs à terra como sustentação das suas identidades. Mas agora, des-cobrindo outras camadas – mais recônditas – de sentido: matérico, lógico-cognitivo, cognitivo-sensível, existencial, estético e ético. As questões que este impulso exploratório convoca são, entre muitas outras, as seguintes: até que ponto o *self* detém uma consciência holística de um micromundo de que faz parte? Se mantém um diálogo cognitivo-sensível com outras "naturezas" (vegetais e/ou animais)? Se esse mundo é compreendido como território íntimo do *self*?

Nesse contexto interrogativo, definiram-se, em estreita simbiose, os dois objetivos seguintes:

Objetivo 4 – Descobrir a relação do *self* com um micromundo expandido (mais do que humano);

Objetivo 5 – Captar relações de *ressonância* (ou "experiência responsiva") com outras naturezas orgânicas.

Interessou em particular ensaiar o conceito de "ressonância" que Hartmut Rosa (2019) propõe no quadro de uma teoria sociológica das relações com o mundo. Segundo o autor, a ressonância é uma forma específica de relação entre o sujeito e o mundo e inscreve quatro elementos: 1. o movimento duplo de a←feição ou algo que nos toca de fora e 2. de e→moção como experiência responsiva (uma relação de resposta, em vez da experiência meramente instrumental), 3. a abertura e exploração na sua qualidade transformadora e 4. um momento intrínseco de indefinição (cf. Rosa, 2021, p. 270-271).

Como Oliveira (2021, p. 142) faz salientar: "existe ressonância quando o sujeito experiencia o mundo como se este lhe respondesse ou o sustentasse – uma conexão constitutiva da própria identidade do sujeito". Quer isto dizer: "um modo [de relação com o mundo] em que o self é afetado, tocado, ou interpelado, mas em que também se sente capaz de tocar ou alcançar o mundo exterior" (Dorre; Lessenich; Rosa *apud* Oliveira, 2021, p. 142).

Vejamos, de seguida, algumas ilustrações do traço ontológico, ainda que o assumindo como estando (relembre-se) em fase de tratamento dos resultados.

Jasmim, embora residindo só, tem um agregado doméstico com contornos de uma família multiespécies: ela, humana, seis gatos e dois cães, aos quais se refere como "bichos-netos".

> Eles são o máximo!! Se estiver ali à beira da porta, digo assim: 'Olha, já veio o Chorão, já veio o Vitória, já veio a Preta, já vai a Fofa, já vai Rosquinha, já vai tudo atrás da grandeza'.
> [...]
> Tenho uma Quica, tenho um Snoopy, tenho uma Andorinha, tenho um Rosquinha, tenho uma Fofinha, tenho uma Pretinha. Tenho – sei lá – vários animais a continuar comigo e isto é muito excelente prós restos da nossa vida. Que a gente passa um tempo muito bem passado com [...] aqueles bichos-netos todos que eu tenho a viver comigo (Jasmim, E1).

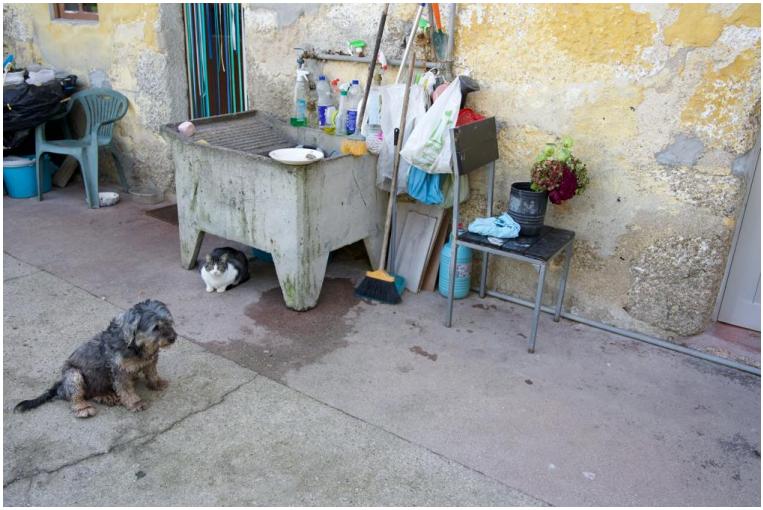


Imagem 20 – Alguns dos bichos-netos de Jasmim, Guardizela, Guimarães, Portugal, 5 nov. 2022. Fonte: Foto de Teresa Mora.

A relação de ressonância, que Jasmim sustenta com os (seus) animais, é bem evidenciada em Íris, para quem as plantas – não deixando, numa primeira camada de sentido, de ser recurso alimentar, a enviar-nos ao traço sociológico e, numa segunda, testemunhos de perícia, a trazer-nos o traço etnometodológico – vêm, numa terceira camada afeta ao traço ontológico, a constituir-se, também, em entidades orgânicas com as quais o sujeito alcança uma experiência responsiva de valência multíplice: sensorial, estética, terapêutica.

> Na janela [de um 7º andar, em França] tinha um balcãozinho e normalmente não tinha direito a vasos. Mas eu tinha. Tinha lá salsa, tinha tronchudas, tinha couves, tinha sellerie [...] Olhe, pegava em

> duas ou três folhinhas de couves, outras vezes três folhinhas de penca e fazia uma sopinha. E já dava para comer. Pra mim e pra menina.
>
> [...] tinha rosas, tinha cravos, tive lá meloas [...], pus umas estaquinhas, ficavam ali penduradinhas e eu achava-lhe graça. [...]
>
> E eu gostava de ver. Sempre gostei de ver o verde. [...] Digo, às vezes vinha cansada, mas adorava ocupar-me um bocadinho das plantas. Não sei, para mim era uma terapia. Mas sempre foi (Íris, E2).

A seguintes passagens da entrevista de Íris são particularmente esclarecedoras dos muitos sentidos que assume a sua prática responsiva no cultivo de plantas: o sentido da sua própria existência – "Eu acho que se eu não tivesse um bocadinho de terra para me ocupar, eu certo que morria há muito tempo" (Íris, E2); o sentir-se cocriadora de um micromundo vital e mais do que humano – "Sempre gostei de ver. Semear, ver as coisas a nascer, depois a crescer, a florir, a dar fruto, gosto muito. Acho que dá vida" (Íris, E2); e no sentido de uma ética de que Íris se nutre quando, por exemplo, ao ser afetada pelos fragmentos de catos que encontra no seu caminho, manifesta uma atitude "senciente" (Lourenço, 2018).

> É um catinho. Quer a verdade? Eu ia a passar e vi um bocadinho no chão. Digo assim: 'Olha um bocadinho! Olha um bocadinho!' Olha, vou levar, vou-lhe dar o direito de viver. Se quiser vive, se não quiser não vive. Desta aqui foi igual! [...] Este aqui foi igual (Íris, E2).

Considerações finais

O propósito desenvolvido neste capítulo foi o de dar a conhecer ao/à leitor/a o processo de investigação científico-social e os resultados até aqui produzidos sobre mulheres com + de 65 anos, residentes em freguesias do meio rural e rural industrializado, do concelho de Guimarães (Portugal), que foram identificadas pela Associação de Desenvolvimento das Comunidades Locais (ADCL) como fazendo parte de uma "população vulnerável em risco de exclusão". Foi essa saliência instituída que de algum modo fez com que essas mulheres viessem a frequentar as oficinas de teatro participativo que o *Fazer Presente* (2021-2023) ativou enquanto projeto que foi

pedagogicamente concebido e desenvolvido pela Universidade do Minho, como parceira da ADCL.

Este contexto institucional relembrado, cabe aqui salientar que o foco da pesquisa científico-social do Projeto *Artesãs da Terra: reversos e ressonâncias de situações de pobreza* (2022-2024) foi o de indagar, por meio de entrevistas, a ligação de 12 destas mulheres ao cultivo da terra, num período extenso, o das suas vidas, já longas. As entrevistas, que foram realizadas com o intuito de produzir histórias de vida, permitiram concluir pela consistência dessa ligação à terra: primeiro, quando em crianças e em adolescentes, foram obrigadas a trabalhar a terra, por vezes com um pé na fábrica, para sustentar a família; mais tarde, em jovens adultas ou mulheres, tendo adquirido um pouco de terra como um constrangimento e/ou uma estratégia de sobrevivência; e hoje, alcançada a idade maior, ao terem um pedaço de terreno que cultivam e ajardinam como parte do seu modo de vida. É por esta continuada, ou por vezes alcançada, ligação à terra que a expressão "artesãs de terra" também se justifica.

De modo algum se quis negar a história de pobreza geracionalmente vivida por essas mulheres no Portugal do Estado Novo (1926-1974). Uma geração que, em contextos geográficos do Norte de Portugal, veio a ser investigada, nomeadamente nas décadas de 1980 e 1990, pela dobra das classes sociais como filhas (e filhos) que foram de uma economia e cultura camponesas (Cabral, 1989; Silva, 1998). Vimos que várias das entrevistadas, sendo de famílias muito numerosas e filhas de classes na base da estrutura social nos campos (criados, jornaleiros, artesãos, caseiros, rendeiros), quando crianças, viveram em casas pobres, iam à escola depois de trabalhar a terra e/ou cuidar do gado, e passaram por situações de privação, nomeadamente, alimentar.

Todavia, com esta pesquisa não se quis nem confinar o olhar do/a leitor/leitora exclusivamente ao passado de pobreza das entrevistadas, nem reinscrevê-las no presente, numa imagem de relativa pobreza para a qual os termos "vulnerabilidade" e "exclusão social" contidos no diagnóstico social da ADCL as reenviam (DC, 2021, p. 6-7). Pudemos, aliás, observar que as características de pobreza acima mencionadas foram pela maioria das entrevistadas ultrapassadas ou, pelo menos, muito atenuadas, em claro contraste com os hábitos alimentares que, no Portugal pós-25 de abril de 1974, puderam proporcionar aos filhos e às casas remediadas ou médias em que hoje residem, na maioria dos casos.

O movimento de longa duração inerente às suas vidas de + de 65 anos e a evidência de uma ligação com a terra que no presente persiste conjugaram-se para levar adiante uma abertura simultaneamente de olhar e de ouvir a outras possibilidades de ver e de escutar as suas relações com o cultivo da terra. Essa vontade, concretizada na produção de imagens e na realização de entrevistas, foi previamente suportada pelo desejo teórico-metodológico de desenhar retratos sociais *para* submeter a pobreza. Os traços 2 e 3, respectivamente designados por traço etnometodológico e traço ontológico, condensaram esse labor investigativo. Um desses traços quis-se trabalhador da espessura dos retratos sociais dessas mulheres, dando-se à riqueza e ao reconhecimento do seu *saber-fazer* na prática do cultivo da terra, um *saber-fazer* que vimos ter sido adquirido por socialização e experienciação. Pelo outro traço, quis-se abrir o desenho de retratos sociais à auscultação das riquezas ética, estética e existencial que a ligação com a terra e outros seres mais que humanos teve ou possa ter tido/ter como parte de um micromundo "ontologicamente expandido" nas vidas dessas mulheres.

Os resultados até aqui obtidos parecem justificar que se dê continuidade ao propósito investigativo de trabalhar mais os dados relativos aos etnométodos e a situações de experiência responsiva, que as histórias de vida de Jasmim e Íris, em particular, deixaram escutar. São aliás estes traços, etnometodológico e ontológico, que, mais do que o traço 1 (o sociológico), contêm a possibilidade teórica de fazer o transbordo de uma visão classista da ideia de pobreza para uma outra abordagem capaz de a ressignificar ou enriquecer de significados...

O *desenho de retratos sociais* aqui realizado foi um experimento, no sentido em que esta ação investigativa pôde ensaiar – como no desenho (pela definição de Nancy) – a possibilidade de se "atirar diante de toda a forma depositada" pelo passado, de "suspender a realidade constituída" pela pobreza – ou de a *submeter* –, para o intento de trans-formar a sua significação ou *desempobrecer* a pobreza. Isso talvez não tenha sido mais do que um abrir-se ao movimento de desenhar (ou de performar...). Assim, pela ação investigativa, repetir a condição primeira de pobreza, sim; ir – com a entrevistada – à sua origem social, pelo traço, primeiro, sociológico, relativo ao grupo social de origem, sim. Desde que a ação investigativa se disponha, num movimento segundo, relativo à trajetória pessoal e social de vida, mas ainda pelo mesmo traço, primeiro sociológico, a explorar – com a atora-entrevistada – estratégias de conformismo e/ou reversibilidade dessa sua origem social (e societal) de pobreza. Assim, fizeram-se texto passagens das

vidas contadas pelas entrevistadas e com-puseram-se narrativas das suas trajetórias de vida. E que na ação investigativa haja tempo para voltar atrás, a re-visitar – com a jardineira-hortelã do presente – o dia a dia do seu trabalho de criança, as ocupações de adolescente, no campo, para se perscrutar pelo traço segundo, etnometodológico, os métodos do grupo social de origem (etnométodos) aos quais se deu valor intersubjetivo, incorporando-os na sua identidade e capitalizando-os na comunidade.

E, aí chegados, finalmente, explorar a possibilidade de descobrir, ou não, o traço terceiro (ontológico) pelo qual se procurou ir mais para dentro e mais para lá, indagando a ligação das artesãs à terra pelo prisma recôndito de um território íntimo e, paradoxalmente, pela visão expandida de um micromundo habitado por outros seres, mais que humanos.

Em síntese, o trabalho que aqui se trouxe foi o de auscultar as mundividências de mulheres que, tendo vivido na sua trajetória biográfica uma ligação à terra marcada por uma relação de pobreza, não deixaram, contudo – vimo-lo – de a viver, também, noutros sentidos, ou seja, uma relação com a terra rica ou cheia de sentidos. De algum modo, recebi – recebemos (Tiago e eu) Flores:

Jasmim, Íris, Alecrim, Glicínia, Tília, Crisália, Margarida, Lírio, Petúnia, Narciso, Estrelícia e Faia.

Imagem 21 – Flores de Margarida, Infantas, Guimarães, Portugal, 13 mai. 2023.
Fonte: Foto de Teresa Mora.

Referências

ALMEIDA, Ana Nunes. O mundo da infância: olhares, espaços e personagens. In: ALMEIDA, Ana Nunes (Ed.). **História da vida privada em Portugal**. Os nossos dias. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 142-173.

CABRAL, Pina. **Filhos de Adão, filhas de Eva**: A visão do mundo camponesa do Alto Minho. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

CARDOSO, Isabel Lopes. "Quintal é rei em casa de português" – Jardins e hortas em contexto migratório. In: PIRES, Helena; MORA, Teresa; AZEVEDO, Ana Francisca; BANDEIRA, Miguel Sopas (Ed.). **Jardins - Jardineiros – Jardinagem**. Braga: CECS, Universidade do Minho, 2014. p. 39-77.

COULON, Alain. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DC. Documento de Candidatura do Projeto Fazer Presente – Teatro Participativo em Diálogo Intergeracional submetido ao Partis & Arts for Change. 2021. (policopiado).

GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.

ICLE, Gilberto. Dossiê 1. Pobreza e Performance. Pesquisa em Rede. Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance-GETEPE/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. (policopiado).

INE. Instituto Nacional de Estatística. **Observatório Das Desigualdades Sociais**: "Privação severa das condições de habitação". 2019. Disponível em: https://www.observatorio-das-desigualdades.com/2019/10/08/privacao-severa-das-condicoes-de-habitacao/. Acesso em: 15 mar. 2025.

LOURENÇO, Daniel Barros. Fronteiras da inclusão: implicações éticas do contínuo das espécies. In: NEVES, Maria do Céu Patrão; ARAÚJO, Fernando (Ed.). **Ética aplicada**: animais. Lisboa: Edições 70, 2018. p. 33-51.

NANCY, Jean-Luc. **O prazer no desenho**. Lisboa: Fundação Carmona e Costa/Documenta, 2022.

OLIVEIRA, Nuno. Resonance. A sociology of our relationship to the world [Hartmut Rosa, 2019, Cambridge, Polity Press, pp. 450]. **Sociologia, Problemas e Práticas**, v. 96, p. 141-145, 2021. Disponível em:

https://journals.openedition.org/spp/9404. Acesso em: 11 nov. 2024.

ROSA, Hartmut. **Résonance**. Une sociologie de la relation au monde. Paris: Éditions de la Découverte, 2021.

SILVA, Manuel Carlos. **Resistir e Adaptar-se**. Constrangimentos e Estratégias Camponesas no Norte de Portugal. Porto: Afrontamento, 1998.

SILVA, Manuel Carlos. **Sócio-Antropologia rural e urbana**. Fragmentos da sociedade portuguesa (1960-2010). Porto: Afrontamento, 2012.

WEBER, Max. **Conceitos sociológicos fundamentais** (cap. I de Economia e Sociedade). Lisboa: Edições 70, 2005. (1ª ed. 1919-1922).

Microcenografias: um projeto intergeracional de criação artística intrometido pelo tema da pobreza

Tiago Porteiro
Universidade do Minho – UM, Guimarães, Portugal[1]

Introduzir

O projeto denominado *Artesãs da Terra: reversos e ressonâncias de situações de pobreza* (2022-2024), proposto pelo grupo Português à Rede de Investigação, compunha-se de duas dimensões, articuladas entre si, conforme exposto no capítulo desta publicação redigido por Teresa Mora e com o qual este contributo interage.

O processo artístico-pedagógico *Microcenografias* e a Performance associada[2] será o assunto que nos ocupará ao longo deste capítulo. Trata-se de um projeto de criação que teve como pano de fundo Histórias de Vidas, recolhidas junto de seniores participantes de um outro projeto, o *Fazer Presente – Teatro Participativo em Diálogo Intergeracional* (2021-23)[3]. As

---

[1] Fonte de financiamento: Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P. DOI: 10.54499/UIDB/00305/2020.

[2] Disponível em: https://fazerpresente.wixsite.com/modosdeagirepensar/c%C3%B3pia-mesa-cheia. E disponível também em: https://www.youtube.com/watch?v=uNE2H-87UB0&list=PLaOfcIXgBESXA3GogT8fpvtpB55H-FJMJ&index=2

[3] No concelho de Guimarães (Norte de Portugal) e ao longo de três anos (2021-23) desenvolveram-se diversas criações de Arte Participativa: o projeto radiofónico *Diálogos com o coração na boca* (https://rum.pt/shows/dialogos-com-o-coracao-na-boca); A Instalação - Performance *Duetos* (https://www.youtube.com/watch?v=nL14 Wb9vjkc&list=PLaOfcIXgBES-XkqJlAwqLtAm9EGIeAArXv&index=3); e os espetáculos teatrais, *A Memória é boa Companhia*

sinergias criadas entre *Fazer Presente* e *Artesãs da Terra* permitiram viabilizar a vertente artística da investigação em Rede, mas as adaptações que foram necessárias empreender fizeram com que, por exemplo, a relação com a terra e com o cultivo, inscritas nos propósitos iniciais do objeto artístico a criar, acabassem por se esbater. O que de mais efetivo este estudo acabou por problematizar advém do fato de *Fazer Presente* ser uma proposta intergeracional – um grupo de seniores em diálogo com um grupo de juniores – e, nesse contexto, a experiência de uma realidade de pobreza, vivenciada pelos seniores na sua infância, foi, de algum modo, transmitida e problematizada com os jovens por via de um processo artístico, tal como a capacidade desses seniores terem conseguido reverter ou superar, ao longo da sua trajetória de vida, essa condição de pobreza a que estiveram sujeitos. Que protocolos foram desenhados para efetivar esse diálogo e que efeitos essa troca poderá ter tido junto dos seniores e dos jovens constituem as matérias em discussão. Refira-se, por último, que este capítulo foi realizado pelo coordenador pedagógico e da investigação do *Fazer Presente*. Daqui resulta o ponto de vista de um observador-participante, estatuto não desprovido de riscos relativamente à capacidade de o autor saber encontrar a justa distância que lhe confira capacidade para desenvolver uma análise crítica[4]. Para este exercício convocam-se excertos de entrevistas (semidirigidas), realizadas pelo autor deste texto, junto às junto às alunas (13 alunas e 1 aluno) envolvidas nesta experiência de criação. Elas tiveram lugar no final do processo e procuraram avaliar que impactos e que aprendizagens este processo teria proporcionado a essas mesmas alunas[5].

---

https://www.youtube.com/watch?v=tuu9F6KMTzQ&list=PLaOfcIXgBESXkqJlAwqL-tAm9EGIeAArXv&index=5&t=16s e *À Mesa* (versão exterior e versão de palco) https://www.youtube.com/watch?v=W-3DexJA3q8&list=PLaOfcIX-gBESXA3GogT8fpvtpB55H-FJMJ&index=3&t=5s

[4] A participação de Teresa Mora na investigação contribuiu para uma maior efetividade desse processo de distanciamento. As reflexões mais de análise sociologia que o texto apresenta, tiveram o contributo de Teresa Mora (na íntegra ou em parte) de forma mais específica.

[5] No decorrer do texto são introduzidos excertos dessas entrevistas. Na referenciação o 'E' corresponde a entrevistas seguido das iniciais em maiúsculo das alunas que testemunharam.

Enquadrar

A entidade promotora do *Fazer Presente* foi a Associação para o Desenvolvimento das Comunidades Locais (ADCL)[6] e, como parceiros, estiveram envolvidas, entre outros, a Universidade do Minho e a Câmara Municipal de Guimarães (Norte de Portugal). Cada uma das parcerias contribuiu para viabilizar o projeto de acordo com as suas especificidades e recursos. A grande fatia do suporte financeiro coube, por sua vez, ao programa *Partis and Art for Chance*, do qual esse projeto fez parte, tal como outros 16[7].

Os participantes diretos de *Microcenografias* constituem dois grupos diferenciados, cada um deles com características e realidades sociais vincadamente diferentes. De um lado, 21 seniores de idade maior (+ 65), residentes em zonas periféricas do concelho de Guimarães, com baixo nível de escolaridade, não profissionais das artes e muito arredados da participação artística; do outro, 14 alunas/o, com idades em torno dos 22 anos, finalistas da graduação em Teatro da Universidade do Minho (Guimarães), oriundas de várias partes do país e, maioritariamente, residentes em zonas urbanas. Desses dados extraem-se, desde logo, uma considerável diferença de idades (distam cerca de 50 anos), como também um capital cultural diverso. O projeto assentou-se, portanto, na construção de uma comunidade, tão improvável como inusitada. A visão preconizada por Nancy (1986), no seu texto *La Communauté Désœuvrée*, e que entende o conceito de comunidade como um organismo instável e em contínuo devir, é a que melhor se aplica a essa situação. Isso porque a comunidade sobre a qual este projeto se desenvolveu não partia, nem de valores ou representações comuns, mas de uma processualidade, ou seja, a tentativa de encontro e de compartilhamento entre dois grupos de pessoas bem diferentes entre si. Em termos mais concretos, o encontro entre esses dois grupos adveio do fato de *Fazer Presente* associar à sua valência de criação artística uma dimensão formativa (Ensino Superior), local de onde as estudantes envolvidas provêm. Articular ensino universitário com o trabalho proposto por instituições sociais

---

[6] Disponível em: https://adcl.org.pt/. Acesso em: 11 jun. 2025.

[7] Iniciativa lançada em 2013, em Portugal, pela Fundação Calouste Gulbenkian que tem apoiado o desenvolvimento de práticas artísticas de inclusão social, indo já na sua 5ª edição, as duas últimas em parceria com La Caixa. Disponível em: https://gulbenkian.pt/partisartforchange/partis-art-for-change/. Acesso em: 11 jun. 2025.

intercepta, num horizonte mais expandido, questões que se colocam, atualmente, às próprias instituições universitárias. Entre outras, a procura de estratégias de ensino mais ativas e participativas; a possibilidade de alunos se cruzarem com populações arredadas, habitualmente, dos contextos de formação acadêmica; aspectos epistêmicos e éticos sobre os modos de produzir conhecimento no seio do Ensino Superior; e, sobretudo, uma reflexão em torno da responsabilidade, social e cultural das universidades e no seio da qual as artes se apresentam como um dos campos disciplinares mais capacitados para introduzir transformações significantes. Como referiu uma das alunas implicadas, "trabalhar em contacto com alguém de fora da escola faz-nos aprender outras coisas, quero dizer, deu-nos acesso a outros mundos" (E. A., 16/12/2023).

E como é que os objetivos da intervenção foram formulados?

Tendo em conta as características e os contextos dos dois grupos de participantes, não será de estranhar que os mesmos se apresentavam de forma diferenciada. Relativamente aos seniores, o projeto deveria contribuir para alterar situações de isolamento social, promover uma cidadania ativa, assim como o acesso e a participação a práticas artísticas e culturais (um dos direitos consagradas na constituição portuguesa[8]). No que às estudantes de Teatro diz respeito, os objetivos estavam forçosamente dependentes do contexto formativo, a unidade curricular *Teatro e Comunidades* (2023-24), parte integrante do 3º ano do plano de estudos da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho[9].

Importa não esquecer, como refere num artigo de opinião o antigo professor José Mendes (2024) da Universidade do Minho, o que caracteriza, do ponto de vista do ensino-aprendizagem, a geração envolvida neste projeto: "Elas e eles não se contentam com a transmissão passiva do conhecimento, procuram uma educação que seja ativa, prática e que se relacione diretamente com o mundo real, com novas causas sociais e novas ideologias críticas" (Semanário *O Expresso*, 12 de outubro de 2024). Apoiado nesse pressuposto, pode-se agora dizer que integrar as alunas nesse projeto experimental apresentava-se como um dos modos pedagogicamente mais ajustados para iniciar as alunas a um domínio onde as artes se cruzam com as

---

[8] Artigo 78º - nº 1 da Constituição da República, saído da revolução de abril de 1974.

[9] Disponível em: https://www.uminho.pt/pt/ensino/oferta-educativa/_layouts/15/uminho.portalum.ui/pages/catalogocursodetail.aspx?itemid=3736&catid=11. Acesso em: 13 jun. 2025.

práticas sociais. Dito de outro modo, participar nesse projeto proporcionar-lhes-ia a tomada de consciência da ação artística, entendida enquanto uma prática social com potencialidades para ativar a cidadania daqueles que se encontram arredados dessa participação. As palavras de Aquino (2016, p. 97) ajudam-nos a ampliar os propósitos que estiveram na base dessa proposta, colocando em perspectiva uma criação artística em estreita articulação com a educação, a política e com as dinâmicas sociais.

> Atualmente, tanto o mundo cultural como os entornos ativistas têm experimentado uma multidão de propostas formativas, educativas, de pensamento, de intercâmbio de saberes, etc. que nos exigem retomar a pergunta pelo valor político da educação e analisar o atual reencontro do pensamento crítico com as práticas educativas. A educação volta a ser requerida como um terreno e uma prática para desenvolvimento de ideias e formas de intervenção crítica a partir das quais pode-se implicar com um mundo comum e apontar para a transformação de nossas vidas.

São diversas as nomenclaturas e as definições existentes quando se procura circunscrever o campo de atuação da unidade curricular em causa e do *Fazer Presente.* Matarasso (2019, p. 49), por exemplo, para diferenciar *arte participativa* de *arte comunitária*, refere que a primeira "enfatiza o ato de aderir a" alguma coisa que pré-existe e para a qual os participantes são convidados a fazer parte e que o "comunitário sugere algo partilhado e coletivo", algo que não pré-existe, mas que se constrói a partir do fato de "pessoas se terem juntado para fazê-lo". Apesar dessa sua tentativa de diferenciação, ele também nos alerta para o fato de essas fronteiras serem muito mais porosas do que estanques, devido ao fato de existir uma diversidade de modos de conduzir os processos de criação. Concluiu o seu pensamento com o que lhe parece ser o mais comum dessas práticas que envolvem "artistas profissionais e não-profissionais" (Matarasso, 2019, p. 56), "a criação de um trabalho artístico", caraterística sem a qual "não se trata de arte". Outro modo que teríamos de enquadrar o trabalho que aqui se apresenta seria utilizar a dicotomia exposta na *Carta de Porto Santo* (2021): de um lado um modelo de atuação que se inscreve na *Democratização cultural* e, do outro, o modelo da *Democracia cultural.* O fato de *Fazer Presente* e, por conseguinte, *Microcenografias* se sustentarem no primado da "criação de condições para uma participação mais ativa" dos envolvidos e por reconhecer as "práticas culturais dos diferentes grupos sociais" (Carta..., 2021, p.

6) levam-nos a concluir que a metodologia que foi usada nesses processos de criação, que se concatenam entre si, encontra-se muito mais alinhada com os pressupostos da segunda abordagem, a *Democracia cultural*.

Situar

O projeto *Microcenografias* aconteceu no sexto e último semestre do *Fazer Presente* (2023). Com idêntico enquadramento acadêmico havia existido, anteriormente (2 e 4º semestres), duas outras turmas com experiências similares de criação conjunta entre estudantes e seniores. Os projetos performativos que daí resultaram foram, respectivamente, *Diálogos com o coração na boca* (2021) *e Duetos – instalação-performance* (2022). Os seniores, ao contrário dos estudantes das diferentes turmas que cruzaram o projeto somente em determinados períodos, mantiveram-se sensivelmente os mesmos ao longo dos três anos do *Fazer Presente*.

A chegada do novo grupo de estudantes (6º semestre) implicou considerar qual seria o melhor modo de os participantes se conhecerem e trabalharem em conjunto, tendo em conta o contexto e o tempo disponível que existia. Mas nesse último semestre existiu um dado novo com o qual se teve de dialogar, o fato dos seniores não terem disponibilidade para ensaiar devido ao fato de estarem envolvidos num projeto de criação, a versão para palco do espetáculo anteriormente apresentado em espaço exterior, *À Mesa.* Foi essa situação que induziu, grosso modo, ao desenho de um dispositivo relacional de comunicação à distância. E a ideia de se desenvolver um trabalho, mais na área das Artes Visuais e da instalação, nasceu em paralelo com a decisão de realização de uma exposição final do *Fazer Presente*, em que adereços, cenografias, fotografias, documentários e testemunhos, produzidos ao longo dos três anos, pudessem ser expostos publicamente.

Procedimentos

Foram três as etapas que se definiram para que seniores e estudantes pudessem partilhar universos, de modo que, no final do 6º semestre, fosse possível chegar à apresentação pública de um trabalho artístico e performativo: i) partilha de realidades "íntimas"; ii) partilha de Histórias de vida; iii) contato face a face.

Para uma melhor compreensão de toda a mecânica que foi engendrada, importa sinalizar, de antemão, opções e regras de funcionamento do 'jogo de trocas'. Primeiramente, e à semelhança das experiências anteriores, definiu-se trabalhar em duplas (um sénior e uma estudante[10]). Assim se conseguiria uma troca mais íntima, mais aprofundada e em moldes mais dinâmicos. O docente da unidade curricular operou da seguinte maneira: criou uma lista com duas colunas de nomes, de um lado as estudantes e, do outro, os seniores. À frente de cada sénior acrescentou uma letra. Cada uma dessas letras foi escrita num pedaço de papel e depois se solicitou a cada uma das alunas que tirassem à sorte e de dentro de um saco um desses papéis. Assim se chegou à constituição das duplas sem, no entanto, ser partilhado pelo docente, nem nome, nem gênero, nem qualquer outra indicação sobre que pares tinham sido assim criados. Enfim, cada estudante passou a identificar o seu par a partir de uma letra. Essa não revelação de outras informações fez parte de uma estratégia que visava promover a efabulação do outro.

Durante cerca de sete semanas, estudantes e seniores trocaram 'materiais', tendo como indutor enunciados que, semanalmente, iam ser lançados, ora a um grupo ora ao outro[11]. Convém referir que esses enunciados, no seu todo, formulavam solicitações, tais como, uma questão, um problema ou uma tarefa que cada um seria convidado a responder e/ou a realizar. A diretora artística do *Fazer Presente*, Manuela Ferreira[12], colaborou no desenho dessas propostas, até porque, algumas delas, recuperavam experiências e aprendizagens didáticas adquiridas ao longo das experimentações anteriormente desenvolvidas no 1º e 2º ano do projeto. É de acrescentar que, na formulação dos enunciados, houve o cuidado de se usar uma redação simples, sem, no entanto, comprometer o desafio e a sugestibilidade que os mesmos deveriam ter para cada um dos grupos. Assim, tanto estudantes como seniores poderiam responder de igual modo. De acrescentar que a formulação deveria ainda assegurar uma dose de surpresa e de imprevisibilidade, e foi por isso que em algumas das 'jogadas' os enunciados

---

[10] 14 duplas (estudante-sénior) mais 7 duplas (sénior-ex-estudante da Graduação em Teatro que participavam no projeto na qualidade de monitoras-estagiárias).

[11] As indicações e a recepção dos elementos de troca aconteciam, no caso dos seniores, no encontro semanal dos ensaios, e, no caso das estudantes, na aula semanal do calendário escolar.

[12] Disponível em: https://www.manuelaferreira.pt/pt-pt/. Acesso em: 14 jun. 2025.

seriam diferentes para cada um dos grupos e que se exploraram, igualmente, diferentes linguagens comunicacionais (texto, voz, imagem, materialidades).

O "mensageiro" (papel assumido pelo docente para garantir a confidencialidade) era a figura indispensável para que toda a engrenagem de 'vai e volta' funcionasse. Tinha como tarefa levar, trazer e entregar semanalmente e a cada destinatário os "materiais" solicitados pelos diferentes enunciados e assegurar que a cadeia de transmissão não fosse interrompida.

A ele competia o levar, o trazer e entregar, semanalmente e a cada destinatário, os "materiais" solicitados por cada um dos enunciados, como também parte da sua função seria a de assegurar que toda a cadeia de transmissão semanal não fosse interrompida.

i) partilha de realidades "íntimas"

1 – **Primeira pergunta** escreve, num pedaço de papel, uma pergunta que te permita conhecer uma característica marcante da tua/o teu parceira/o. Algo que te ajude a imaginar quem é o/a estudante teu par.

2 – **Responder e retribuir** o/a jovem responde por escrito à pergunta recebida e, no mesmo papel, deixa uma nova pergunta – agora dirigida ao/à sénior – capaz de revelar um traço único ou curioso dessa pessoa.

3 – **Responder em áudio** o/a sénior responde à nova pergunta em formato áudio. Podes divagar, partilhar memórias ou ideias soltas – o importante é deixares-te levar pelo tema. Se precisares, pede ajuda para gravar.

4 – **Partilhar um lugar especial** o/a jovem tira uma fotografia de um lugar de que gosta muito e onde se sente bem. Pode juntar um pequeno texto a explicar a sua escolha. Se não conseguires imprimir, pede ajuda.

5 – **Parte do corpo** qual é a parte do teu próprio corpo que gostas mais? Tira uma fotografia e partilha-a com o teu par. Se não tiveres meios, pede ajuda.

6 – **Biografia imaginada** com base em tudo o que recebeste até agora, escreve uma pequena biografia imaginada do/a teu/tua parceira/o. Como estudante de teatro tens liberdade para criar a partir do que foi partilhado.

7 – **Objeto com memória** seleciona um objeto que represente algo importante da tua já longa vida. Pode ser algo que guardas há muito tempo

ou que te diz muito. Não te preocupes, quem o receber saberá cuidar dele com o merecido respeito.

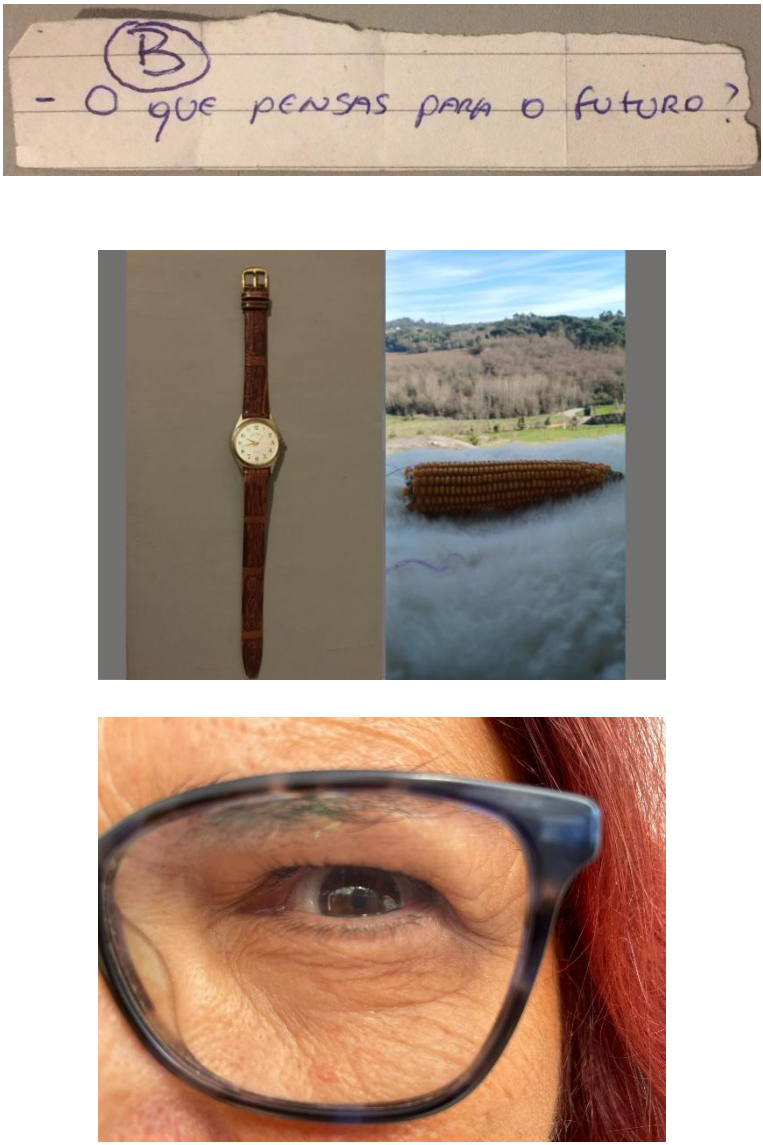


Imagem 1 – Materiais produzidos e trocados entre participantes. Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Tiago Porteiro.

Finda essa etapa, considerou-se ser suficientemente expressivo o arquivo criado, no sentido de ter permitido a cada participante constituir uma sugestiva mundividência do seu par.

Algumas considerações proferidas por algumas das estudantes ilustram bem os processos que foram mobilizados ao longo dessa primeira fase de descoberta:

> Não saber quem era a pessoa com quem eu estava a dialogar foi, num primeiro momento, inquietante. Isso fez crescer em mim como que uma dose considerável de frustração (E. D., 16/12/2023).

> Nunca tinha escrito uma carta para alguém que não sabia quem era. Ao mesmo tempo que escrevia pensava: que características terá essa pessoa? Será ou não será parecida comigo? Vou-me dar bem com ela? E foi por tudo isto que coloquei no envelope: para uma desconhecida (E. J., 16/12/2023).

> Na primeira parte das nossas trocas o que mais me impressionou foi ter recebido a fotografia da parte de baixo do seu corpo. Primeira descoberta: passei a saber que se tratava de uma senhora (E. C., 16/12/2023).

> A fotografia da parte do corpo que ela me enviou foi o seu ouvido. Primeiro não consegui imaginar muita coisa a partir daí. Mas depois comecei a pensar que olhar uma pessoa através de um ouvido não é a mesma coisa que olhar a partir dos olhos ou de outra parte do corpo. Apercebi-me também que o ouvido é uma parte do corpo que eu não costumo olhar. Mas depois comecei a explorar outros significados (E. J., 16/12/2023).

> Tudo fugiu completamente ao que é normal. A minha imaginação foi colocada à prova. Fui levada a imaginar, por exemplo, cenários e reações que ela poderia ter tido quando recebia alguma coisa que eu lhe enviava. Pronto, acho que principalmente o imaginário passou a trabalhar de forma muito mais ativa e estimulante (E. B., 16/12/2023).

Destes e de outros relatos depreende-se tratar-se de um processo que foi para além de uma mera resolução de tarefas. As propostas exigiam escolhas e especulações que, para além do mais, articulavam-se entre si devido ao caráter cumulativo da sucessão das trocas semanais. Outro dos

aspectos que foi várias vezes referido pelas alunas diz respeito ao sentimento ativado durante esse período, ou seja, a sensação de estarem a viver em companhia de alguém e num estado de expectativa constante, devido ao fato de terem de analisar e de especular a outra pessoa a partir de mínimos indícios e vestígios.

Enfim, durante esse período inicial, ao longo do qual se instaurou uma dinâmica relacional com a alteridade e que foi dinamizada por trocas 'cegas', cada qual esteve sujeito a uma efabulação sobre todo o tipo de características identitárias que esse outro poderia ter. Por exemplo, quando cada estudante teve de tratar uma gravação em áudio que recebeu, e que lhe permitiu ter acesso, pela primeira vez, à voz do seu parceiro, não houve, unicamente, de analisar os fatos relatados, mas, igualmente, teve-se de mobilizar uma apreensão sensitiva que conduzisse a uma construção imagética desse seu parceiro. Importa dizer, por fim, que o jogo de revelação progressiva, em que essas alunas de Teatro se disponibilizaram a participar, pode muito ser aparentado com a artesania metodologia que se mete em movimento quando se anda à descoberta de uma personagem!

ii) partilha de Histórias de vida

Imagem 2 – Quintal a sénior X. Guardizela, Guimarães, Portugal, 2023.
Fonte: @Teresa Mora.

Essa fase é definida pelo momento em que chega às mãos de cada estudante uma História de Vida do seu parceiro sénior (ficheiro PDF), e à qual se juntava uma seleção de fotografias (ver capítulo redigido por Teresa Mora). Ter-se acedido, pela primeira vez, a uma imagem da pessoa via fotografia terá sido, seguramente, um momento singular e de grande impacto no seio deste jogo. Do mesmo modo terá sido revelador saber o nome dessa pessoa, e muito mais informações sobre o seu percurso de vida e sobre o seu universo familiar. Enfim, as Histórias de vida encerravam inesgotáveis conhecimentos e aprendizagens sobre os seus parceiros de jogo. No trabalho inicial de recolha, realizado pelos dois investigadores da Rede e que conduziu à redação dessas Histórias de vida, havia uma intencionalidade, mais ou menos velada, relativamente aos enfoques que se queria dar a esse trabalho, tendo em conta também a aproximação que se queria fazer à temática proposta pelo grupo da Investigação em Rede. Ao tema da pobreza quisemos ainda acrescentar uma relação com o cultivo, com as plantas e com a terra, que essas pessoas tiveram como meio de subsistência e que, alguns deles, continuam ainda a ter, mesmo se já não enfrentam essa necessidade existencial. Apesar de essa nossa intenção, não quisemos, de maneira nenhuma, condicionar as escolhas das alunas no momento em que elas passariam à análise das Histórias de vida, ou seja, não fizemos qualquer tipo de sugestibilidade para integrarem, nos seus objetos de criação, de forma mais específica, as temáticas que gostaríamos de ver mais diretamente abordadas. Aquando das entrevistas, no final do processo, quisemos saber, no entanto, como é que a temática teria sido ou não levada em consideração. Houve as que fizeram referência, de forma mais enfática, ao impacto que a problemática da pobreza vivida pelos seniores teve sobre elas, mas também houve outras estudantes a quem esse assunto foi apreendido de maneira mais transversal. Eis algumas das passagens que se considera ser das mais significantes a esse propósito:

> Quando estava a ler a entrevista parecia que passava a ter essa pessoa na minha cabeça a dizer-me coisas a toda a hora (E. B., 16/12/2023).

> Da entrevista houve muita coisa que assimilei à vida que os meus avós passaram. Havia muitos irmãos e também muita pobreza. Foi importante tentar perceber como é que eles encontravam maneira de se sustentarem! Tiveram uma infância mesmo muito difícil. Havia muitas pessoas que passaram fome e muitas delas tinham de abandonar a escola para ir trabalhar. Achei muito inspirador

> perceber que essas pessoas ainda encontraram força para resistir e continuar (E. D., 16/12/2023).

iii) contato face a face

Essa derradeira etapa de recolha de informação delimita-se pelo momento em que ocorreu o encontro presencial, o momento de face a face entre a aluna (e um aluno) e a/o sénior. O fato de os seniores estarem envolvidos, como foi referido atrás, num processo de criação em torno da mesa – enquanto materialidade e como lugar simbólico e primordial de encontro e celebração –, fez com que esse mesmo dispositivo fosse convocado agora para mediar esse encontro presencial entre os dois grupos. Daí se deslizou para a ideia de realizar uma refeição conjunta em torno de uma mesa, com todas as suas dimensões operativas e simbólicas que isso implicava. O modo como Tolentino Mendonça (2019) se refere à Mesa é uma boa forma de explicitar onde se queria chegar:

> A mesa foi, ao longo dos anos, um indispensável lugar de reconhecimento e de hospitalidade, experiência e troca e território de relação. Por isso a mesa tem a forma de um dom, e evoca todos aqueles que nos alimentam. Não te alimentas só de comida. Fundamentalmente, nós alimentamo-nos uns dos outros. Somos alimentos uns para os outros. Não compreenderemos nada da mesa se a reduzimos a uma realidade física. A mesa é a concretização do cuidado fundamental da existência. É o lugar da resposta positiva às necessidades mais elementares, como também àqueles que exprimem o nosso coração, sedento de amor. À mesa compreende-se que se é amado, e pode ouvir-se, dirigido a ti: 'quero que tu sejas', 'quero que te sintas escutado', 'quero que tu aprecies sabores', 'quero para ti a plenitude'.

O enunciado que foi endereçado, tanto a seniores como a estudantes e que serviu de mote para esta ação, foi assim formulado:

> Que imagem e que universos foste construindo sobre a tua/o teu parceira/o de jogo? O que imaginas que a/o poderá deliciar? O que te leva a escolher o prato que lhe vais confecionar?

> Não leves tudo demasiado a sério, mas prepara, com cuidado e atenção, um almoço sugestivo para a tua/o teu parceira/o.
>
> Nada deve ser deixado ao acaso e por isso terás também de escolher o prato, os talheres, o copo, o guardanapo e tudo o mais que consideres necessário para refeição que irás oferecer ao teu par.

Às alunas foi ainda lançado um desafio adicional, como se de um aperitivo se tratasse:

> telefona à tua/ao teu parceiro/a dias antes do encontro, por cortesia ou para preparar o encontro ou ainda para satisfazeres curiosidades sobre desejos, gostos ou eventuais restrições alimentares do teu par.

Como curiosidade, reproduz-se abaixo um comentário que expressa dinâmicas implicadas neste jogo: "Estava com muito medo antes de fazer a chamada telefônica. Eu não sabia o que perguntar ou dizer-lhe. E depois a conversa foi fluindo normalmente e foi muito enriquecedora. Gostei muito" (E. DI., 16/12/2023).

E o que mais se acrescentou?

A cenógrafa-professora Inês de Carvalho[13], docente da unidade curricular *Espaço e Performance 2*, do plano de estudos da referida graduação, entrou a partir desse momento em ação, em sintonia com os conteúdos programáticos da disciplina que lecionava. Propôs que ao evento se passasse a acrescentar um registo plástico e cenográfico da mesa que serviria de base ao compartilhamento. Foi assim lançado às estudantes o desafio de criarem uma atmosfera de acolhimento através de um cuidado estético. Isso seria mais um 'ingrediente' a juntar a todos os outros e que contribuía para fazer desse almoço um momento diferenciador, de festa e de celebração do inusitado diálogo intergeracional.

---

[13] Disponível em: https://visoesuteis.pt/pt/colaborador/ines-de-carvalho. Acesso em: 11 jun. 2025.

Imagem 3 – Encontro à mesa. Sala de exposições – Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Tiago Porteiro.

Imagem 4 – Encontro à mesa. Sala de exposições – Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Tiago Porteiro.

E como a maior parte das refeições termina com sobremesa, foi na cantina da escola de Teatro que, à volta de um café, cada dupla teve a oportunidade de conversar, agora de forma aberta e distendida, sobre quotidianidades, intimidades, dúvidas e todo um conjunto de outros assuntos e curiosidades que lhes interessasse descobrir e aprofundar.

Exponha-se o que referiu uma aluna sobre esse momento final do encontro: "Este encontro presencial foi muito retardado. Parece que sim a relação se tornou muito mais forte e muito mais especial!" (E. D., 16/12/2023). Esse parece ter sido também um momento onde cada um se pôde confrontar com eventuais distorções entre o que tinha imaginado e o que na realidade encontrou relativamente às características da pessoa com quem haviam compartilhado. Senão vejamos:

> A fotografia que eu recebi a determinada altura mostrava uma orelha. Dava para perceber, mais ou menos, a idade e corpo daquela pessoa. A partir daí comecei a imaginar o todo, se assim posso dizer! Mas eu nunca pensei, por exemplo, que ela fosse tão baixinha. Não associava isso àquela orelha. E quando nós nos encontramos, upps! (E. E., 16/12/2023).

Imagem 5 e 6 – Conversa entre estudantes e seniores. Cantina – Teatro Jordão, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Tiago Porteiro.

O olhar atento que atravessou todo o projeto permitiu constatar que a grande maioria das duplas encontrou, nesse momento do face a face, os seus modos de dialogar. Uma das alunas exprime assim o que vivenciou. "Quando demos por nós já estávamos a falar de tudo e mais alguma coisa". E a seguir acrescentou: "E uma coisa que me deixou curiosa foi que ela me fez perguntas, sobre mim, ou seja, deu-me a entender que também gostava

de conhecer algo sobre mim" (E. V., 16/12/2023). A comunicação fez-se de parte a parte, não obstante terem existido também duplas que enfrentaram certas resistências ou que vivenciaram alguns momentos de embaraços, como foi o caso desta aluna:

> Confesso que durante os nossos encontros senti, por vezes, ansiedade. Por causa do meu sotaque brasileiro, por temer reações imprevisíveis relativamente aos meus traços asiáticos. A minha experiência foi peculiar e cheia de risco. Muitas vezes as diferenças culturais eram tantas que pareciam que eu e a minha sênior falávamos em línguas diferentes. E por vezes o tempo parecia que passa de maneira diferente entre nós. Mas talvez tudo não foi senão uma questão de perspectiva (E. AN., 16/12/2023).

Processo de construção

Começa a construção das *microcenografias* a partir de uma 'filtragem' de toda a 'matéria' primordial recolhida. Eis o enunciado lançado pela professora mais diretamente responsável por essa dimensão do processo de criação:

> Este exercício abre um campo de trabalho experimental que pretende conduzir à criação de um 'lugar-mundo' composto de *microcenografias.* Um lugar habitado. Um lugar que é de alguém. Que é alguém. Onde alguém pode ser. Um lugar que representa, que evoca, que condensa. Que é capaz de arquivar e desdobrar. Que celebra um instante, um acontecimento, uma vida.
>
> Lugar-mundo é um lugar físico que emana o intangível. Uma expansão a partir do micro. Lugar complexo (porque feito de muitos lugares 'dobrados', colocados ou arrumados dentro) que deve 'gritar' identidade e presença, mesmo na ausência de explicações ou demonstrações. Mas também pode 'convidar' à participação do público visitante. Um lugar instalado no espaço, um lugar que recebe, que devolve e que pode transformar(-se).
>
> Palavras-chave: 'mundificar' (*worlding*), cenografia expandida, contentor, objecto, miniatura, memória, assemblage, re-conexão, re-escrita, dramaturgia visual e sensorial, storytelling, biografias das 'coisas' vs objetos.

Dramatúrgica e processualmente enfatizava-se a importância de "ir beber às trocas e partilhas realizadas com o par sénior", e que se traduziam em impressões, textos, fotografias, áudios ou objetos recolhidos, salvaguardando, no entanto, que deveriam "partir dessa recolha inicial", mas "evoluir para um trabalho autoral, expansível e experimental, capaz de abrir espaços mais amplos, de imaginação e ficção". Propunha-se, em suma, um espaço de livre interpretação e que implicava um processo de transposição para a linguagem plástica. O mesmo será dizer que o patrimônio pessoal recolhido devia agora transmutar da esfera do biográfico para o domínio do coletivo e da imaginação. Foram propostos ainda alguns exercícios de aproximação, tal como diretivas que assegurassem uma certa unidade formal a todo o projeto. Solicitou-se, por exemplo, que a obra integrasse um retrato ficcionado da pessoa, uma paisagem da sua mundividência, até três objetos e que equacionassem a possibilidade de o trabalho ser transformado e/ou ampliado por um qualquer gesto do observador-visitante. Relativamente à escala que a proposta propunha, uma aluna comentou: "Quando comecei a idealizar este projeto tinha pensado construir uma coisa muito maior" e acrescentou que desejava "ter um espaço bem maior para poder ocupar". E por fim concluiu: "E depois teve de ser alguma coisa bem mais micro. Essa necessidade de contenção e de síntese levou-me a outros lugares. Acabou por ser desafiante e muito rico em aprendizagens" (E. J., 16/12/2023).

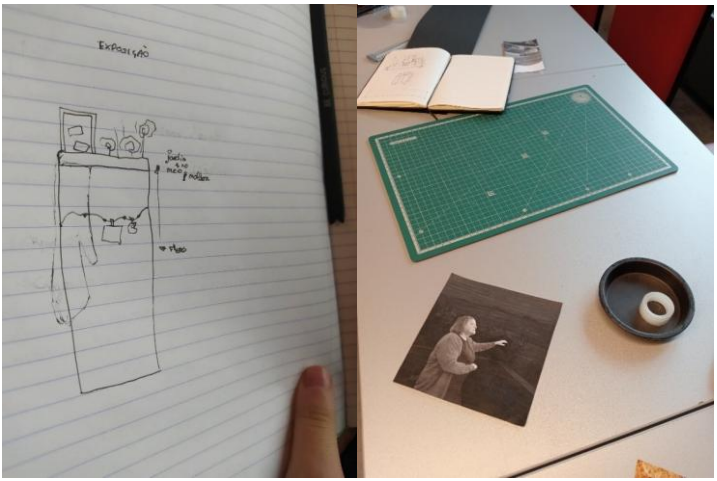


Imagem 7 e 8 — Processos de criação *Microcenografias*. Sala de aula – Garagem Avenida/Teatro Jordão, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Tiago Porteiro.

Ao longo do processo de criação constatou-se uma tendência no discurso das alunas, a preocupação dos seniores se reconhecerem em cada um dos objetos que estavam a criar. Como se a responsabilidade que elas sentiam por estarem a tratar um arquivo pessoal as impossibilitasse de aceder à linguagem poética, em que "a subversão do princípio da identidade e da sequencialidade" se tornam constitutivas "dos respetivos processos de significação" (Sarmento, 2005, p. 375). Em todo o caso, era notório um forte engajamento e que se reconhecia, não só pelo empenho que demonstravam ter nas suas ações, mas também pelo modo como elaboravam o discurso justificativo relativamente às opções que tinham de tomar. Tudo isto era sinal do vínculo estabelecido entre os pares, fator que acrescentava ao processo uma dose considerável de tensão/atenção. O facto das seniores não saberem o que é que estavam a 'magicar' adensava o grão de tensão/atenção que se vivia na oficina e que decorria, também, da crescente expectativa de saberem que impacto os objetos-instalações teriam junto dos seniores no momento da inauguração. Tudo nem sempre era verbalizado e, portanto, uma grande parte disto passava-se no domínio do indizível: "O facto de estar a desenvolver um objeto com base na vida de alguém criou-me alguns condicionamentos, ou talvez mesmo, por momentos algum desconforto ou constrangimentos. Não sei dizer bem o que era isso". E a seguir se questionou: "Quais são os limites quando trabalhamos entre a ficção e a realidade? Não sei bem, mas sei que essa questão esteve sempre presente durante todo este processo!" (E. D., 16/12/2023).

Imagem 9 – *Microcenografia*. Sala de exposições (Re)Fazendo. Exercício de Memória. Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Maria Medeiros.

Imagem 10 – *Microcenografia*. Sala de exposições (Re)Fazendo. Exercício de Memória. Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Maria Medeiros.

O mesmo grupo de estudantes esteve envolvido, paralelamente, num processo de criação mais do foro do performativo, desenvolvido para ser apresentado no momento da inauguração da exposição. O trabalho foi criado no quadro da unidade curricular *Teatro e Comunidades*. O texto que serviu de base a esse trabalho resultou de uma análise atenta do arquivo que existia do *Fazer Presente*, um conjunto significativo de 'vestígios' decorrentes das ações que o projeto tinha levado a cabo ao longo do seu tempo de existência. Cada grupo, composto por três ou quatro alunas, responsabilizou-se por tratar um dos semestres do projeto. Daí extraíam o que lhes pareceu ser o mais significativo. O desenho cênico da ação, que foi realizado em parceria com o docente, construiu-se no próprio espaço expositivo e já com as *microcenografias* instaladas. A sobreposição entre espaço expositivo e cénico acrescentou aos objetos-instalações uma outra camada de significado.

Imagem 11 – Ensaio. Performance de abertura da Exposição (Re)Fazendo. Exercício de Memória. Sala de exposições – Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Inês de Carvalho.

Recepção

Os seniores, conjuntamente com outros visitantes, afluíram à Garagem Avenida, localizada bem no centro da cidade de Guimarães, transformada agora em uma galeria de arte cuja responsabilidade cabe à Universidade do Minho. A exposição foi composta por elementos cenográficos, adereços, fotografias, vídeos, peças de áudio e textos. No mesmo espaço da sala de exposições existe uma porta que se encontrava fechada e que assim restringia o acesso a uma outra zona do espaço. Quando a determinado momento essa porta se abre descobre-se um quadro vivo onde performers se interrelacionam com as instalações. Por entre as ações e as deambulações no espaço cénico ouvem-se fragmentos de texto que revisitam espetáculos anteriormente produzidos pelo *Fazer Presente*. Tendo em conta as reações, nomeadamente por parte dos seniores participantes e que ali se encontram na posição de público, houve memórias que se ativaram compostas por vivências e paisagens estéticas por onde tinham passado. O momento performativo termina com um convite endereçado ao público pelos próprios performers. A partir desse momento o público podia descobrir, mais de perto e de forma mais minuciosa, as *microcenografias*. O espaço foi invadido por um misto de curiosidade, deslumbramento e mesmo um certo frenesi. Esse era o momento para jovens e seniores confraternizarem entre si e também para os próprios seniores mostrarem aos outros o universo que tinha sido

criado a partir das suas próprias Histórias de vida. E houve lugar para se ser surpreendido, como nos relata uma das alunas:

> A primeira coisa que a minha parceira disse quando viu pela primeira vez a sua *microcenografia* foi um palavrão. Eu nunca lhe tinha ouvido dizer um palavrão, até porque ela é muito religiosa. E depois começou logo a chamar os seus colegas para virem ver. Queria mostrar e explicares tudo. Isto aqui assim, olha eu ali não sei quê, nem que mais isto e aquilo… (E. E., 16/12/2023).

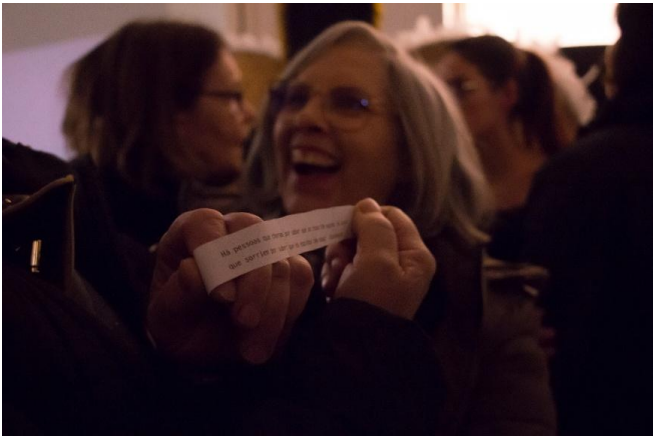


Imagem 12 – Dia da inauguração da Exposição *(Re)Fazendo*. Exercício de Memória. Sala de exposições – Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Maria Medeiros.

O retrato que o filósofo coreano Byung-Chul Han (2018) faz de uma tendência atual da nossa sociedade Ocidental, nomeadamente na sua obra *A Expulsão do Outro*, ajuda-nos a perceber melhor a pertinência e o sentido da reação efusiva daquelas pessoas. Refere o autor que hoje "o mundo é muito mais pobre em olhares. Raramente nos sentimos olhados ou expostos a um olhar" (Han, 2018, p. 60), e que a "voz do outro retrocede por completo contra o ego que cresce" (Han, 2018, p. 65). Assim sugere, em contramão, que frente "a este ego patologicamente hipertrofiado que as relações de produção neoliberais cultivam e exploram" urge "considerar de novo a vida a partir do outro, a relação com o outro concedendo ao outro uma prioridade ética e, mais ainda, aprendendo de novo a linguagem da responsabilidade" (Han, 2018, p. 85).

Cada *microcenografia*, na verdade, materializava aspectos da vida de cada um dos seniores, mas o fato de ao plano da realidade se ter

misturado o da ficção permitia, a cada um deles, observarem-se e se ressignificarem a partir de outros prismas. Enfim, os objetos criativos expostos e que de certa forma tinham sido construídos como modo de restituir e dignificar cada uma/um daqueles protagonistas do *Fazer Presente*, permitia-lhes aceder a uma outra tomada de consciência do seu 'atribulado' percurso de vida.

Imagem 13 – Dia da inauguração da Exposição *(Re)Fazendo*. Exercício de Memória. Sala de exposições – Garagem Avenida, Guimarães, Portugal, 2023. Fonte: @Maria Medeiros.

Um modo de reforçar a percepção que atrás se descreveu sobre o momento da inauguração é deixar agora dois testemunhos que retratam esse momento e que nos foram expressos no momento final da avaliação:

> Não sei como descrever o que senti no momento da apresentação, foi uma mistura de tantas emoções: talvez um nervosismo que se combinou depois com êxtase (E. B., 16/12/2023).
>
> Eu achei muito engraçado que o senhor D., depois da peça que apresentamos e depois da exposição ter inaugurado, ter vindo à minha beira dizer-me assim devagarinho: oh D., eu não sei se pensas ficar com este trabalho que fizeste, mas no caso de tudo ir para o lixo eu gostava muito de ficar com ele. E eu respondi-lhe: a sério, você quer ficar com isto? E disse-lhe: tenho de falar primeiro com a minha mãe pois a mezinha de cabeceira que eu utilizei era da minha avó. Mas acho que em princípio poderá ficar. E eu ficaria também muito contente (E. DI., 16/12/2023).

Considerações finais

Ao *Fazer Presente* e, por conseguinte, a *Microcenografias* colocava-se inicialmente o repto de desenhar protocolos, paralelamente sugestivos e desafiantes para as duas gerações, capazes de promover o diálogo intergeracional. Ao longo do capítulo deu-se conta dos dispositivos relacionais encontrados, tal como da sua receptividade juntos dos participantes. O fato de esta reflexão estar enquadrada no tema da investigação em Rede incita avaliar em que medida o projeto *Microcenografias* terá proporcionado aprendizagens no âmbito da temática da investigação. Até porque não foi evidente como é que os objetos criados abordavam mais especificamente o tema da pobreza. Houve, no entanto, alunas que explicitaram essa relação, indicando, por exemplo, que a sua parceira "é uma grande mulher pois enfrentou muitas dificuldades na vida" e que na sua *microcenografia* "colocou esses momentos difíceis que ela passou" (E. E., 16/12/2023). E, no trabalho de uma outra, ao qual atribuiu o nome 'Casa de Bonecas', identifica que se apercebeu, ao longo das trocas que tiveram, que a sua companheira "não teve uma infância com eu tive" e que a sua *microcenografia* foi pensada para proporcionar "como que um retorno à sua infância", ou seja, questionou-se "como é que através da sua *microcenografia* poderia contribuir para lhe devolver parte dessa infância perdida" (E. D., 16/12/2023).

Num projeto intergeracional que somente tangenciava o tema da pobreza era expectável que houvesse reverberações, ao nível das aprendizagens e dos questionamentos, para lá da problemática de enfoque da investigação. E foi isso que sobressaiu da análise dos testemunhos das alunas, ou seja, as dinâmicas do projeto consubstanciaram-se em conhecimentos, sentires, questionamentos e valores, como ainda outros modos de se perspetivar futuros. Passando da percepção geral para aspectos mais específicos, trata-se assim de identificar os diversos aspectos envolvidos nesse processo e que se interligam entre si. Uma das dimensões que nos pareceu ser das mais relevantes diz respeito à transmissão que teve lugar, por via do testemunho pessoal e subjetivo dos seniores, e que permitiu às alunas aprender uma determinada realidade sócio-histórica que muitas delas desconheciam na sua real expressão.

Dito de uma forma mais específica: o compartilhamento de vivências adversas pelos seniores proporcionou às alunas conhecerem, de forma mais íntima e direta, a realidade sociocultural de um Portugal rural que

existia entre as décadas de 40 a 60 do século passado, quando muitas famílias se confrontavam com acentuadas situações de pobreza. Esses dados plasmavam-se nas Histórias de vida recebidas por cada uma das alunas, mas também continuaram a fazer parte das trocas posteriores que existiram entre os dois grupos. Uma das estudantes referiu que "uma diferença tão grande de idades nos deu acesso a outras realidades". Acrescentou que as trocas permitiram aceder a "uma visão da vida completamente diferente da nossa, sobretudo porque eles viveram em tempos muito diferentes do nosso". Para a seguir concluir: "Eles passaram dificuldades que hoje em dia não fazemos ideia, quer dizer, já tínhamos aprendido coisas sobre essa realidade, mas nunca tínhamos tido a oportunidade de aprender por via da 'pele', como foi aqui o caso" (E. BR., 16/12/2023). O aluno referiu-se noutros termos a essa mesma dimensão: "Estes senhores e senhoras passaram por coisas que eu nem consigo imaginar e mesmo assim riem e brincam como crianças" (E. L., 16/12/2023). Na verdade, o fato de os seniores partilharem essas vivências de forma aberta, descomplexada e ainda por cima com alguma 'ligeireza', veio reforçar o impacto significativo que essa realidade teve junto dessas jovens estudantes. Para além do mais, a capacidade que os seniores demonstram ter, para reverter essas situações difíceis que a vida lhes ofereceu, foi também para as alunas uma fonte considerável de aprendizagens. É o que se depreende, por exemplo, quando alguém concluiu, de forma telegráfica, que "perante as adversidades temos de aceitar e mesmo dar valor" (E. B., 16/12/2023). E alguém acrescentou, de forma um pouco mais concisa, que tudo isso lhe ensinou "que uma coisa má que me aconteça, um certo problema, não deve ser encarado como o fim do mundo" porque há "sempre uma solução e por mais que custe, algum dia vamos ultrapassar essa barreira" (E. A., 16/12/2023). Partilhar em grupo adversidades vividas e, igualmente, uma capacidade de reverter a condição de pobreza que os seniores estiverem expostos na infância, serão narrativas passíveis de serem ressignificadas por jovens que, particularmente nos dias de hoje, não somente em Portugal, se vêm confrontados com dificuldades sociais ao iniciarem a sua vida adulta e profissional.

O exercício comparativo resultante do diálogo entre jovens e seniores – encontros pautados pela horizontalidade e mediados por um processo de criação artístico – fez sobressair outras aprendizagens e questionamentos. Ao nível dos valores, por exemplo, uma aluna referiu que passou a "dar muito mais valor às coisas simples da vida e não tanto às coisas materiais que nós agora damos muita importância" (E. J., 16/12/2023). E num

outro plano foi referido também, por uma outra estudante, que se apercebeu que, para a grande maioria dos seniores, "cada pormenor contava", e que isso lhes fez questionar a possibilidade de "aprenderem a ser felizes como pouco" (E. BR., 16/12/2023). Esse processo comparativo levou, enfim, pelo menos a uma das alunas, a tomar consciência das suas tendências desmesuradas: "por vezes, reclamo demais daquilo que tenho ou que gostaria de ter" (E. B., 16/12/2023), e que isso, como afirma uma outra, "acaba por nos iludir com tantas coisas inúteis" (E. J., 16/12/2023). Na raiz de todas essas comparações parece existir uma dimensão essencial e que surgiu na boca de várias estudantes, diversas vezes, o modo como cada geração sente e gere a noção do tempo. E, porque a esse propósito os testemunhos são eloquentes, transcrevem-se abaixo na íntegra alguns dos mais significativos:

> Eu também sinto que para os seniores essa noção do tempo é uma coisa fundamental. Tenho às vezes uma sensação que, para mim, o tempo está acabando. Se eu sou uma pessoa só de 20 anos, então como é que essa pessoa mais velha se sentirá, por exemplo, com 65 anos!? Será por isso que eles dão muito valor a todas as coisas que fazem? (E. AN., 16/12/2023).

> Dei por mim a pensar no decurso do tempo e isso ajudou-me, enquanto jovem, como que a construir um qualquer futuro. Na trajetória de uma vida vamos perdendo umas coisas e ganhando outras. Como é que tudo se vai reformulando ao longo da vida?… não sei bem dizer, mas sei que isto tudo fez-me pensar que tenho de dar tempo ao tempo. E isso trouxe-me tranquilidade. Eu ainda tenho muito pela frente e muito tempo para viver! (E. BR., 16/12/2023).

A percepção da vida enquanto trajetória temporal, e a aprendizagem da capacidade que reside em cada um de nós de ser ator do seu próprio percurso são aspetos a considerar quando se procura identificar aprendizagens que esse processo poderá ter trazido a essas estudantes, até porque, como alguém referiu, a condição de ser jovem tende a que se queira "viver tudo agora e tudo ao mesmo tempo" (E. J., 16/12/2023).

Para lá das comparações, muitos outros aspectos foram referenciados pelas alunas, como, por exemplo, quando uma delas se deparou com o fato de terem sido surpreendidas por uma qualquer coisa referida pelos seniores. Como é o caso desta situação, quando uma aluna se deparou com

uma afirmação que integrava a História de vida que recebeu: 'as plantas também precisam de mim'. Daí resultou uma constatação: uma "relação assim com as plantas surpreendeu-me profundamente pois nunca, nunca tinha pensado nesses termos". E foi essa a razão que a levou a introduzir "essa frase na *microcenografia*, porque achei e continuo a achar, que nunca tinha visto ninguém pensar dessa maneira" (E. BE., 16/12/2023). De uma forma ou de outra a relação com a terra e com o princípio da interdependência entre seres, quer sejam humanos ou vegetais, foram aprendizagens que se compartilharam entre participantes e que atravessaram estas *Microcenografias.*

Parece-nos, em suma, que os exemplos acima expostos são suficientemente elucidativos e que, portanto, leva-nos a concluir que esse diálogo intergeracional, fundado num interesse e numa disponibilidade mútua, foi uma fonte inesgotável de aprendizagens.

Antes de terminar, não será desprovido de sentido tecer algumas considerações sobre o próprio conceito de geração que aqui se utilizou e que vai para lá de uma visão restrita. Habitualmente, ele é usado para caracterizar um determinado grupo de pessoas, porque nascidas num certo período histórico, como tendo uma identidade similar, idênticas formas de pensar e agir, como demarcadas construções sociais comuns. Uma visão mais expandida defende, contrariamente, que a trajetória de vida de cada um dependente de "aspectos estruturais mais vastos", é certo, mas às quais se deve associar uma "variável independente" derivada, tanto das condições sociais como da proatividade que cada um dos "actores sociais" (Sarmento, 2005, p. 365) possa vir a ter. É a partir desse pressuposto que descortinamos o que foi dito por uma aluna ao referir-se a esse grupo de seniores: "cada um é diferente, cada um mostrou aspectos particulares de si, tal como cada uma de nós. E é assim que se poderá contrariar uma ideia um pouco feita, que nem sempre corresponde à verdade, do que são os seniores enquanto grupo". Para depois concluir: "este projeto quebrou completamente uma eventual imagem que muita gente tem sobre os seniores" (E. BE., 16/12/2023). Parece-nos oportuno lembrar, neste contexto, que a Organização Mundial de Saúde (OMS) identifica o idadismo – o conjunto de estereótipos, preconceitos, segregações e discriminações de acordo com o critério da idade – como sendo a terceira causa de discriminação no mundo, a seguir ao racismo e ao sexismo. No mesmo relatório estima-se que uma em cada duas pessoas no mundo tenha atitudes idadistas interpessoais (OPAS, 2002).

O que até aqui foi referido impõe finalizar reivindicando a pertinência e a necessidade de se equacionarem mais espaços e contextos nos quais pessoas de gerações diferentes possam transmitir e compartilhar universos diferentes, tal como, igualmente, descobrir interesses e motivos comuns e que os leve a aprender e co-concretizar outros imaginários mobilizados por processos artísticos comuns.

> Foi tão importante para eles (como para nós) descobrirmos que se consegue fazer tantas outras coisas em conjunto. Descobrimos ainda que todos temos diferentes capacidades, para além da idade e independentemente das representações sociais estigmatizadas que possam existir!
> O que fizemos não foi um projeto artístico com seniores, mas sim um projeto com pessoas (E. C., 16/12/2023),

> Com a minha microcenografia eu quis que a minha companheira pudesse olhar para o seu passado, aquilo que ela tem registado: o que já fez, mas também para o muito do que ainda poderá fazer. Nós quando estamos a falar dos seniores temos tendência para os associar ao passado e não falar de futuro. O que é que eles podem ser agora? Tudo bem que o tempo que ainda lhes falta viver possa ser mais curto do que o nosso, mas eles ainda têm a possibilidade de fazer muitas coisas (E. V., 16/12/2023).

Este projeto fez-nos relembrar, uma vez mais, as potencialidades que o gesto artístico tem para proporcionar a cada um a reinvenção de si próprio, a sua capacidade para se ultrapassar, a cada instante e em cada fase da sua vida. Este foi ainda o momento onde foi possível constatar, uma vez mais, que a arte é um excelente modo de promover e construir comunidades, o encontro entre pessoas que, entre elas, possam transmitir experiências e questionamentos sobre as suas vidas, as suas histórias, os seus modos de existir e as suas formas de fazer e estar no mundo. E, num contexto pedagógico, como foi esse o caso, quão estimulante foi confirmar, mais uma vez, que existe atualmente, como sublinha Bishop (2006, p. 13), uma "geração de artistas que desejam envolver-se com grupos sociais específicos" para, desse modo, questionarem a prática e o discurso artístico a partir de perspectivas socioculturais diversas.

Referências

AQUINO, Rita de. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: Perspetivas para uma curadoria expandida. **Repertório: Teatro e Dança**, v. 27, p. 90-103, 2016.

BISHOP, Claire. **Participation**. London: Whitechapel Gallery, 2006.

CARTA do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia. 2021. Disponível em: https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/. Acesso em: 9 jan. 2025.

HAN, Byung-Chul. **A expulsão do Outro** – Sociedade, Perceção e Comunicação Hoje. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

MATARASSO, François. **Uma arte irrequieta**: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MENDES, José Manuel. Inovação e tradição: como é que o ensino superior está a adaptar o seu legado às exigências da geração Z. **Semanário O Expresso**, 12 out. 2024.

MENDONÇA, Tolentino. Convite para a mesa. **Avvenire**, 2019. Disponível em: https://www.imissio.net/artigos/49/2609/convite-para-a-mesa-por-tolentino-mendonca/. Acesso em: 9 jan. 2025.

NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée**. Paris: Cristian Bourgois, 1986.

OPAS. Organização Pan-Americana da Saúde. **Relatório mundial sobre o idadismo**. Washington, D.C.: OPAS, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.37774/9789275724453. Acesso em: 9 jan. 2025.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e Alteridade: interrogações a partir da Sociologia da Infância. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 91, p. 361-378, maio/ago. 2005.

As Presenças Urgentes como Conjuro da Pobreza Estrutural na Criação Performática das Províncias Argentinas

Gabriela Pérez Cubas
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires – UNCPBA, Tandil, Argentina

María Guadalupe Suasnábar
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires – UNCPBA, Tandil, Argentina

À guisa de introdução

O Grupo de Investigación en técnicas de la corporeidad para la escena [Grupo de Pesquisa em técnicas da corporeidade para a cena] (GITCE) situa seu objeto de estudo no campo dos estudos da corporeidade em cena. A sua tarefa consiste em pesquisar os saberes do corpo organizados e sistematizados – individual e coletivamente – e reconhecidos como técnicas (Mauss, 1979) de uso de si mesmo (Alexander, 1995) em estado de representação organizada (Barba, 1994).

O trabalho que apresentamos neste livro foi elaborado como parte das linhas de pesquisa desenvolvidas no âmbito do projeto *Corporeidade, subjetividades e perspectivas de gênero em artes cênicas*, aprovado e desenvolvido entre 2021 e 2023 pela Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología da Universidad Nacional del Centro (UNCPBA) e do Sistema Nacional de Incentivos a la Investigación. Esse grupo de pesquisa está integrado por pesquisadoras de diversas disciplinas e trajetórias artísticas que produzem olhares transversais e *glolocais* sobre os processos que o grupo se propõe estudar. Assim, o projeto referido combinou, desde seus inícios, estudos sobre a corporeidade, teorias da subjetividade, História das Artes, Antropologia e

Filosofia para estudar um fenômeno complexo, como é o da atividade teatral, de uma perspectiva de gênero, na Argentina.

O objetivo geral do projeto foi identificar determinados aspectos da relação atual existente entre as artes cênicas e a perspectiva de gênero na Argentina. Para isso, sua proposta foi a de compor um corpus teórico que articulasse teorias da subjetividade, a crítica feminista da arte e os estudos sobre performance, situando o estudo da perspectiva da pesquisa na prática artística.

A possibilidade de abordar problemáticas sobre a pesquisa em artes da perspectiva de gênero permite mobilizar uma ferramenta fundamental para a análise das tramas culturais, dos discursos que se constroem e das práticas sobre os corpos no tempo. A utilização de conceitos provenientes tanto da produção teórica quanto da ação política dinamiza a reflexão sobre os processos socioculturais e as práticas artísticas derivadas deles, visibilizando aspectos sociais, políticos e culturais das relações entre os sexos, bem como condutas e atributos dos indivíduos. Muitas vezes, essas condutas são analisadas apenas como construções históricas e culturais que são naturalizadas e reproduzidas, de geração em geração, como se fossem inatas, a-históricas e moralmente corretas.

O gênero é uma categoria de análise e de poder político, é um conceito gerador de desigualdades e da correlativa e também desigual distribuição do poder. O gênero organiza os vínculos sociais em um regime sexo-genérico que permite a naturalização de práticas e relações de poder. Propor ações que tendam a desnaturalizar práticas hegemônicas e dominantes, ao mesmo tempo que permitam visibilizar códigos de gênero é, para esse projeto, um modo de contribuir para o conhecimento das práticas artísticas que são realizadas em contextos afastados dos centros de legitimação – centros orientados, em nosso ver, por lógicas sexo-genéricas e, portanto, políticas, econômicas e culturais baseadas em critérios excludentes de tudo aquilo que não compactue com seus parâmetros estéticos, filosóficos e de consumo sobre o que significaria "fazer bom teatro". Nesses centros de legitimação, o cânone artístico estabelece aquilo que deve ser considerado um produto artístico de qualidade, determina modos de produção, criação e circulação, beneficia aqueles que têm acesso a tal cânone e exclui uma vasta produção artística do território argentino e todas as pessoas que trabalham nele.

Como coloca Griselda Pollock (2013), para o campo das Artes Visuais, a crítica feminista da arte encontra o cânone artístico como uma estratégia discursiva na produção e reprodução de diferenças sexuais e suas

complexas configurações com o gênero e os modos relacionais do poder. Assim, o cânone artístico – em suas múltiplas manifestações – se constrói como um discurso generizado e generizador, reforçando um olhar enviesado sobre a produção artística de qualquer artista que se situe por fora do cânone, abrangendo o gênero, a sexualidade, a etnia, a classe, o território e tudo aquilo que ficar por fora do relato hegemônico.

Continuando com estas reflexões, as integrantes do projeto *Corporeidade...* se propuseram a trabalhar com 11 (onze) mulheres teatristas que desenvolvem a sua atividade profissional em diversos territórios da Argentina. Para atingir esse objetivo, o primeiro passo foi identificar uma série de características comuns e dissímeis que permitisse a geração do grupo inicial que participaria da experiência. Partindo das tramas metodológicas da pesquisa, sobre a própria prática artística, trabalhou-se fortemente na definição da grupalidade que estava sendo mobilizada para, então, poder analisar os eixos propostos. Assim, a principal característica que congregou essas teatristas foi o fato de todas elas desenvolverem a sua atividade profissional em territórios afastados dos centros de legitimação teatral. A (auto)definição dessas mulheres se construiu a partir da ideia de "periferia teatral", entendendo por isso uma margem própria e autônoma de produção das artes: todas elas inscrevem suas práticas no âmbito do denominado Teatro Independente. Nosso interesse se centrava em conhecer suas práticas profissionais nos territórios de pertencimento, saber das estratégias que elas desenvolvem para sustentar suas práticas em contexto e também da sua relação com o "centro teatral".

Algumas linhas para compreender o Teatro Independente argentino

O Teatro Independente, na Argentina, constitui-se como movimento intelectual e artístico na década de 1930. Ainda que se registrem antecedentes nos anos anteriores, as e os pesquisadores concordam em marcar a fundação do Teatro del Pueblo, criado por Leónidas Barleta (1902-1975)[1], na cidade de Buenos Aires, como o início desse movimento. Jorge Dubatti (2012, p. 81) aponta que o Teatro Independente definiu "uma

[1] Dramaturgo, narrador e ensaísta argentino, diretor do Teatro del Pueblo, participou da revista *Claridad* e foi fundador do jornal *Propósitos*. Entre suas obras, podemos mencionar *Odio* (1931) e *La edad del trapo* (1952).

nova modalidade de fazer e conceitualizar o teatro que envolveu mudanças em matéria de poéticas, formas de organização grupal, vínculos de gestão com o público, militância artística e política e teorias estéticas próprias". Assim, o conceito de Teatro Independente nasce em um momento particular dos desenvolvimentos artísticos e culturais em curso na cidade de Buenos Aires, um momento ligado às transformações da modernidade que acontecem nos anos da década de 1930.

Os estudos históricos sobre o teatro contam com um longo desenvolvimento na Argentina em virtude da necessária recuperação e revalorização de encenações transcendentais para o campo teatral. No entanto, tradicionalmente, a história do teatro destacou as mudanças introduzidas na literatura teatral, ressaltando dramaturgos, diretores e atores ligados a tal literatura. Ao mesmo tempo, essa historização coloca uma homologação entre a história do teatro portenho (aquele produzido na cidade de Buenos Aires) e a história do teatro nacional: um relato historiográfico escrito sob a ótica de Buenos Aires foi o marco de referência a partir do qual foi escrita a história do teatro argentino e, especificamente, a do devir do Teatro Independente.

Acompanhando as grandes transformações políticas e econômicas que ocorreram no período de entreguerras, durante as décadas de 1920 e 1930, na cidade de Buenos Aires, foi se consolidando uma forma de fazer teatro que foi construindo um imaginário simbólico da atividade teatral no resto do território. Em vários espaços das províncias, o "teatro vocacional" ganhou força entre associações de imigrantes, agrupações políticas (socialistas e anarquistas) e outras formas de sociabilidade cultural que permitiram a divulgação de práticas teatrais e a gestação de públicos novos. Posteriormente, os estudos teatrais começaram a construir conceitos e arcabouços teóricos sobre o devir histórico da atividade teatral que, ao mesmo tempo, dessem conta de evidenciar os cruzamentos produtivos, dando organicidade à multiplicidade de experiências que foram se gestando a partir dessas décadas. Assim, o conceito de Teatro Independente ficou associado a toda prática teatral não enquadrada na gestão estatal, seja no âmbito nacional, provincial ou municipal. O Teatro Independente foi definido como um discurso e uma prática em si mesmo, visibilizando diversas maneiras de produzir, de escrever, de atuar e de convocar o público.

Atravessando sua história, brevemente comentada neste relato, o Teatro Independente mantém, até a atualidade, uma série de características que o configuram como tal: é uma modalidade que abrange a organização

horizontal dos elencos, rejeitando a ideia de "cabeça da companhia" (uma ideia que marcava os elencos tradicionais); a busca de poéticas próprias afastadas dos critérios comerciais de produção e criação; e a filiação a ideias políticas de esquerda.

Embora a sua evolução não tenha sido homogênea no tempo, sendo, além disso, muito diferente em cada território, o espírito geral do teatro independente se manteve latente no campo teatral contemporâneo da Argentina. No ano de 1997, aprovou-se a *Lei Nacional del Teatro Independiente* (*Lei nº 24.800*), sendo criado, na sequência, o Instituto Nacional del Teatro (INT). Tanto a Lei quanto a fundação do INT foram e são fundamentais para o incentivo à produção teatral por todo o território da Argentina.

O lavor desenvolvido pelo INT nos últimos 30 anos é notável. Baseado em um espírito federalista, o Instituto criou representações em cada uma das 24 jurisdições autônomas argentinas (23 províncias e a Ciudad Autónoma de Buenos Aires), garantindo que as políticas de fomento à produção teatral atinjam todos os cantos do país. Graças a isso e até a chegada de Javier Milei ao poder (em dezembro de 2023), com seus ideais libertários, diferentes e diversos artistas nacionais puderam desenvolver espaços de pesquisa, fundar salas teatrais, promover a participação do público e produzir teatro em estreita relação com seus contextos culturais, que, em um país tão vasto como a Argentina, são diversos e múltiplos.

No entanto, o cânone artístico, tendo como sede a Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C.A.B.A.), elabora suas estratégias discursivas afirmando a relação centro/periferias, mantendo também uma disparidade quanto ao grau de protagonismo entre homens e mulheres: majoritariamente são homens diretores, docentes, professores etc. os que têm acesso a difundir suas obras (encenações, publicações, laboratórios etc.) graças ao fomento institucional.

No que se refere especificamente à pesquisa em teatro – atendendo à distinção entre pesquisar em teatro e sobre teatro, que vem sendo sustentada no campo da pesquisa na prática artística –, essa disparidade aumenta, tanto na relação centro-periferia quanto na porcentagem de participação entre homens e mulheres. Curiosamente, a maioria das pessoas que realizam teatro nas províncias são mulheres e dissidentes.

Em agosto de 2020, foi publicado o documento fundacional do *Observatorio de Políticas para la Igualdad de Género y la erradicación de las violencias y desigualdades hacia las mujeres y personas LGBTIQ+* [Observatório de Políticas para a Igualdade de Gênero e a erradicação das violências e

desigualdades em relação às mulheres e pessoas LGBTIQ+) do Instituto Nacional del Teatro. No documento, expressa-se que

> [...] como em todo âmbito institucional integrado por vínculos humanos, na atividade teatral existem papéis estereotipados que assumem maior poder. Tal poder 'inquestionável', baseado na especificidade do campo, conhecimentos, trajetórias, saberes, pode gerar fatores que propendem e ampliam determinadas condições nas quais pessoas vulneráveis são vítimas de situações de violência e desigualdades por motivos de gênero. Ainda existem, dentro dessas desigualdades, variedades de determinações que constituem o lugar de poder de cada sujeito e que se interseccionam com o gênero, como são as de raça, classe social, nacionalidade, situação migratória, língua, pertencimento a comunidades de povos originários, idade, ideia de beleza hegemônica, deficiência, entre outras. Daí a importância do entendimento e visualização de tais questões, bem como de ações concretas para abordá-las. [...] é necessário criar o 'Observatorio de Políticas para la Igualdad de Género y la erradicación de las violencias y desigualdades hacia las mujeres y personas LGBTIQ+ do INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO' como ferramenta para a gestão das informações e do conhecimento, para pesquisar e divulgar os conteúdos que aparecem no espaço de observação pertinente a sua área de interesse, aprofundando, dessa maneira, o espírito federal, territorial ou democrático com o qual foi criado o instituto (INT, 2020, eletrônico).

É sem dúvida um grande avanço a criação desse observatório, primeiramente porque reconhece iniquidades que nós, mulheres, denunciamos faz décadas no campo teatral, assim como na sociedade como um todo. Resta, então, concretizar ações que tendam a difundir o riquíssimo lavor realizado por mulheres e dissidentes no teatro das províncias, o mal chamado "interior do país".

Para mobilizar todas essas premissas e preconcepções geradas a partir da reflexão teórica e metodológica, era necessário apostar na discussão com outros atores/atrizes da atividade teatral que compartilhassem as mesmas características sustentadas em Tandil. Foi assim que começou a ser delineada uma cartografia de fazedoras que se posicionassem a partir do questionamento em relação àqueles marcos hegemônicos que partem do "centro". Em busca de vozes e saberes que fossem de referência nas suas próprias "periferias", nasceu o primeiro Encontro Federal de Mulheres Teatristas,

que foi financiado pelo Fondo Nacional de las Artes em duas oportunidades (2021 e 2022). O Encontro também foi declarado de Interesse Cultural pelo Ministerio de Cultura de la Nación e pelo Consejo Deliberante da cidade de Tandil; e contou com o aval do Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires e da Faculdade de Arte da UNCPBA.

Territórios, pobreza estrutural e simbólica

A atividade teatral independente na Argentina é registrada em todo o território nacional. As realidades geográficas, políticas e culturais de cada província geram um mapa teatral diverso e rico que nutre as artes cênicas argentinas. O Instituto Nacional del Teatro tem representações em cada uma das 24 jurisdições autônomas da Argentina e nas quais são administradas as políticas de fomento à produção teatral. No entanto, essa política de subsídios não dá conta de erradicar desigualdades estruturais econômicas, políticas e sociais, conseguindo, no máximo, operar como um paliativo que permite revigorar a cena teatral em camadas médias da sociedade. Acontece que, em muitos casos, essas camadas médias, receptoras de estímulos econômicos, desenvolvem projetos ligados a suas comunidades e às parcelas mais desprovidas da sociedade.

As desigualdades quanto à produção teatral reproduzem, naturalmente, desigualdades econômicas, sociais e culturais existentes no território nacional, como ocorre com boa parte das políticas culturais (Hernández, 2010). A região central do país, especificamente as províncias de Buenos Aires, Santa Fé e Córdoba, ostenta o maior PIB no âmbito nacional. Em direção ao Sul, a riqueza aumenta nas províncias mais austrais, embora, em sua maioria, sejam exploradas por capitais privados e estrangeiros; e, em direção ao Norte, a desigualdade se agrava em virtude da maior complexidade social e da ausência de políticas que promovam uma redistribuição da riqueza.

Sem pretender realizar um estudo exaustivo sobre a pobreza, já que, de jeito algum, é o nosso campo de estudo, podemos observar que a pobreza estrutural, evidenciada na iniquidade da distribuição das riquezas pelo país afora, e na disparidade quanto a possibilidades de acesso a condições mínimas de vida digna, evolui também no plano simbólico. Não estamos nos referindo à pobreza cultural das regiões. A Argentina tem uma variedade cultural e social riquíssima em cada uma de suas províncias, mas essa variedade, assim como as próprias populações, vê a sua

existência e evolução submetidas a uma ordem imperante que é administrada a partir da centralidade do poder e em estreita relação com o cânone imperante (Feldman, 2021).

A centralidade que ocupam as províncias mais ricas determina a validação das produções culturais e se refere ao universo simbólico das províncias "periféricas" apenas em termos de cor local, como formas relacionadas à "alteridade" e à "convivência" de culturas. O eixo "centro-periferia" reforça a desigualdade econômica e simbólica do país. Assim, quanto mais esse cânone é limitado, maior fica o empobrecimento simbólico.

Como dissemos, o cânone artístico é excludente, e a sua estratégia discursiva busca homogeneizar critérios e buscas, negligencia as particularidades territoriais, de gêneros, etárias, culturais, econômicas, etc. O cânone artístico, estabelecido a partir da centralidade, reproduz diferenças de cada região, fortalecendo a polaridade "centro/periferias" e alimentando a desigualdade. Se analisarmos esses processos de uma perspectiva de gênero, podemos visualizar que as possibilidades de acesso às estruturas de fomento, difusão e promoção do campo teatral argentino também geram instâncias de exclusão/inclusão por questões de gênero, sexualidade, classe, etnia, capacitismo etc.

O espectro de ações possíveis frente a esse panorama se estabelece entre um agir que imita o cânone e a *desterritorialização* do cânone (em termos deleuzianos): entre esses dois extremos poderão acontecer todas as variáveis possíveis.

Nesse contexto, e tomando algumas das variáveis que foram deflagradoras do projeto, o GITCE se colocou algumas perguntas iniciais em relação aos saberes teatrais que as mulheres teatristas produzem em seus territórios de pertencimento:

> O que sabemos do teatro feito por mulheres? Como as mulheres fazem teatro na Argentina? Como as mulheres fazem teatro na Argentina nas margens dos centros de produção teatral? Quais saberes elas produzem? Como elas nomeiam os saberes que produzem? Elas têm esses saberes identificados? Falam deles?

MUTA. Mulheres fazendo teatro

Imagem 1 – Material gráfico de divulgação do projeto.
Fonte: Acervo dos autores.

Quatro noções orientaram a proposta das atividades a serem desenvolvidas: as de *território*, *desterritorialização* e *reterritorialização* (Deleuze; Guattari, 2004; Guattari; Rolnik, 2006) – num esforço por desestabilizar o cânone analisado anteriormente; e a de *corpo vibrátil* (Rolnik, 2019, p. 48). Partindo desses marcos e colocando em debate as desigualdades passadas e presentes, resolvemos, então, convocar onze mulheres teatristas de diferentes territórios para gerarmos o primeiro *Encontro Federal de Mulheres Teatristas MUTA*, cujo objetivo geral foi *criar e consolidar um espaço de troca entre mulheres teatristas protagonistas da praxe cênica em diferentes âmbitos das províncias. Por meio da escrita feminista e da perspectiva de gênero, pretende-se produzir conhecimentos específicos para a prática cênica.*

Assim, compreendendo as dificuldades implicadas num projeto com tamanha expansão territorial, solicitamos apoio econômico e financeiro junto a diferentes instituições. O projeto foi financiado pelo Fondo Nacional de las Artes em duas oportunidades (2021 e 2022)[2], recebeu o

[2] Na primeira instância, em 2021, foi contemplado com uma Bolsa Grupal de Criação pelo valor de $100.000 (cem mil pesos argentinos). Na segunda oportunidade, em

aval do Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires e da Faculdade de Arte da UNCPBA. O encontro também foi declarado de Interesse Cultural pelo Ministerio de Cultura de la Nación e pelo Concejo Deliberante da cidade de Tandil[3].

Para atingir os objetivos propostos, foram planejadas três etapas de trabalho:

1) Primeira etapa: seleção e convocação das possíveis participantes; trabalho com observantes, participantes e registro; identificação dos marcos teóricos e metodológicos. Sistematização do marco teórico. As participantes são convocadas, antecipando-se o compromisso de comparecerem ao encontro presencial.
2) Segunda etapa: realização de dois encontros virtuais (18 de setembro e 16 de outubro de 2021), onde foram abordados os marcos teóricos e problemáticos do projeto – regime identitário, subjetividade flexível, a corporeidade da perspectiva de gênero, crítica feminista de arte – para a definição de enfoques conceituais. A finalidade desses encontros era identificar conceitos e procedimentos artísticos, pedagógicos e de produção próprios das teatristas participantes que servissem como insumos para o encontro presencial.
3) Terceira etapa: organização de uma residência artística com as mulheres participantes do dia 22 ao dia 28 de fevereiro de 2022, em Tandil, Província de Buenos Aires. A ação teatral consistiu em trabalhar, durante uma semana de convivência, na troca de experiências profissionais em território.

Para realizar a seleção de participantes, procurou-se uma série de premissas que permitissem colocar em diálogo e tensão as diversidades regionais e as particularidades territoriais. Dessa forma, partimos de entender que era necessário construir um ambiente que fosse compartilhado por mulheres de diversas idades, com diferentes trajetórias e que viessem de vários pontos cardeais do país. A partir dos contatos e relações estabelecidas em

---

2022, foi beneficiado com uma nova Bolsa de Finalização de Projetos, pelo valor de $ 200.000. Com essas verbas, foi possível financiar a hospedagem e a alimentação da residência artística correspondente à terceira etapa do projeto.

[3] O Projeto foi declarado de interesse cultural pelo Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Tandil (Res. 3794/2021) e pelo Ministerio de Cultura de la Nación (Resl-2021-2036-APN-MC). Tais declarações viabilizaram a apresentação a novas convocações de financiamento, permitindo, também, que cada teatrista pudesse administrar viáticos em suas cidades de origem.

experiências anteriores, foram convocadas teatristas provenientes da Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Hurlingham (Buenos Aires); Tandil (Buenos Aires); Río Cuarto (Córdoba); Córdoba (Córdoba); Paraná (Entre Ríos); Tilcara (Jujuy); Mendoza (Mendoza); Fiske Menuco-Gral. Roca (Rio Negro) e Puerto Madryn (Chubut).

Como observamos no Mapa (Figura 2), a seleção das participantes tentou refletir a representatividade da extensão territorial da Argentina, ao mesmo tempo que tentou gestar um espaço que permitisse a diversidade de práticas, saberes e formas de "fazer teatro".

Imagem 2 – Cidades de procedência das mulheres teatristas.
Fonte: Elaboração própria.

Para a experiência, foram convocadas estas mulheres que fazem teatro (Figura 3):

1) *Carolina Anahí Ayub* (CABA) – La Zancada Teatro: diretora, docente e atriz com especialização em teatro de objetos, interatividade e novos meios, formada na Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Cofundadora da Cátedra Libre de Teatro Grupo, agrupação de egressos e estudantes da UNA.

2) *Gabriela Psenda* (Mendoza) – La Rueda de los Deseos: docente, diretora, atriz, pesquisadora teatral na Universidad Nacional de Cuyo e na Universidad Nacional de San Juan.
3) *Valentina Etchart Giachero* (Córdoba) – Compañía Errante/Teatro de Máscaras: artista interdisciplinar, docente, pesquisadora, atriz, gestora cultural e diretora artística. Atriz formada na Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, França. Licenciada em Comunicação Social e Mestra em Teatro pela UNCPBA.
4) *Aldana Pellicani* (Hurlingham, Buenos Aires) – La Zancada Teatro: coordenadora geral de La Zancada Teatro, atriz, diretora teatral, formada na Universidad Nacional de las Artes, onde também é cofundadora da Cátedra Libre de Teatro Grupo, agrupação de egressos e estudantes da UNA.
5) *Mar García Barros* (Fiske Menuco - General Roca, Río Negro) – ALAMEDA-Artistas en Laboratorio: licenciada em Artes Combinadas e Professora de Ensino Médio e Superior em Artes, Universidad de Buenos Aires. Artista feminista cênico-performática, gestora cultural e sociocomunitária.
6) *Gabriela Trevisani* (Paraná, Entre Ríos) – Asociación Civil Teatro del Bardo: licenciada em Teatro pela Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe). Docente, pesquisadora, dramaturga, diretora teatral e gestora cultural. É docente da Universidad Autónoma de Entre Ríos. Fundadora e integrante do Teatro del Bardo e do projeto de pesquisa *Equipe de Educação pela Arte: implicações pedagógicas e estratégias de autogestão*.
7) *María Isabel (Maribel) Bordenave* (Puerto Madryn, Chubut) – Atriz, gestora e produtora teatral. Integra o Grupo de Teatro Independiente La Escalera. Diretora Artística do Teatro Independiente El Galpón e organizadora do *Teatrazo* (Festival Nacional de Teatro).
8) *Gabriela Pérez Cubas* (Tandil, Buenos Aires) – GITCE: diretora do Grupo de Pesquisa em técnicas da corporeidade para a cena - GITCE. Atriz, docente, pesquisadora, diretora teatral, gestora cultural. Professora Titular da disciplina Expressão Corporal II, na Faculdade de Artes da UNCPBA.
9) *Mayra Inés de Paco* (Río Cuarto, Córdoba) – Kika Producciones Teatro: atriz e gestora cultural. Faz parte do coletivo KIKA Producciones, espaço de formação, produção e realização de espetáculos, cursos e

oficinas. Especialista em Teatro de Papel, em suas correntes asiáticas e europeias (Kamishibai e Teatro em Miniatura). Já realizou turnês e apresentações no Uruguai, México, Costa Rica, Colômbia, Chile e Argentina.

10) *Silvina Andrea Montecinos* (Tilcara, Jujuy) – Grupo Ojito de Agua: licenciada em Teatro pela Universidad Nacional de Córdoba. É docente, diretora, atriz, dramaturga e gestora cultural. Sócia fundadora da Rede de Grupos de Teatro da Quebrada de Humahuaca. Faz parte da RED MOTE Asociación Civil e da Cooperativa Cultural La Sopa.

Para conseguir a grupalidade, esperada para a experiência, foram mantidas algumas características gerais, como a de que, por exemplo, todas as participantes pertencessem ao âmbito teatral independente, três docentes e pesquisadoras da Universidade pública, cinco gestoras ou autogestoras de espaços teatrais próprios. Todas elas são atrizes, diretoras e dramaturgas, desempenhando papéis segundo a particularidade de cada projeto teatral que assumem e também todas são formadoras e facilitadoras do teatro independente em seus territórios.

Cada uma dessas mulheres apresenta percursos formativos diversos, alternando entre a educação formal e institucional e o treinamento em âmbitos não formais, independentes. Cada uma delas aborda o fenômeno teatral de suas próprias perspectivas.

Por sua vez, as integrantes do GITCE se dispuseram a sistematizar o arcabouço teórico e metodológico do projeto. Assumimos a perspectiva metodológica da pesquisa na prática artística, um campo relativamente recente no âmbito da pesquisa acadêmica que articula os estudos teóricos com as práticas artísticas. Conhecido por sua denominação em inglês como *Arts-based research*, esse enfoque metodológico propõe categorias teórico-interdisciplinares que, em articulação com a prática artística, possibilitam não apenas o estudo de um corpus teórico, mas a abordagem direta da experimentação pelos seus processos de produção. Um dos métodos mais importantes nesse tipo de pesquisas é a contextualização do objeto de estudo da perspectiva do sujeito.

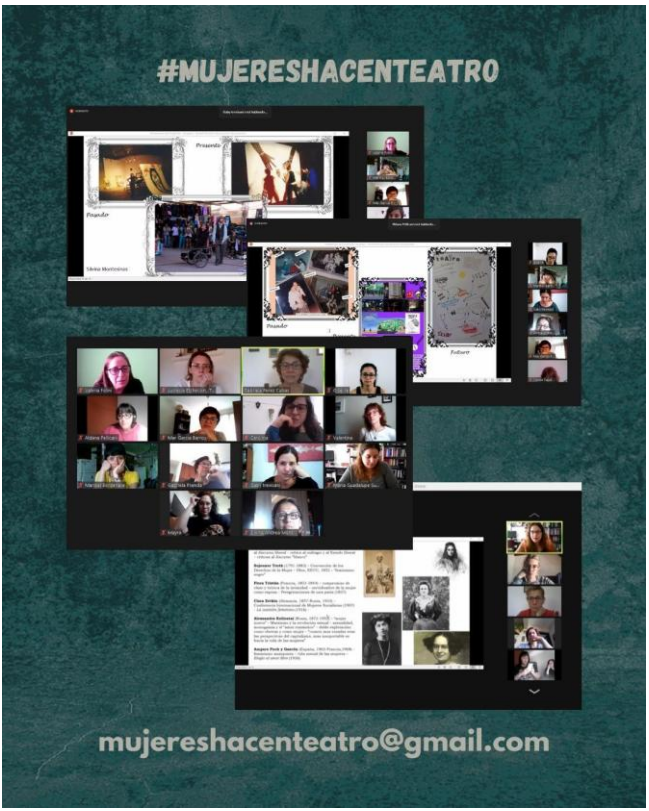


Imagem 3 – Placa promocional para as redes sociais com capturas de tela sobre o primeiro encontro virtual. Nas imagens, veem-se as mulheres teatristas participantes e as integrantes do GITCE. Fonte: CM @MalenaRosso.

As teorias contemporâneas da subjetividade trazem para a pesquisa na prática artística a possibilidade de territorializar os estudos segundo as particularidades do contexto no qual acontece a criação artística. Partindo desse enfoque, definimos a pesquisa baseada na prática artística como "um tipo de pesquisa de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literários, visuais e performativos) para dar conta de práticas de experiência nas que tanto os diferentes sujeitos (pesquisador, leitor, colaborador) quanto as interpretações sobre suas experiências revelam aspectos que não se tornam visíveis em outros tipos de pesquisa" (Hernández-Hernández, 2008, p. 92-93).

Da mesma maneira, a investigação na prática artística possibilita identificar procedimentos metodológicos, éticos e estéticos que dão sentido à experiência humana e que exigem um envolvimento sensorial, emocional

e intelectual do pesquisador: "Ou seja, esse tipo de pesquisa envolve respostas corporizadas e, assim, transforma a experiência pessoal em social e o privado em público" (Hernández-Hernández, 2008, p. 107).

No campo das teorias da subjetividade, a pesquisadora Suely Rolnik (2019) cunha o conceito de "corpo vibrátil" para definir aquelas experiências que enlaçam o sujeito com os "saberes do corpo" ou "saberes do vivo", assinalando outras maneiras de conhecer que transcendem o logocentrismo. Segundo Rolnik (2019, p. 48), "nessa esfera da experiência subjetiva, estamos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações, as quais agitam o fluxo vital de um mundo e atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo dele um único corpo em variação contínua, ora tendo ou não consciência disso".

A crítica feminista da arte que discute os discursos hegemônicos para ampliar o olhar sobre âmbitos não europeus, não institucionalizados, não oficiais, ofereceu categorias de análise para compreender outros modos de estudar a produção artística. A obra de Linda Nochlin (2007), autora que parte do questionamento do relato canônico sobre a arte, principalmente em virtude da ausência de mulheres artistas na grande história universal, resultou um texto fundamental para compreender a "ausência" de grandes mulheres artistas na história da arte e a criticar o olhar biologicista da arte produzida por mulheres que pretende estabelecer um "estilo feminino". Griselda Pollock (1988) trouxe ao debate, a partir da crítica feminista de arte, noções para definir o cânone tradicional como uma estrutura de exclusão, visto que, centrando-se no "masculino", relativiza a produção das mulheres e reproduz as diferenças sexuais e as relações de gênero.

Da perspectiva dos estudos de gênero, no campo da arte, a pesquisadora Andrea Giunta recorreu a teorias da subjetividade para analisar a produção de artistas latino-americanas, criando um corpus de estudo com eixo nas experiências corporizadas nas quais o corpo feminino se transformou em um lugar de expressão artística e dissidente. Conforme Giunta (2018, p. 13), seus estudos sobre o vínculo entre arte e gênero partem da

> [...] hipótese de que o corpo subjugado pela história – como já se expressa nos textos sagrados do Ocidente –, o outro do corpo patriarcal, regulador do poder e configurador dos corpos sociais certos, produziu nesses anos [entre os anos 1960 e 1980 do século passado] um movimento de liberação. Em termos de representações, esse movimento desenvolveu ferramentas que resultaram produtivas para uma emancipação ampla dos corpos. Tais ferramentas rearranjaram

o campo do simbólico, dando lugar a um processo emancipado que continua até os de dias de hoje em intensa expansão.

Encurtando as distâncias: o trabalho prévio à residência ou segunda etapa

Durante os encontros virtuais, surgiram, entre o grupo, pautas para a organização. María Guadalupe Suasnabar, codiretora desse projeto e historiadora da arte, ministrou uma aula sobre o surgimento e a evolução do feminismo e, dentro dele, sobre a crítica feminista de arte. As discussões geradas no núcleo do grupo nos levaram a formular perguntas como:

Como se fala do teatro que as mulheres fazem?
Quem fala do teatro que as mulheres fazem?
Como falam as mulheres do teatro que elas produzem?
Pelo fato de sermos mulheres, devemos fazer 'outro' teatro?
Produzimos teatro de formas diferentes das dos homens?

A partir dessas perguntas, foi se configurando o objetivo do nosso encontro em Tandil, na província de Buenos Aires. Iríamos conviver durante uma semana para falarmos do nosso teatro, sem a pretensão de universalizar nenhum dado ou de chegar a verdades únicas. A categoria de "conhecimento situado", trazida por Donna Haraway (2022), que compreendemos como a possibilidade de "reconhecer a intervenção do mundo" na construção dos nossos saberes, deu contorno à perspectiva de análise e nos colocou um desafio: como realizar uma análise das nossas práticas profissionais, reconhecendo a intervenção do mundo na construção do saber, sem transformar essa análise em um relato puramente autorreferencial e episódico?

Também a noção de interseccionalidade começava a orientar o modo de nos pensarmos. Como coloca Kimberlé Crenshaw, que cunhou o termo pelos idos de 1989, existe uma multiplicidade de fatores que se cruzam e inter-relacionam na hora de analisar a situação das pessoas (Crenshaw, 1989). Não é apenas do gênero ou da sexualidade que se trata no momento de gerar as pautas de inclusão/exclusão: todos e todas somos objeto de múltiplas formas de discriminação também por outras razões, como a etnia, as crenças, a idade, a classe, o território que habitamos etc. Assim,

essa categoria analítica, difundida amplamente pelo feminismo no seu arcabouço teórico e político, foi importante para ressignificar saberes e práticas entre as mulheres que fazem teatro na Argentina.

Partindo dessa assimilação, definimo-nos como um grupo de mulheres fazedoras de teatro, não sendo esse grupo um ente homogêneo, mas atravessado por múltiplas complexidades geradas pela interseccionalidade; somos mulheres que querem dar a conhecer a forma como fazem teatro, validando ou autovalidando (já que ninguém fará isso por nós) seus procedimentos criativos e pedagógicos, suas opções conceituais, metodológicas, poéticas e éticas.

Propusemo-nos identificar processos e procedimentos, não mulheres; e considerar tais processos e procedimentos no marco das micropolíticas (Guattari; Rolnik, 2006), entendidas como modos de organização grupal que nos permitem avançar em prol da realização de um desejo. Assim chegamos a definir a terceira etapa: a residência evocava em nós a proposta de Paul Preciado e María Galindo em seu encontro de 22 de abril de 2021:[4] "Trabalhemos na capacidade de responder ao medo sem paralisia, inventemos os próprios aparelhos de produção da verdade".

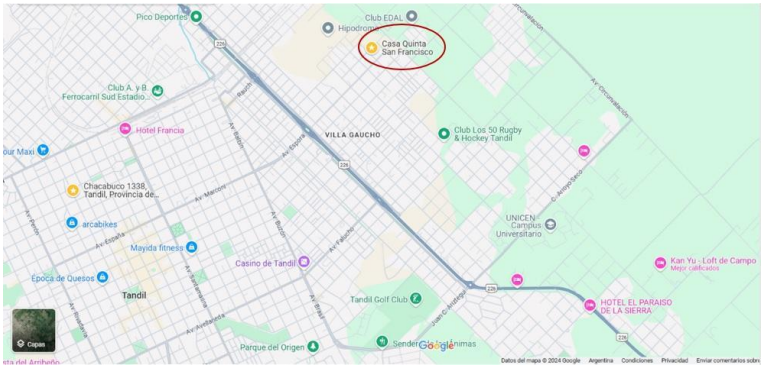


Imagem 4 – Localização do sítio onde foi realizada a residência.
Fonte: Elaboração própria.

---

[4] Paul B. Preciado e María Galindo: *Arte, Política y Contracultura. El Mundo Hoy*. Palestra pronunciada no marco do ciclo "Encuentros en el caos", organizado pelo Museo Universitario del Chopo e pelo Centre for Postcolonial Studies, Goldsmiths, University of London, do Reino Unido, em parceria com o Instituto de Geografia da UNAM e Cultura en Directo. Museo Universitario del Chopo. UNAM. México. 2021 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ED9BCLvb_5g. Acesso em: 22 jun. 2024.

Residência Artística: construindo novos "centros" a partir de Tandil

Em um sítio nas proximidades da cidade, em um bairro popular, fora do circuito turístico, do dia 22 ao dia 28 de fevereiro de 2022, durante o Carnaval, encontramo-nos para criarmos grupalidade e problematizarmos práticas e saberes (Figura 4). Cada participante chegou a Tandil com dez minutos de material cênico próprio para compartilhar com as outras; também trazia um registro do seu processo de preparação para o encontro, registro que foi crescendo à medida que cada uma ia acrescentando nele a experiência da residência.

Além do registro pessoal das dez mulheres participantes, foram formadas duas equipes de registro, uma audiovisual e a outra etnográfica, compostas por jovens pesquisadores em formação e integrantes do GITCE. O material audiovisual se encontra em sua fase conclusiva de edição.

Durante a semana de convivência, foram sendo exibidos os materiais cênicos individuais (Figura 4). Depois de cada exibição, em grupo, analisamos o material apresentado, realizamos uma desmontagem, observamos as técnicas envolvidas, os procedimentos utilizados, o enfoque conceitual e as opções poéticas de cada uma. Tentamos definir por que escolhemos esse material para mostrar e como o elaboramos para apresentá-lo ao grupo. Pensamos em conjunto sobre qual é o teatro que fazemos, qual é o teatro que observamos em cada exibição.

Imagem 5 – Cena da apresentação do material elaborado de maneira individual.
Fonte: Arquivo GITCE.

De forma intercalada, foram sendo apresentados os registros de cada uma. Foram compartilhadas as informações sobre a experiência de como cada uma tinha iniciado a sua preparação para a viagem, a forma de cada uma vivenciar a travessia em si e as expectativas que cada uma tinha em relação ao encontro.

Por último, foi realizado um trabalho coletivo em laboratório. Cada uma contribuiria com um conhecimento específico sobre seu modo de produzir teatro. Sobre essa contribuição foi construída uma performance coletiva na qual cada participante desempenhou o papel de atriz e diretora de forma alternada. Essa performance foi apresentada para um grupo reduzido de convidados no último dia da residência (Figura 5).

Imagem 6 – Fotogramas do registro audiovisual da performance final.
Fonte: Elaboração própria sobre registro de @YaninaJensen.

Conclusões, sempre parciais

Toda a experiência – registrada em suporte audiovisual e escrito – desde os encontros virtuais até a residência – resultou mobilizadora, emocionante e nos colocou, como grupo de pesquisa, uma série de desafios aos que tentamos dar resposta no decorrer do tempo (Figura 6).

Deparamo-nos com a dificuldade de identificar, tanto nos materiais cênicos exibidos quanto nas narrativas que cada uma das participantes constrói sobre as suas práticas, referências objetivas, conceitos puros que nos permitissem qualificar ou delimitar o teatro produzido por cada uma. Cada uma das participantes fala de suas práticas artísticas entrelaçando-as com a sua experiência de vida; para elas, o teatro não se apresenta como um objeto de estudo que pode ser analisado afastando-se do sujeito: fazer teatro é uma forma de viver.

Imagem 7 – Imagem tirada durante a preparação da performance final.
Fonte: Arquivo GITCE.

Por isso, a residência foi frutífera em experiências e saberes compartilhados; em muitos momentos, a emoção por convivermos e descobrirmos a alegria do encontro tomou conta de nós e nos deixamos levar pela

vivência de nos saber em comunidade, priorizando-a em relação à necessidade de definirmos conceitos.

A dificuldade para enquadrar os relatos e as experiências em categorias e conceitos puros nos surpreendeu, obrigou-nos a nos adaptar, no curso do encontro, a novas formas de compreender o que estava acontecendo e ampliou a nossa escuta e percepção. Também nos fez mergulhar em certa incerteza quando nos colocou a necessidade de modificar o enfoque teórico para compreendermos o que estava acontecendo.

Isso, de forma alguma, não quer dizer que as artistas convidadas não embasem – e fundamentem – suas práticas em opções metodológicas ou poéticas. Não significa que essas artistas careçam de capacidade crítica na hora de avaliarem seus trabalhos e os das suas colegas. Quer dizer que são necessários outros enfoques para analisar as suas práticas, que elas mesmas podem falar do seu próprio trabalho sem recorrer a definições categóricas emanadas mais de âmbitos acadêmicos do que do território do teatro independente feito por mulheres.

O grupo, então, precisou reformular o enfoque para analisar os dados obtidos, porque eles não eram puramente dados, mas experiências de vida. Todas as participantes deram conta do seu desenvolvimento profissional como atrizes, diretoras, docentes e gestoras, mas o fizeram com outros conceitos, partindo de enfoques diversos.

Nessa busca de modos de reformular a análise das narrativas geradas no encontro, deparamo-nos com um conceito fundamental para compreender o modo como as mulheres se referiam à sua prática: o da metáfora. Donna Haraway (2022) esmiúça o conceito de metáfora, definindo-a como uma estratégia para compreender as formas como um conhecimento pode ser comunicado sem necessidade de ser descrito em categorias de análise paradigmáticas. Antes, afirma Haraway, esse saber pode ser comunicado sendo colocado em relação com outro, sendo comparado em referência a um segundo objeto para se definir o primeiro:

> Uma metáfora é o espírito vital de um paradigma (ou, talvez, a sua relação organizativa básica)... De acordo com a visão formalista das teorias, 'nunca poderia ser mais feliz o acidente de encontrar um isomorfismo satisfatório' entre a teoria e a natureza (Hesse, 1996, 46). [...] Do ponto de vista metafórico, provar um isomorfismo implícito é o procedimento normal (Haraway, 2022, p. 35).

A abordagem realizada por Haraway da metáfora como forma de enunciação de um conhecimento abre para nós um panorama novo e estimulante para compreendermos os modos como as mulheres teatristas se comunicaram com seus saberes: elas falam metaforicamente.

> A metáfora é preditiva porque pertence a um sistema sofisticado que não pertence a nenhuma pessoa de forma privada. As condições necessárias para que a metáfora seja explicativa não são imprecisas. Podem ser resumidas como os requisitos de que a metáfora tenha pontos neutrais de analogia para explorar, de que a metáfora contenha o germe das expectativas concretas e estabeleça limites definidos às explicações teóricas aceitáveis na ciência. A metáfora é uma propriedade da linguagem que coloca limites aos mundos e ajuda os cientistas a usar linguagens reais para superá-los (Haraway, 2022, p. 36).

As mulheres participantes dessa experiência expuseram seus saberes de forma metafórica. Acreditamos, em princípio, que o fizeram dessa maneira porque é na metáfora que elas desenvolvem sua atividade profissional, concebendo o teatro como metáfora do mundo.

Nosso afã de objetificação, como grupo de pesquisa pertencente a uma universidade, levou-nos a querer identificar categorias puras e absolutas na narrativa das mulheres, que nos permitissem difundir o que elas sabem; e a validar nossos saberes a partir de uma lógica da racionalidade pura que pertence ao mesmo sistema logocentrista que o feminismo questiona.

Acreditamos que, por suas características, a metáfora é *per se interseccional*; a metáfora está *territorializada* porque é enunciada por uma pessoa em relação a sua percepção subjetiva do mundo; a metáfora refere a um *conhecimento situado* porque dá conta da intervenção do mundo nesse conhecimento.

Por esses motivos, antes que expor um listado de conceitos desagregados a partir da experiência do encontro, o grupo de pesquisa resolveu editar todo o material registrado em suporte audiovisual, selecionando os fragmentos em que cada teatrista fala da sua própria prática. Com esse objetivo, dividimos o material segundo o número de participantes e entregamos a cada participante uma porção desse arquivo para que realizasse a sua própria seleção a fim de editarmos a peça final. As mulheres foram orientadas para, individualmente, analisar os arquivos audiovisuais e selecionar os fragmentos nos quais se evidenciasse a reflexão em torno da própria prática.

Cada uma enviou, depois de um tempo, o material analisado segundo seus próprios critérios.

Agora estamos na fase final de edição desse material. Essa peça audiovisual, além de documentar o encontro, é em si mesma um procedimento para identificar como essas mulheres fazem teatro. Os fragmentos selecionados por cada uma delas falam também dos seus próprios critérios para assistirem ao teatro e fazê-lo.

O resultado final será uma peça audiovisual que resulte ser uma metáfora de toda a experiência, repleta de metáforas sobre suas próprias práticas. Como um manual aberto de significações e estímulos sensoriais. Esse será o encerramento de todo o processo.

A pobreza estrutural e simbólica à que nos referimos no título deste capítulo não se aplica às mulheres que queremos homenagear com este trabalho, pois suas experiências e saberes transbordam em riqueza vital e metafórica; antes, essa pobreza se refere ao cânone da arte a partir do qual essas mulheres e suas experiências são olhadas.

Referências

ALEXANDER, Mathías. **El uso de sí mismo**. Barcelona: Urano, 1995.

BARBA, Eugenio. **La canoa de papel**. Buenos Aires: Catálogos, 1994.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, v. 1, p. 139-167, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Mesetas**. Valencia: Pre-textos, 2004.

DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

FELDMAN, Silvio. Procesos de desigualdad/igualdad. La Argentina durante el siglo XXI. In: FELDMAN, Silvio; LUZZI, Mariana; WYCZKIER, Gabriela (Org.). **Desigualdades en la Argentina**: actores, territorios y conflictos. Los Polvorines: EUNGS, 2021.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano**. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

HARAWAY, Donna. **Cristales, tejidos y campos**. Metáforas que conforman embriones. Buenos Aires: Rara Avis, 2022.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Fernando. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. **Educatio Siglo XXI**, Murcia, p. 85-118, 2008. Disponível em: https://revistas.um.es/educatio/index. Acesso em: 10 out. 2023.

HERNÁNDEZ, Graciela. Diversidad, desigualdad y políticas culturales. **Temas de Mujeres**, v. 6, n. 6, p. 65-84, 2010.

INT. Instituto Nacional del Teatro. **Observatorio De Políticas Para La Igualdad De Género Y La Erradicación De Las Violencias Y Desigualdades Hacia Las Mujeres Y Personas LGBTIQ+ Del Instituto Nacional Del Teatro**. Buenos Aires, 18 ago. 2020. Disponível em: https://inteatro.ar/institucionales/observatorio-de-genero/. Acesso em: 23 jun. 2025.

MAUSS, Marcel. **Sociología y Antropología**. Madrid: Tecnos, 1979.

NOCHLIN, Linda. "¿ Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". In: CORDERO REINMAN, Karen; SAÉNZ, Inda (Comp.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, FONCA, CURARE, 2007.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**: Femininity, Feminism and the Histories of Art. London: Routledege, 1988.

POLLOCK, Griselda. **Visión y diferencia**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas de la insurrección**. Apuntes para descolonizar el subconsciente. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

Traduzido do original em espanhol por Adriana Carina Camacho Álvarez

Autores

Alan Alves-Brito é nordestino da Bahia, astrofísico negro, membro da comunidade LGBTQIA+ e do Ilê Axé Ogunjá no Recôncavo Baiano. Graduado em Física pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), é Mestre e Doutor em Ciências pela Universidade de São Paulo (USP, Astronomia), com estágios de Pós-Doutorado no Chile (PUC) e na Austrália (Swinburne University; Australian National University). Completou Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atualmente cursa Doutorado em Educação (UFRGS). Professor no Instituto de Física da UFRGS. Coordena projetos nacionais e internacionais voltados aos estudos da astrofísica, educação e divulgação em ciências. Coordenador do Núcleo de Estudos Africanos, Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI/UFRGS), é membro dos Programas de Pós-Graduação em Física (UFRGS), Ensino de Física (UFRGS) e Divulgação em Ciências (Fiocruz). Autor de artigos e livros, finalista do Prêmio Jabuti 2020 de Literatura Brasileira e ganhador do Prêmio José Reis de Divulgação Científica e Tecnológica do CNPq (2022), na categoria pesquisador e escritor.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5579-2138

E-mail: alan.brito@ufrgs.br

Andréa Maria Favilla Lobo é atriz e escritora, possui bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), graduação em Artes Cênicas, Licenciatura Plena pela Unirio, mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. É pesquisadora

integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença. Atualmente é professora aposentada da Universidade Federal do Acre e realiza estagio pós-doutoral em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Teatro, Educação e Formação de Atores e Docentes.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6673-1872

E-mail: lobo.andrea@gmail.com

Anna Mirabella é Doutora em História, professora do Departamento de Estudos Italianos da Nantes Université (França) e publicou várias obras e artigos sobre as questões políticas em jogo no teatro clássico francês e no teatro europeu contemporâneo. Há vários anos, vem estudando diversas figuras importantes do renascimento político e cultural da Itália do pós-guerra, como Ernesto De Martino, Franco Basaglia e Danilo Dolci.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1535-2215

E-mail: anna.mirabella@univ-nantes.fr

António Sarmento Manuel é bacharel e licenciado em Ensino de Língua inglesa pela Universidade Pedagógica de Moçambique, Delegação da Beira. Licenciado em Drama e Teatro Aplicado pala Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo. Cursou mestrado em Drama e Teatro Aplicado na University of Cape Town, na África do Sul. Atualmente, é doutorando em Educação Artística no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. É membro cofundador e coordenador do Laboratório de Estudos de Performance do Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique. É membro da Rede de Estudos de Presença da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. É membro co-fundador do Laboratório de Estudos Sociais, Maputo. É membro do International Association for Creative Arts in Education and Therapy – African Committee, Joanesburgo. É membro do grupo de trabalho Encuentro para la Paz, Argentina e do Grupo de Pesquisa *Egungun*.

ORCID: https://orcid.org/0009-0007-6991-3915

E-mail: sarmentovinte@gmail.com

Arianna Berenice De Sanctis é professora auxiliar em Estudos Teatrais na Universidade Côte d'Azur (UCA), França, especialista em Antropologia Teatral e Etnocenologia, autora de uma tese sobre o Odin Teatret de Eugenio Barba, corresponsável pelo projeto *As artes performativas interrogam as relações de simetria e assimetria*, membro da Rede Internacional de Estudos da Presença.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1541-2556

E-mail: arianna-berenice.de-sanctis@univ-cotedazur.fr

Celina Nunes de Alcântara é atriz, professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pesquisadora de Teatro. Possui Graduação em Artes Cênicas, Mestrado e Doutorado em Educação pela UFRGS. Como professora, atua na graduação em Teatro do Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos do Instituto de Artes, da UFRGS, trabalhando com as temáticas das práticas do trabalho do ator/atriz/performer e das práticas cênicas e relações étnico-raciais e de gênero. É integrante do Núcleo de Estudos afro-brasileiros, africanos e indígenas (NEABI/UFRGS); é editora associada da Revista Brasileira de Estudos da Presença; coordena o grupo de pesquisa GINGA – Grupo interseccional de pesquisas em negritude, gênero e artes.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6546-2765

E-mail: celinanalcantara@gmail.com

Cibele Sastre é artista da cena, professora adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada e Mestre em Artes Cênicas e Doutora em Educação - UFRGS. Analista de Movimento Certificada – CMA – pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies em NY (LIMS/NY), formação realizada com bolsa do Ministério da Cultura do Brasil. Especialista em Consciência Corporal – Dança – FAP-PR. Desenvolve pesquisas na perspectiva da Pesquisa Performativa, sendo integrante do grupo de pesquisa GESTA: Grupo de Pesquisa em Teatro e Educação, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Integra os programas de extensão SêNegra ESEFID e Sustentação Ambiental e Saúde na ESEFID-UFRGS. Embaixadora do *Global Water Dances* no RS, evento bianual de dança e ambientalismo realizado pelo LIMS.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8262-3049
E-mail: cibele.sastre@gmail.com

Cristiane Werlang é pesquisadora e docente da área de Artes – Teatro no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra, mestre em Educação e Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atualmente é coordenadora de extensão nos projetos *Teatro Pesquisa e Extensão Escolas* e *Oficina de Teatro na Escola Porto Alegre (EPA)*. Trabalha como orientadora de atores e assistente de direção em diferentes produções teatrais em Porto Alegre/RS e é professora de Atuação Teatral para os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da UFRGS.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0000-1375
E-mail: cristiane.werlang@gmail.com

Daniel Reis Plá é professor adjunto no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na mesma universidade. Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação Teatral pela UFSM, mestre e doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Seus temas atuais de pesquisa são Teatro, Formação de Atores, meditação/*mindfulness*, práticas e pedagogias contemplativas com foco nas artes, Relações entre Arte, Vida e Sociedade, e poéticas do cuidado. Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes da Cena (ABRACE) no GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si. Realizou Estágio Pós-Doutoral no *Centre for Psycophysical Theatre Research*, na Universidade de Huddersfield/UK, financiado pela CAPES. Participa das redes internacionais de pesquisa 'Estudos da Presença' e '*Wellbeing Higher Education Network*', co-coordenando nesta última os grupos de trabalho em Pedagogia contemplativa e Artes. Atualmente coordena o projeto Transver, voltado à população transgênero de Santa Maria-RS. É um dos coordenadores do Núcleo de Pesquisas em Artes da Cena (NUPAC) na UFSM.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0067-6727
E-mail: daniel.pla@ufsm.br

Débora Cristina Sales da Cruz Vieira é professora da educação básica (SEEDF). Doutora em Artes Cênicas (UnB). Mestra em Educação (UnB). Especialista em Educação Infantil (UnB). Licenciada em Letras (CEUB) e Teatro (Uni-Ítalo). Pesquisadora na área de Educação Infantil, com ênfase em narrativas infantis, processos imaginativos, performance e literatura para crianças. Pesquisadora colaboradora do Grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena (UnB/CNPq), do Grupo de Pesquisa Educação Infantil e Subjetividade (FE - UnB), do Círculo Vigotskiano - Grupo de Estudos da Teoria Histórico-Cultural, da Rede Infâncias Protagonistas e militante do Fórum de Educação Infantil do Distrito Federal.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1954-6700

E-mail: deborasalesvieira19@gmail.com

Felipe Barbosa é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre (UFAC), bacharel e licenciado em Educação Física pela mesma instituição. Foi professor substituto no Colégio de Aplicação/UFAC. Bailarino e coreógrafo no grupo Nóis da Casa e pesquisador do grupo Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade (PCMP/CNPq).

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7807-7951

E-mail: barbosafelipedance@gmail.com

Fernando Tivane é doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – Brasil. Mestre em Antropologia Social (2015) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciado em Antropologia pela Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane (2010). Co-Fundador do Laboratório de Performance (*LeP*) da Faculdade de Estudos da Cultura no Instituto Superior de Artes e Cultura – ISArC, Moçambique. Atualmente, exerce as funções de Diretor Adjunto para Graduação na Faculdade dos Estudos da Cultura do ISArC, Moçambique.

ORCID: https://orcid.org/0009-0003-3153-4558

E-mail: fernandotivane@gmail.com

Flávio Campos Braga é professor adjunto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS). Doutor e Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da

Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP), ambos sob a orientação da Professora Dr.ª Graziela Rodrigues. Coordena o Grupo de Pesquisa CNPq, *Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil*, e, desde 2010, integra o grupo de pesquisa do CNPq, *BPI e Dança do Brasil*, coordenado pela Dr.ª Graziela Rodrigues. É bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É cocoordenador do Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena (NUPAC) na UFSM e membro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes da Cena (ABRACE).

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6206-1728

E-mail: flavio.campos-braga@ufsm.br

Gabriela Pérez Cubas é mestra em Artes Cênicas. Licenciada em Teatro. Professora de jogos teatrais. Atriz. Professora titular das disciplinas Expressão Corporal II e Didática Especial da Atuação no curso de Teatro da Faculdade de Arte da Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Buenos Aires, Argentina. Diretora do Grupo de Pesquisa em técnicas da corporeidade para a cena - Centro de Investigaciones Dramáticas, Faculdade de Artes (UNCPBA). Diretora do Mestrado em Teatro da Faculdade de Arte da UNCPBA. Até hoje já estreou mais de 30 peças teatrais nas quais participou como atriz, diretora ou dramaturga. Foi bolsista do Fondo Nacional de las Artes e suas produções teatrais já receberam fomento econômico do Fondo Nacional de las Artes e do Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires em diversas oportunidades.

Sua área de interesse se situa no campo dos estudos da corporeidade em situação de representação, articulando um corpus conceitual composto por perspectivas filosóficas, antropológicas, psicológicas, anatômicas e neurobiológicas.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9500-9707

E-mail: gperezcubas@gmail.com

Gilberto Icle é graduado em Teatro, mestre e doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor titular no Departamento de Ensino e Currículo, da Faculdade de Educação na UFRGS. É professor permanente no Programa de Pós-graduação em

Educação da UFRGS. É editor-chefe da Revista Brasileira de Estudos da Presença. Coordenador da Rede Internacional de Estudos da Presença. Bolsista de Produtividade 1-D do CNPq. É pesquisador associado ao CRILUS - Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le monde Lusophone, Université Paris Nanterre, na França.

ORCID: http://orcid.org/0000-0001-7961-4782.

E-mail: gilbertoicle@gmail.com

Gisela Reis Biancalana é professora do Departamento de Artes Cênicas, Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM (PPGART). Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP. Pós-doutora na De Montfort University, Reino Unido. Líder do Grupo de Pesquisas Performances: arte e cultura, CNPQ. Coordenadora do Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC). Organizadora dos livros *Discursos do Corpo na Arte I, II, III*.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7153-0197

E-mail: giselabiancalana@gmail.com

Graça Dos Santos é Pró-reitora de Cultura e Professora Catedrática na Universidade Paris Nanterre, onde dirige o Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone (CRILUS) e o doutoramento em Línguas, Literaturas e Civilizações românicas: Português. Os seus trabalhos estudam em particular a ditadura salazarista e a censura ao teatro. Tem publicado sobre as noções de corpo físico / corpo social, sobre as representações cênicas do corpo e do povo, a História do espetáculo português e europeu. Entre as suas publicações: *Le spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968* (CNRS éditions, Paris 2002 e 2020), publicado em português na Editorial Caminho; *Miguel Torga, Le dialogue inassouvi, essai d'analyse de son œuvre dramatique* (Peter Lang, Bruxelles, 2018). Entre as suas atuais áreas de interesse, destacam-se os estudos sobre temas de História da Cultura, Estudos Culturais, Estudos Pós-Coloniais e sobre migrações. Conjuntamente, é encenadora, atriz e professora de Teatro. É cofundadora da Companhia *Cá e Lá* (Compagnie bilingue français/portugais) e diretora

de *Parfums de Lisbonne* – Festival d'urbanités croisées entre Lisbonne et Paris.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4495-1794

E-mail: mdossantos@parisnanterre.fr

Guillaume le Blanc é professor de Filosofia social e política na Université Paris Cité. Membro do Institut universitaire de France. É autor de livros como *La solidarité des éprouvés. Pour une histoire politique de la pauvreté*, França, Editora Payot, 2022; *Vies ordinaires vies précaires*, França, Editora Seuil, 2007 e *L'invisibilité sociale*, França, Editora Puf, 2009.

E-mail: guillaume.le-blanc@u-paris.fr

Heloisa Gravina é bailarina, coreógrafa, pesquisadora em Dança e Antropologia da Performance e professora de Técnica Alexander, certificada por Alexander Technique International. Foi professora adjunta do curso de Dança - Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria, de 2013 a 2023, onde liderou, com Andréa de Angeli, o grupo de pesquisa *EspaçoCorpo: núcleo transdisciplinar de estudos em dança e terapia ocupacional*, cadastrado no CNPq. É pesquisadora associada ao Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena (NUPAC), na mesma universidade, e ao *Laboratoire Population-Environnement-Développement* (LPED - IRD/AMU). É membro da Rede Internacional de Estudos da Presença. Graduada em Artes Cênicas, mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de Antropologia da Performance. Pós-doutorado junto ao Programa Poscolonialidad, pensamento fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas, sob direção de Karina Bidaseca (UBA/UNSAM/CLACSO).

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4445-4728

E-mail: helogravina@gmail.com

Jessiane Pitt é mestra em Artes Cênicas e em Educação pela Universidade Federal do Acre (UFAC), licenciada em Artes Cênicas/Teatro pela UFAC. Integra o quadro efetivo da SEE, cedida Instituto Estadual de Educação Profissional e Tecnológica (IEPTEC), atuando na formação artística no Centro de Educação Profissional e Tecnológica da Usina de Arte João

Donato. É figurinista, aderecista, cenógrafa e pesquisadora no Grupo Nóis da Casa e Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade (PCMP/CNPq).

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5066-6140

E-mail: jessiane.silva@sou.ufac.br

Jonielson Ribeiro de Souza é ator e sociólogo, doutor em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Mestre em Desenvolvimento Sustentável – Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais pela Universidade de Brasília (UnB) e professor de sociologia no Ensino Médio no Estado de Minas Gerais. É coordenador do Projeto Ponto de Cultura Riguilido e membro co-fundador do Grupo Trapizomba de Teatro e atua como pesquisador e colaborador nos processos organizativos de comunidades tradicionais geraizeiras no norte do Estado de Minas Gerais e presta serviços de assessoria na elaboração e execução de projetos culturais, sociais e voltados à agricultura.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7035-9914

E-mail: jonielsondesouza@gmail.com

Luciana Hartmann é professora titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Graduada em Artes Cênicas (UFRGS), com mestrado e doutorado em Antropologia Social (UFSC), com estágio sanduíche na EHESSE (Paris). Tem realizado pesquisas há mais de uma década escutando histórias de crianças imigrantes e refugiadas no Brasil, Uruguai, França e Portugal. É autora do livro "Crianças contadoras de histórias" (2021) e organizadora da coletânea "O Teatro e suas Pedagogias: práticas e reflexões" (2016), entre outros. Coordena a Rede Internacional de Pesquisa "Infâncias Protagonistas: migração, arte e educação" (https://www.infanciasprotagonistasunb.com.br/). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e mãe de duas jovens mulheres.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1203-5027

E-mail: lucianahartmann@unb.br

Marcelo de Andrade Pereira é professor de filosofia do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Santa Maria

(UFSM). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação, da UFSM e professor visitante do Mestrado em Estudos da Performance da Universität Hamburg, na Alemanha. Editor Associado da Revista Brasileira de Estudos da Presença. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em Filosofia pela UFRGS. Doutor em Educação pela UFRGS, com Pós-Doutorado pela New York Universit. Coordenador do Núcleo de estudos em estética e educação (FLOEMA) da UFSM. Pesquisador do Grupo de estudos em educação, teatro e performance (GETEPE).

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3803-1956

E-mail: doutorfungo@gmail.com

Maria Fonseca Falkembach é artista da cena e professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - Lato Sensu, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com doutorado sanduíche na Exeter University, e mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É autora de livros e artigos na área das Artes da Cena, em articulação com a Educação – transita por diferentes temas: dança educação, dança-teatro, dramaturgia do corpo, processo de criação, transcriação, estudos labanianos e estudos da performance. É coordenadora do Projeto de Extensão e Pesquisa Tatá – Núcleo de Dança-Teatro, desde 2009.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5647-4825

E-mail: maria.falkembach@ufpel.edu.br

María Guadalupe Suasnábar é doutora e mestra em História da Arte, professora de História, atua como docente de História das Artes e da Cultura na Faculdade de Arte e Ciências Humanas e na Escola Nacional Ernesto Sábato da Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA). Diretora do Centro de Investigaciones Dramáticas, Faculdade de Arte, UNCPBA. Docente e pesquisadora, foi bolsista do CONICET, da CIC-PBA, do Fondo Nacional de las Artes, do Instituto Nacional del Teatro e foi contemplada com a bolsa Activar Patrimonio da Secretaria de Patrimonio Cultural. Seus trabalhos se especializam na história das práticas e instituições artísticas na Província de Buenos Aires no século XX. Ministra

cursos e seminários sobre a história das artes bonaerenses da perspectiva de gênero.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6287-5265

E-mail: mguadas@gmail.com

Mateus Schimith é ator, professor e pesquisador, doutor e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com foco em estudos sobre a presença cênica, o jogo e as poéticas do ator, além de pesquisa sobre capoeira. Atualmente, é coordenador-geral do curso de Licenciatura em Teatro a distância da UFBA e professor adjunto do Departamento de Fundamento do Teatro da mesma instituição. Atuou em diversas universidades, como a Universidade Federal do Tocantins (UFT), Universidade Vila Velha (UVV) e Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mateus Schimith é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo com supervisão do professor Dr. Alexsandro Rodrigues. Como ator, trabalhou em montagens nacionais e internacionais, e também é capoeirista desde 2003, membro do Grupo Beribazu.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9279-8448

E-mail: mateus.sba@gmail.com

Matteo Bonfitto é ator-performer, pesquisador PQ 2 do CNPq, professor titular do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e diretor artístico do Núcleo Performa (www.performateatro.org), com o qual apresentou espetáculos e performances em diversos países. É autor de livros e artigos publicados em diferentes línguas sobre os processos do ator-performer e coordena o laboratório de atuação da Unicamp (LabACT), assim como o grupo de Pesquisa do CNPq *Laboratórios Artísticos Multimodais: Artes, Filosofia, Psicanálise*.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5961-1082

E-mail: matteobonfitto@gmail.com

Micael Côrtes é ator e docente-pesquisador, com Doutorado pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Araraquara) e Mestrado pelo Centro Universitário Moura Lacerda (CUML) em Ribeirão Preto/SP, com ênfase no

ensino de Teatro. Possui graduação em Pedagogia pela Unesp/Araraquara e Teatro pela Uniasselvi em Indaial/SC. Atualmente, é Professor Associado III no Curso ABI/Teatro e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Desde 2013, lidera o Laboratório do Grupo de Investigação em Prática Teatral (LGIPT), onde se dedica à pesquisa, formação e processos de criação cênica.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1633-2520
E-mail: micael.gomes@ufac.br

Sophie Proust é professora de Estudos Teatrais, pesquisadora no Centro de Estudos de Artes Contemporâneas (CEAC) da Universidade de Lille e jornalista da revista *Théâtre(s)*. Foi assistente de direção (Yves Beaunesne, Matthias Langhoff, Denis Marleau). Sua pesquisa se concentra nos processos de criação, diversidade cultural e igualdade de gênero nas artes cênicas. Ela recebeu uma bolsa Fulbright em 2010 para sua pesquisa nos Estados Unidos. Em 2018, escreveu o MOOC sobre direção de atores para a École Charles Dullin. Além de codirigir o programa CADR'ART, é responsável pelo grupo de trabalho sobre processos de criação na *International Federation for Theatre Research* (IFTR), membro fundadora do programa de pesquisa ARGOS (Europe Creative 2018-2021) e diretora da coleção *Théâtre* na editora Presses universitaires du Septentrion.
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-5422-5335
E-mail: sophie.proust@univ-lille.fr

Taís Ferreira é docente e pesquisadora da área de Artes - Teatro da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Faced UFRGS). Doutora em Artes Cênicas pela UNIBO (Itália) e pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Educação e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Atualmente é coordenadora do Projeto de Pesquisa *Observatório do Teatro na EI, nos anos iniciais do EF e na EJA no Mercosul* e do Programa de Extensão *Hanna*, além de coordenadora adjunta da Oficina de Teatro na EPA. Pesquisa as infâncias em relação com as artes da cena, a formação de professoras, as pedagogias do Teatro e a recepção cênica. É mãe solo de uma menina.
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-5215-0268
E-mail: taisferreirars@yahoo.com.br

Tatiana Cardoso da Silva é professora, pesquisadora, atriz e diretora. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora adjunta no curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), em Porto Alegre. Atriz no grupo internacional *Vindenes Bro* da Dinamarca. Líder do grupo de pesquisa GESTA: Grupo de Pesquisa em Teatro e Educação da UERGS. Integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença da UFRGS em Porto Alegre.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0927-6604

E-mail: tatianacardoso8@gmail.com

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph é palhaça, artista da dança, professora e coordenadora do curso de Dança-Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre e doutora em Artes (Unicamp), possui pós-doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea (UFSM) e em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), e coordena o Programa de Extensão UFSM Cia de dança.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0697-4485

E-mail: tatiana.wr.joseph@ufsm.br

Teresa Mora doutorou-se em Sociologia pela Universidade do Minho – Portugal. É Professora Auxiliar no Departamento de Sociologia da Universidade do Minho – Portugal, com lecionação em Teorias Sociológicas, Arte e Cultura, e SocioAntropologia Rural e Urbana. É investigadora-colaboradora no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais – CICS.NOVA.UMinho, com publicações no campo dos estudos utópicos e no cruzamento entre ciência e etnoconhecimento, práticas artísticas participativas e democracia cultural.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8429-1508

E-mail: tmora@ics.uminho.pt

Thiago Pirajira Conceição é artista multidisciplinar, professor e pesquisador. Doutor em Artes Cênicas, mestre em Educação e bacharel em Teatro

pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É Professor na graduação em Teatro - Licenciatura e no Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Líder do Núcleo de Práticas Radicais: Grupo de Estudos e Pesquisas em Artes, Gênero e Relações Étnico-Raciais (NUPRA) UFPel/CNPq. Artista nos grupos e coletivos Pretagô, Usina do Trabalho do Ator e Bloco da Laje. É diretor artístico da CURA - Mostra de Artes Cênicas Negras. Desenvolve formações e acompanhamentos pedagógicos em práticas artísticas que tangenciam a Educação para as Relações Étnico-Raciais (ERER) e a Educação Antirracista.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8410-9449

E-mail: thiagopirajira@gmail.com

Tiago Porteiro articula atividade académica (pedagogia e investigação) com criação artística. Doutor e Mestre em Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle. Desde 2014 é Prof. Auxiliar na Universidade do Minho (UM)/Teatro, depois de ter estado afeto ao Dep. de Artes Cénicas da U. de Évora. Membro do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), Núcleo de Investigação em Estudos da Performativos (NIEP) da UM. https://cehum.elach.uminho.pt/researchers/36.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5052-9787

E-mail: tiagoporteiro@elach.uminho.pt

Valeska Alvim é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Brasília (UnB), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Acre (UFAC), atuando na formação de professores em Artes Cênicas. Coordena os grupos de pesquisa Nóis da Casa e Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade (PCMP/CNPq).

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5599-9902

E-mail: valeska.alvim@ufac.br

Véronique Muscianisi é artista, pesquisadora e professora. Também é praticante de Taï-Chi Chuan. Doutora em Estudos Teatrais/Etnocenologia

pela Université Paris 8, na qual desenvolve pesquisas sobre o gesto, técnicas de atuação e práticas orientais. Publicou mais de trinta artigos acadêmicos e coorganizou, em 2020, junto com Léonor Delaunay, o número *Variações em torno do gesto teatral* da *Revue d'Histoire du Théâtre*. É membro desde 2013 da Rede Internacional de Estudos da Presença. Atualmente é professora no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Université Paris Sciences et Lettres (CNSAD-PSL), em Paris.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8315-4985

E-mail: veronique.muscianisi@gmail.com