

Victor Hugo Neves de Oliveira
Saulo Vinicius Almeida
Arthur Marques de Almeida Neto
Organizadores

Artes cênicas Insubordinadas

Poéticas & Subversões



Artes cênicas
insubordinadas
Poéticas & Subversões



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Valdiney Veloso Gouveia
Reitor

Liana Filgueira Albuquerque
Vice-Reitora



Natanael Antônio dos Santos
Diretor Geral da Editora UFPB

Everton Silva do Nascimento
Coordenador do Setor de Administração

Gregório Ataíde Pereira Vasconcelos
Coordenador do Setor de Editoração

CONSELHO EDITORIAL

Cristiano das Neves Almeida (Ciências Exatas e da Natureza)

José Humberto Vilar da Silva (Ciências Agrárias)

Julio Afonso Sá de Pinho Neto (Ciências Sociais e Aplicadas)

Márcio André Veras Machado (Ciências Sociais e Aplicadas)

Maria de Fátima Alcântara Barros (Ciências da Saúde)

Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)

Elaine Cristina Cintra (Linguística e das Letras)

Regina Celi Mendes Pereira da Silva (Linguística e das Letras)

Ulrich Vasconcelos da Rocha Gomes (Ciências Biológicas)

Raphael Abrahão (Engenharias)

Editora filiada à



Victor Hugo Neves de Oliveira
Saulo Vinicius Almeida
Arthur Marques de Almeida Neto
[Org.]

Artes cênicas insubordinadas

Poéticas & Subversões

Editora UFPB
João Pessoa
2024

1ª Edição – 2024

E-book aprovado para publicação através do Edital nº 01/2022 – Editora UFPB.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do código penal.

O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DO(S) AUTOR(ES).

Projeto gráfico · **Editora UFPB**
Editoração eletrônica e design de capa · **Emano Luna**
ilustração da capa · **adaptado do Freepik**

Catlogação na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A786	Artes cênicas insubordinadas: poéticas & subversões [recurso eletrônico] / Victor Hugo Neves de Oliveira, Saulo Vinicius Almeida, Arthur Marques de Almeida Neto [Org.]. - Dados eletrônicos - João Pessoa : Editora UFPB, 2024. 228 p. : il. E-book. Modo de acesso: http://www.editora.ufpb.br/sistema/press/ ISBN: 978-65-5942-284-5 1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Performance. I. Oliveira, Victor Hugo Neves de. II. Almeida, Saulo Vinicius. III. Almeida Neto, Arthur Marques de. IV. Título.
UFPB/BC	CDU 792

OS DIREITOS DE PROPRIEDADE DESTA EDIÇÃO SÃO RESERVADOS À:



Cidade Universitária, Campus I – Pré
dio da Editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB CEP 58.051-970
<http://www.editora.ufpb.br> E-mail: editora@ufpb.br Fone: (83) 3216.7147

Escrita viva é munição
(Drik Barbosa)

Sumário

Perspectivas e olhares múltiplos sobre as Artes Insubordinadas10
Marcos Antônio Alexandre

Apresentação15
Arthur Marques de Almeida Neto
Victor Hugo Neves de Oliveira
Saulo Vinicius Almeida

**Desenvolvimento Sustentável e
Artes Cênicas: Encontros Possíveis.....19**
Victor Hugo Neves de Oliveira
Lucia Maciel Barbosa de Oliveira
Martin Grossmann

**Políticas de Visibilidade nas Artes Cênicas: Identidade e
Armadilha29**
Arthur Marques de Almeida Neto

O Escolhido: O Erótico em Cena42
Narciso Larangeira Telles da Silva
Leandro Sousa Alves

**Dispositivos para Rachar as Estruturas: Práticas Artísticas
Autoficcionalis e Dissidências de Gênero54**
Ana Reis Nascimento

Uma Conversa Crítica sobre (Cyber)Artivismo Feminista e Produção de Estratégias Decoloniais pelo Núcleo de INvestigações FEminlStAS de Ouro Preto/MG66

Marcinha Baobá

Nina Caetano

Os Outros na “Dança do Ventre”78

Márcia Virgínia Mignac da Silva

Boa Vista e o Centro Cívico:

A Invisibilizada Atividade de Travestis e Transexuais no Fim do Século XX91

Elisângela Martins (elimacuxi)

Lilian do Valle

Por um Vocábulo Insurgente: Diálogos entre o Teatro e a Performatividade LGBTQIAPNb+ no Contexto Escolar103

Jerônimo Vieira de Lima Silva

Acessíveis Estéticas, Arte e os Dilemas da Cultura de Eficiência....118

Ana Carolina Bezerra Teixeira (Carolina Teixeira)

Destacando as Diferenças:

Corpos Diferenciados na Performance130

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Deficiência em Cena:

Entre Artistas e Narrativas146

Emerson de Paula

Poéticas Gordas: Crítica e Perspectiva Anti-gordofobia na Cena

Contemporânea.....154

Everton Lampe de Araujo

Taynara Colzani da Rocha

O Paradoxo da Presença Ausente: Alunos em Vulnerabilidade Social em Cursos de Artes Cênicas 164

Saulo Vinícius Almeida

O ensino das Artes Cênicas e 20 Anos da Lei 10.639 – O que se construiu nos espaços de aprendizagens?176

Jonas Sales

O Muntu na Kalunga: “seguir o caminho, salvar o respeito, cumprir o preceito, guardar o segredo e manter o *ngunzo*” 188

Franciane *Kanzelumuka* Salgado de Paula

Sur les Danses Noires:

Conversations avec Patrick Acogny200

Víctor Hugo Neves Oliveira

Patrick Acogny

Autoras e autores 218

Perspectivas e olhares múltiplos sobre as Artes Insubordinadas

Marcos Antônio Alexandre

Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG/CNPq

Em sua obra, *O que é contemporâneo?* e outros ensaios, Giorgio Agamben (2009, p. 57) apresenta os seguintes questionamentos: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”. Tais perguntas me fazem refletir sobre os lugares que a arte tem ocupado através dos tempos, sempre estabelecendo, estreitando e friccionando relações entre as obras e suas respectivas questões entrelaçadas a questões autorais, estéticas, políticas, entre outros aspectos. No campo das artes cênicas, a “contemporaneidade” tem nos disponibilizado trabalhos que inovam em várias singularidades e que também propõem incursões em diferentes pautas que, por sua vez, possibilitam a reflexão sobre a pluralidade de lugares – autorais, estéticos, políticos – que as proposições espetaculares/performativas têm alcançado.

A partir de uma perspectiva analítica plural, *Artes Cênicas Insubordinadas*, organizado por Arthur Marques de Almeida Neto, Saulo Vinicius Almeida e Victor Hugo Neves de Oliveira, apresenta um agrupamento de textos, produzido por pesquisadores e pesquisadoras convidado[a]s de diferentes instituições universitárias

brasileiras – UDESC, UERJ, UFBA, UFG, UFMG, UFOP, UFPB, UFRR, UFU, UnB, UNIFAP, URCA, USP; incluindo a École des Sables (Senegal) –, que se propõem a realizar uma discussão inovadora sobre as inter-relações das artes cênicas e das diferentes formas de violências sistêmicas que, diuturnamente, se colocam como obstáculos nos processos de construções pedagógicas, práticas e teóricas.

Por meio de leituras e reflexões acuradas, os autores e as autoras que integram esta publicação apresentam debates atualizados sobre pautas latentes que têm sido discutidas nas pesquisas recentes em Artes: temas que, entre outras perspectivas, ampliam os olhares sobre a educação – principalmente, em relação às discussões voltadas para os estudos de uma educação antirracista –; e, por sua vez, pontuam aspectos relevantes sobre as questões de gênero, das corporeidades e dos aspectos relacionados com a religiosidade; e, ainda, tecem argumentações sobre temas relacionados com a sustentabilidade nas artes cênicas, as políticas de visibilidade nas artes, os lugares das alteridades, os campos expandidos da performatividade, a deficiência nas cenas, as poéticas dos corpos e das corpos, e a vulnerabilidade social.

Com um olhar curatorial aguçado, os organizadores de Artes Cênicas Insubordinadas são perspicazes e, de forma eficaz, logram estabelecer diálogos fundamentais para abordar e colocar em diálogo diferentes campos de saberes, a partir de uma perspectiva artística inter e transdisciplinar. Assim, com base neste cenário, a presente publicação nos brinda com um panorama diversificado de assuntos, divididos em dezesseis capítulos, que urgem serem explicitados.

Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, Martin Grossmann e Victor Hugo Neves de Oliveira discutem sobre o desenvolvimento sustentável nas Artes Cênicas tendo como eixo de análise e referência a Universidade de São Paulo. Arthur Marques de Almeida Neto, implicando-se identitariamente em seus argumentos, propõe uma discussão sobre as políticas de visibilidade nas Artes Cênicas e os projetos que são engendrados com uma perspectiva artístico-pedagógica. Leandro Sousa Alves e Narciso Lorangeira Telles da Silva realizam uma reflexão sobre o tema da eroticidade na cena a partir do processo de construção espetacular da peça Kamal. Ana Reis Nascimento introduz uma discussão sobre as práticas artísticas autoficcionalis e as dissidências de gênero. Márcia Virgínia Mignac da Silva lança sua mirada analítica para a “dança do ventre”, voltando a atenção para aspectos da Alteridade. Nina Caetano e Marcinha Baobá organizam uma conversa sobre (cyber)ativismo feminista e a importância do Núcleo de INvestigações FEMinIstAS de Ouro Preto/MG na produção de estratégias decoloniais. Elisângela Martins (elimacuxi) e Lilian do Valle focam seus olhares analíticos para a cidade de Boa Vista, colocando em pauta as atividades e discursividades de travestis e transsexuais. Jerônimo Vieira de Lima Silva discute sobre a proposição de um vocábulo insurgente que vise a estabelecer diálogos pautados entre o teatro e a performatividade LGBTQIAPNb+ no contexto das escolas. Ana Carolina Bezerra Teixeira discorre sobre a Arte e os dilemas da cultura de/da eficiência, discutindo “o corpo estigmatizado” e sobre a questão da deficiência como uma fronteira social da humanidade, nas palavras da autora, “um paradigma que tenta romper com as tradições normativas de rendimento e

produção do corpo”. Felipe Henrique Monteiro Oliveira investiga sobre a presença de corpos diferenciados na performance. Emerson de Paula também discute sobre a questão da deficiência em cena e foca a leitura em trabalhos artísticos como o da artista cearense Jéssica Teixeira e seu espetáculo E.L.A (2019). Everton Lampe de Araujo e Taynara Colzani da Rocha introduzem um debate sobre a arte produzida por pessoas gordas – “poéticas gordas” – refletindo e introduzindo a perspectiva de uma leitura anti-gordofóbica na (e para) cena contemporânea. Saulo Vinícius Almeida debate sobre a questão da vulnerabilidade social dentro dos cursos de Artes Cênicas e as interferências nos resultados. Jonas Sales apresenta uma discussão sobre os 20 anos da Lei 10.639 e seus respectivos resultados na construção de espaços de aprendizagens no ensino das Artes Cênicas. Franciane Salgado de Paula (Kanzelumuka) expõe argumentos que elucidam sobre a elaboração de propostas artístico-pedagógicas que se originam de cosmogonias de origem africanas. Por fim, Victor Hugo Neves de Oliveira e Patrick Acogny estabelecem reflexões sobre o conceito de danças negras e a importância de se transmitir as danças tradicionais de ascendência africana no processo de formação em Artes Cênicas.

Na epígrafe desta publicação, os autores convocam a frase – palavras em prosa-poética – “Escrita viva é munição” e com ela pedem passagem para os trabalhos que são compartilhados, textualidades potentes que são apresentadas e mediadas por imagens de uma “escrita viva”, de uma “escrita munição”. É a partir dessa mirada analítica que convido, e também convoco, o “respeitável público” – leitores e leitoras que se interessam pelas pesquisas das artes das cenas – para

desfrutar de cada página de Artes Cênicas Insubordinadas para fazer com que essa publicação circule em todos os espaços.

Referência

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos - Editora do UnoChapecó, 2009.

Apresentação

Arthur Marques de Almeida Neto

UFPB

Victor Hugo Neves de Oliveira

UFPB/USP

Saulo Vinicius Almeida

UERJ

Esse livro parte de um princípio ético e político: a insubordinação. Acreditamos na insubordinação não como uma violação criminosa das normas, mas como uma ruptura, fratura e desobediência de caráter emancipador. Por isso, esse livro expressa nossa esperança na escrita como gesto político e transformador. Cada um dos capítulos que apresentamos nessa organização resulta do entendimento da escrita viva como munição. Por isso, autoras e autores, por meio de estudos diretamente implicados no panorama da vida social, colocam-se em campo para construir de forma coletiva e colaborativa um mundo para além do estatuto do possível com realidades imaginadas, sonhadas, desejadas, esperadas. Os textos cujos temas abordam poéticas e estudos desenvolvidos em torno de subversões estéticas, partem de reflexões sobre estratégias pedagógicas, políticas e artísticas combativas às violências sistêmicas infligidas contra as populações socialmente minorizadas, vítimas históricas do sexismo, da LGBTQIAPNb+fobia, do capacitismo, da gordofobia, do racismo, dos preconceitos de classe.

Inicialmente, nossa empreitada encontrou guarida no colegiado do Programa de Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional/ PROF-Artes, da Universidade Federal da Paraíba, que compreendeu a importância de organizarmos esse livro com o escopo de discutir e difundir determinadas dimensões teóricas que demandam, cada vez mais, visibilidade no contexto universitário. O PROF-Artes/UFPB é constituído por duas linhas de pesquisa, a saber: i) Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes, voltada para as relações entre as abordagens teóricas e metodológicas relativas ao ensino das Artes Visuais, da Dança, da Música, do Teatro, além de seus desdobramentos midiáticos; ii) Processo de ensino, aprendizagem e criação em Artes, que investiga os processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, relacionando as práticas formativas e suas conexões com as linguagens artísticas.

Podemos verificar que os textos tangenciam essas duas linhas de pesquisa, ora como possibilidades insubordinadas que desmantelam modos, escolhas de temas, abordagens e metodologias de ensino, ora como representações poéticas desobedientes que desafiam padrões ou cânones acadêmicos que, de certa forma, reproduzem lógicas, éticas e estéticas coloniais, ora como proposições de políticas públicas e reivindicações de justiça social.

O livro não se divide em eixos temáticos, mas organiza uma sucessão de capítulos, conforme se pôde verificar no Prefácio, elaborado pelo Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, da Universidade Federal de Minas Gerais. Os capítulos se agrupam em afinidades, que variam das articulações desenvolvidas para a geração de políticas

públicas que combatam as opressões sistêmicas às configurações poéticas e teóricas das danças negras, passando, no entremeio, por modos de pensamentos e práticas vinculadas às poéticas de subversão, às dimensões de gênero e de sexualidade, às questões da gordofobia e das deficiências, às relações étnico-raciais e desiguais forjadas em nosso país.

Salientamos que as autoras e os autores foram escolhidos pelas potências das pesquisas que desenvolvem no eixo das Artes Cênicas, em especial, Teatro e Dança. Tais investigações se configuram como propostas insubordinadas, resistentes e/ou de enfrentamento às violências e opressões, muitas, diversas e cotidianas, que assolam sujeitos que diferem de padrões socioeconomicamente impostos. A publicação dos textos constitui, em si mesma, uma prática pedagógica que reafirma a relevância das Artes Cênicas como agente político transformador, envolvendo agentes de todas as regiões do Brasil e evocando parcerias internacionais.

Salientamos o necessário apoio da Editora da Universidade Federal da Paraíba para a publicação que, diretamente, acena para a proposta anticolonial e subversiva das pesquisas e estudos insubordinados ora organizados. Dessa forma, a UFPB reitera seu compromisso com a qualidade do ensino e da pesquisa acadêmica, atada a processos de mudança irreversíveis que não coadunam mais - e nem podem - com um mundo desigual e com práticas excludentes ainda resistentes no âmbito educacional e acadêmico.

Esperamos que a leitora e o leitor se conectem com a proposta e com as autoras e os autores, em ação dialógica, para a geração de outras reflexões em torno das questões apresentadas,

que devem desencadear, no nível mais elementar e cotidiano, gestos de mudança da realidade ainda opressiva e violenta em que vivemos.

Desenvolvimento Sustentável e Artes Cênicas: Encontros Possíveis

Victor Hugo Neves de Oliveira

UFPB/USP

Lucia Maciel Barbosa de Oliveira

USP

Martin Grossmann

USP

O debate sobre a dimensão da cultura como eixo do desenvolvimento não é um fenômeno tão recente quanto se imagina. Na verdade, desde a década de 1960, podemos encontrar as primeiras reflexões sobre o tema da cultura e do desenvolvimento (Kovács, 2020). As críticas ao modelo econômico desenvolvimentista, baseado na lógica exploratória “extração-produção-descarte”, implementaram formas de pensar o desenvolvimento para além do sistema tecnoindustrial e das necessidades materiais. Desde então, o desafio tem sido justificar a importância da cultura como fenômeno de desenvolvimento humano e sustentável.

Conforme Kovács:

A reflexão sobre cultura e desenvolvimento tem sua origem na crítica ao conceito econômico do desenvolvimento que permitiu ver claramente, a partir do final dos anos 1960, que esse modelo não era sustentável em longo prazo. Na verdade, o balanço da Primeira Década Internacional para o Desenvolvimento das Nações Unidas (1988-1997) mostrou os limites de um desenvolvimento fundado principalmente – se não exclusivamente – no crescimento econômico e evidenciou ser necessário adotar outro conceito, o de desenvolvimento humano e sustentável que garantisse o respeito ao meio ambiente, às diversidades culturais e às aspirações humanas por um futuro próspero, pacífico e harmonioso, um desenvolvimento equitativo e solidário de todas as sociedades (Kovács, 2020, 22 p.).

Nesse contexto, em diversas conferências intergovernamentais, têm se estabelecido reflexões importantes sobre o conceito economicista do desenvolvimento e o papel que a cultura deve desempenhar no processo de desenvolvimento humano. Dentre esses esforços históricos, destacam-se: a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais na África (Africacult) – Gana, 1975; a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult) – México, 1982; a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento – Suécia, 1998 e o Terceiro Fórum Mundial sobre Cultura e Indústrias Culturais da Unesco – Itália, 2014. Além disso, a importância da integração da dimensão cultural às estratégias de desenvolvimento tem sido registrada em diversos relatórios, declarações e cartas, como: a Declaração dos Aspectos Culturais do Plano de Ação de Lagos (1985); o Relatório final da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, intitulado A Nossa Diversidade Criadora (1997); o Relatório Mundial sobre Cultura da Unesco (1998,

2000); a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, da Unesco (2001); o Relatório da Unesco, intitulado Investir na Diversidade Cultural e no Diálogo Intercultural (2009); o Relatório Colocando a Cultura em Primeiro Lugar (2009); dentre outros.

A partir de 2010, o fortalecimento dos debates e das iniciativas para integrar a cultura às estratégias das Nações Unidas para o desenvolvimento sustentável adquire novo ímpeto devido ao contexto de preparação da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável (Kovács, 2020). Artistas, ativistas, organizações e redes passam a reivindicar ainda mais fortemente – por meio de reuniões, conferências, fóruns, mobilizações, declarações, mobilizações internacionais, guias metodológicos, indicadores, publicações – um espaço de relevância para o eixo da cultura nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), buscando evitar que a dimensão cultural tornasse a ser negligenciada conforme sucedido na apresentação dos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM), aprovados em 2000 (Baltá & Pascual, 2020).

Dentre os principais documentos desse período podemos destacar: o documento intitulado A Cultura é o Quarto Pilar do Desenvolvimento Sustentável (2010) que recomenda adicionar a dimensão da cultura aos três eixos tradicionalmente vinculados ao modelo sustentável de desenvolvimento, a saber: crescimento econômico, inclusão social e equilíbrio ambiental; o Relatório das Nações Unidas sobre a Economia Criativa (2013) que analisa como a economia criativa tem sido promovida nos países em desenvolvimento; a Declaração de Florença (2014) que pondera sobre a importância de quantificarmos o impacto econômico e social

da cultura e da criatividade e sobre a necessidade de reconhecermos a cultura como facilitadora e impulsionadora do desenvolvimento sustentável; dentre outros.

Apesar de todas essas iniciativas, em setembro de 2015, a Assembleia Geral das Nações Unidas (Agnu) aprovou a resolução intitulada Transformar o Nosso Mundo: a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, desconsiderando a dimensão da cultura como um dos objetivos fundamentais da sustentabilidade. De acordo com Haro & Vázquez (2020), essa agenda cujo escopo é representar um plano de ação das Nações Unidas para o fortalecimento da sustentabilidade do mundo por meio das dimensões econômicas, sociais e ambientais, se estrutura por meio de 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), os quais integram um total de 169 metas, em que se pode reconhecer um desprezioso avanço sobre a abordagem cultural do desenvolvimento e sobre a cultura como um dos pilares fundamentais da sustentabilidade.

O documento é guiado pelos propósitos e princípios da Carta das Nações Unidas, incluindo o pleno respeito pelo direito internacional e encontra-se fundamentado na Declaração Universal dos Direitos Humanos, em tratados internacionais de direitos humanos, na Declaração do Milênio e no Resultado da Cúpula Mundial de 2005. Além disso, é informado por outros instrumentos como a Declaração sobre o Direito ao Desenvolvimento e reafirma os resultados de todas as principais conferências das Nações Unidas que lançaram uma base sólida para o desenvolvimento sustentável, dentre as quais se destacam: a Declaração do Rio sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento; a Cúpula Mundial sobre Desenvolvimento

Sustentável, a Cúpula Mundial sobre Desenvolvimento Social, o Programa de Ação da Conferência Internacional sobre População e Desenvolvimento, a Plataforma de Ação de Pequim e a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável.

Dessa maneira, pode-se perceber que, apesar de partir de um corpo robusto de pressupostos e referenciais, em sua versão final, a Agenda 2030 deflagra a condição da cultura como um tema transversal, mas não prioritário. Ou seja, identifica-se a dimensão da cultura como um dispositivo a colaborar na promoção da participação política e em um modelo de desenvolvimento mais equilibrado e significativo para as populações, contudo não se consolida um espaço discursivo voltado à dimensão cultural do desenvolvimento. Vale ressaltar, porém que embora a sustentabilidade a partir da cultura não seja elemento central na Agenda 2030 ou nos ODS, inúmeros programas institucionais têm buscado afirmar que o cumprimento dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável não será viável sem a dimensão cultural, a exemplo do Programa Eixos Temáticos da Universidade de São Paulo (ProETUSP).

O Programa Eixos Temáticos é uma iniciativa da Reitoria da Universidade de São Paulo que visa estreitar as relações estabelecidas entre a universidade e os demais segmentos da sociedade com o objetivo de colocar em perspectiva a capacidade que a universidade dispõe para contribuir com o enfrentamento de grandes desafios do nosso tempo. O programa é composto por onze eixos, a saber: Agricultura e Pecuária, Cidades, Combate às Desigualdades, Cultura e Artes, Democracia, Economia, Educação, Energia, Indústria, Meio Ambiente e Saúde. Cada um destes eixos é integrado por grupos

de especialistas focados na elaboração de um conjunto de itens de agenda vinculados aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU).

Diante do exposto, reconhecemos que o Programa Eixos Temáticos da Universidade de São Paulo, ao configurar dentre seus nexos prioritários a dimensão da Cultura e das Artes, como um dos eixos das ações e políticas públicas vinculadas ao desenvolvimento sustentável, participa de um movimento de relevância internacional na valorização das manifestações expressivas, das práticas culturais e dos processos coletivos de transformação. Com isso, a Universidade de São Paulo integra, reconhecidamente, um espaço de impacto mundial no desenvolvimento de estratégias onde a vida e as diversidades culturais estejam no centro, ressaltando a urgência e assumindo a responsabilidade social de produzirmos modos alternativos de desenvolvimento por meio da cultura.

Afinal, a cultura e as artes são elementos fundamentais na estruturação social, através dos quais as sociedades criam, dão sentido e refletem as suas experiências. A cultura, ou melhor, a interculturalidade, as artes, as ciências e outros saberes, exercem na contemporaneidade papel fundamental na consolidação democrática e no enfrentamento de questões urgentes no âmbito local, nacional e mundial (Oliveira et al., 2022). Interconectam as várias dimensões sociais no processo coletivo de invenção de símbolos, valores, ideias e modos de vida.

Portanto, devido à relevância do ProETUSP para as produções relacionadas à dimensão cultural do desenvolvimento sustentável buscamos compartilhar, através deste texto, alguns

princípios metodológicos que garantiram ao Eixo Cultura e Artes do Programa Eixos Temáticos da USP desenvolver um conjunto de itens de agenda, associados aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, com a finalidade de indicar os modos por meio dos quais o Estado brasileiro pode estimular a diversidade de presenças, no campo das Artes e, com isso, desestabilizar a configuração de normas eurocentradas no campo do ensino e da produção artística.

Criamos, no Eixo Cultura e Artes, 89 itens de agenda que formulam - por meio das noções de descentramento, interculturalidade e participação - um avançado princípio de reconhecimento e proteção dos direitos culturais. Focamos no desenvolvimento de capacidades culturais voltadas para a formação artística, para a ação cultural e profissional em artes e para a gestão da cultura, em diálogo com os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU. Consideramos que esses itens estimulam estudos, políticas e ações que podem ser realocadas e apropriadas pelo setor criativo das Artes Cênicas, contribuindo, assim, com a possível inclusão e/ou expansão das linguagens do circo, da dança, da performance e do teatro no plano das políticas públicas relacionadas à sustentabilidade.

Tais itens de agenda foram produzidos através de três contextos principais: i) o contexto interno ao eixo resultado de leituras sobre políticas culturais, estudos sobre os documentos mais relevantes da área e debates estabelecidos entre as pesquisadoras e os pesquisadores do Eixo Cultura e Artes; ii) o contexto interdisciplinar produzido no encontro com as pessoas integrantes de todos os eixos que compõem o Programa Eixos Temáticos; iii) o contexto social estabelecido por

meio de eventos intitulados “Fóruns Permanentes de Cultura e Artes (ProETUSP)” por meio dos quais se estabeleceram debates com diferentes segmentos da sociedade: artistas, pesquisadores/pesquisadoras, gestores/gestoras culturais, agentes da cultura, dentre outras.

Dessa maneira, por meio de uma perspectiva artística, buscamos estimular a preservação e a ampliação de direitos vinculados à capacidade criativa como um dos aspectos fundamentais da dimensão democrática; afinal, de acordo com Teixeira Coelho (2011), em um espaço de experiências sensíveis partilhadas, acessar e participar da vida cultural constitui a condição essencial da democratização da cultura e das artes.

Dentre os principais compromissos apontados por nossas orientações para a formulação de políticas públicas, destacamos:

- ODS 1 – Erradicação da Pobreza: “Desenvolver, implementar e monitorar políticas, regulamentos legais e programas de financiamento que garantam a inserção e contratação dos mestres e das mestras das culturas tradicionais nos diferentes âmbitos de ensino formal (escolas e universidades municipais, estaduais, federais), colaborando na erradicação da pobreza”.
- ODS 4 – Educação de Qualidade: “Fortalecer a criação de cursos de formação universitária em territórios indígenas e quilombolas com projetos políticos produzidos a partir de perspectivas interculturais”.
- ODS 5 – Igualdade de Gênero: “Investir na estruturação de arquiteturas de encontro e de diálogo intercultural que permitam aos diferentes sentidos, que produzem sujeitos e grupos, espaços de circulação e disputa na arena pública, com ênfase na mitigação da desigualdade de gênero”.

- ODS 8 – Trabalho Decente e Crescimento Econômico: “Gerar condições para a criação e a produção cultural e artística, bem como para a fruição cultural, estimulando a interculturalidade e o turismo sustentável por meio de políticas orientadas para o desenvolvimento do setor cultural”.
- ODS 9 – Indústria, Inovação e Infraestrutura: “Assegurar o desenvolvimento de usinas de inteligência e inovação por meio das quais artistas, pesquisadoras/pesquisadores, gestoras/gestores culturais proponham soluções, ideias e novas realidades para o campo das artes e da cultura e suas dimensões econômicas”.
- ODS 10 - Redução das Desigualdades: “Assegurar maior representação das pessoas socialmente vulnerabilizadas em tomadas de decisão, a fim de produzir políticas culturais mais democráticas e que atendam aos seus desejos e necessidades”.
- ODS 11 – Cidades e Comunidades Sustentáveis: “Fomentar a participação cidadã na definição e na gestão de projetos de construção de equipamentos culturais em territórios deles desprovidos, envolvendo a comunidade local e reconhecendo a necessidade de redução do impacto ambiental negativo”.
- ODS 15 – Vida Terrestre: “Proteger os sistemas de conhecimento tradicional e as línguas indígenas, identificando sua contribuição para a proteção ambiental e para a gestão de comunidades sustentáveis”.
- ODS 16 – Paz, Justiça e Instituições Eficazes: “Instituir formas de combate à censura perpetrada, muitas vezes, pela gestão dos equipamentos culturais, pelas instituições religiosas ou por determinados setores da sociedade civil, protegendo a liberdade das artes como pilar da democracia política”.

Depreendemos que, ao tomar de empréstimo os itens de agenda gerados para o campo da Cultura e das Artes, podemos traçar rotas efetivas para a consolidação de novos paradigmas aplicados ao campo das Artes da Cena que estimulem a capacidade de imaginar novas estratégias de criação artística, fomentem a oportunidade de aprender para além dos modelos estabelecidos como cânones, reconheçam a importância da participação democrática na tomada de decisões e, por fim, estabeleçam modos de verificação dos impactos do setor cênico-performativo na sociedade.

Referências

BALTÁ, Jordi & PASCUAL, Jordi. A Cultura nos ODS: Perspectivas a partir da Ação Local e da Agenda 21 da Cultura. In.: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 27 (abr. 2020/out. 2020). São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

COELHO, Teixeira. Direito Cultural no Século XXI: Expectativa e Complexidade. In.: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 11 (jan. 2011/abr. 2011). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

KOVÁCS, Mátê. A Dimensão Cultural do Desenvolvimento: Rumo à Integração do Conceito nas Estratégias de Desenvolvimento Sustentável. In.: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 27 (abr. 2020/out. 2020). São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

OLIVEIRA, Lucia Maciel Barbosa de; GROSSMANN, Martin et al. Da cultura, das artes, da complexidade: subsídios para as políticas públicas. In.: **Jornal da USP**. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=564720>. Acesso em: 17 out. 2023.

Políticas de Visibilidade nas Artes Cênicas: Identidade e Armadilha

Arthur Marques de Almeida Neto
UFPB

Quem sou eu?

(...) a escrita desata reflexão com perguntas. O que pode o artista e professor das Artes Cênicas, no combate às opressões sistêmicas que atravessam as práticas pedagógicas e artísticas? Violências sistemáticas e cotidianas impetradas contra grupos sociais minoritários, o sexismo, a LGBTfobia, a gordofobia, o racismo, as disputas entre classes sociais, entre outras, excluem a possibilidade da diversidade – no âmbito da Arte e da Educação - de experiências de corporeidades diferenciadas e complexas. E o que as artes cênicas e seus agentes, professores e artistas, têm com isso?

Reflico sobre a potência visível das práticas pedagógicas e artísticas nas artes cênicas e, sobretudo, para considerar que

seu exercício, materializado em processos e configurações, é um projeto ideológico (Almeida Neto, 2009). Materializam-se na sua visibilidade e são acionadas por valores e crenças dos sujeitos que as fazem. Sendo assim, o que tornam visível? Quais os valores morais e éticos envolvidos em seus projetos? Projetos em artes cênicas são percebidos como conjunto de elementos reunidos e organizados em prol da realização de uma ideia. Instalo no argumento a noção da arte como prática ideológica para levar à reflexão sobre a responsabilidade do artista e do docente na lida com discursos produzidos e reverberados nos seus fazeres artístico-pedagógicos.

Reconhecer-me como sujeito LGBTIAPNb+ me atrela à essa reflexão como um exemplo próprio de ação pedagógica e militante. Sujeito em construção, não definitivo, em crise: pressuponho e assumo incertezas e instabilidades no argumento. Opto, ao invés de esgotar-me em respostas, alimentar-me de perguntas.

Aponto a reflexão para uma ética de sororidade com outras pessoas sujeitas, a saber: *corpes*¹ que divergem de padrões e que, comigo, participam de um projeto ideológico de dismantelo de contextos cisheteronormativos patriarcais (Almeida Neto; Abranches Junior; Silva, 2022) que não supõem a complexidade dos sujeitos; esses *corpes* políticos visibilizam em si - e nos fazeres artístico-pedagógicos que promovem – o sentido da igualdade de direitos, da emancipação e exercício da cidadania.

As perguntas instalam o sentido da escrita, como tópicos organizativos, sem a intenção de oferecer pontos fixos, mas parâmetros

1 Uso termo *corpes* ao invés de corpos, considerando as diversidades das identidades de gênero e sexualidade.

para um percurso na reflexão engendrada. Brinco com questões ontológicas do Ser: *Quem sou? Onde estou? Para onde vou?* – e acrescento o *Onde chego?*, a fim de percorrer o argumento da reflexão, em torno de perspectivas teóricas. Assim, indico que inclusão para a diversidade é valor moral e ético para a devida mudança dos mecanismos de poder, em nível mais elementar e cotidiano: o exercício de se tornar Sujeito, conhecer-se a si mesmo e (re)conhecer como valores e crenças são inextricáveis ao fazer artístico e pedagógico. Visibilizar o Sujeito e seus projetos ideológicos armam sentidos de identificação, entendendo essa ação como estratégia de luta e sobrevivência que acarreta um revés: a cilada da regulação e as políticas de visibilidade. Reforço, na reflexão, o necessário exercício de uma escapatória, já conhecida, para as armadilhas da visibilidade: o fomento a uma cultura de resistência contra hegemônica, que pode/deve ser materializada nos projetos de/ em artes cênicas. Tarefa da Arte, de artistas e de educadores.

Onde estou? Ou: O que visibilizam as artes cênicas?

Identificar pressupõe o ato de ver. Para que um projeto em artes cênicas trabalhe na perspectiva da inclusão, é preciso que ele, simplesmente, inclua. Parece óbvio, mas o discurso da inclusão precisa estar “encarnado”: é preciso ver/ter diversidade em cena para se ter coerência e para formar sujeitos que compreendam isso como parte da realidade social.

As artes cênicas produzem sujeitos. Franko (2002, p. 15) indica que essa operação ocorre pela interpelação: quando um sujeito

observador se identifica com o que é apresentado. Interpelado, o indivíduo é “chamado” para a posição de sujeito, a partir de uma ação de natureza cênica, espetacular e psicológica: uma ação ideológica. O autor transporta o conceito de interpelação do filósofo francês Louis Althusser para as artes cênicas, considerando que os agentes da ideologia não são mais os chamados “Aparelhos Ideológicos de Estado”, mas, ao invés deles, a cena.

Logo, é possível afirmar que as artes cênicas produzem sujeitos ao reconhecerem ideologicamente no que assistem. Franko (2002) também afirma que os projetos de trabalhos de dança empreendem escolhas na formalização e organização lógica de elementos que constituem a sua visualidade. Sigo Eagleton (1997, p. 24) que afirma que algo “só se torna ideológico quando adere a crenças”. Nesse sentido, as escolhas dos artistas e docentes das artes cênicas são ideológicas. Assim, sujeitos são formados nas artes cênicas ao serem interpelados na criação, participação e/ou ao assistirem de projetos artísticos e pedagógicos.

Há outros modos de organizações discursivas que agem na interpelação de indivíduos. Sinônimo para interpelação é o termo “convocativa” (Prado, 2013): a partir dele, pode-se dizer que vivemos em uma “era das convocações”, onde as mídias ocupam destaque no referido processo de formação de sujeitos. Dessa forma, não apenas as artes cênicas têm o poder de interpelar indivíduos, uma vez que partem “[...] do antigo papel de estabelecer e fazer circular discursos de estabilização dos saberes, de fixação das identidades e de andamento das instituições” (Prado, 2013, p. 107). As convocativas, realizadas por “enunciadores” dos discursos que

regulam os processos de formação dos sujeitos, são difundidas por aqueles que supostamente conhecem o caminho para o sucesso e oferecem “cartilhas” para sua obtenção.

Para que as pessoas buscam ‘textos’, sejam na internet, sejam em revistas, sejam na televisão? A resposta não é somente ‘para se informar’, mas: para se integrar, ao se informar, para se localizar, para ter narrativas de enquadramento no mundo, para saber qual é o meu mundo, como ele funciona, como eu posso pertencer melhor a esse que já é o meu mundo. Para me fazer percebido, para emitir, para ter visibilidade, para ver e ser visto, para não ser um subcidadão. Porém, esse é somente o primeiro momento. Em seguida, o corpo se ficcionaliza, mergulha na revelação. O discurso encarna. Eu me torno sacerdote da revelação discursiva e passo a atuar como celebridade dessa nova (Prado, 2013, p. 54-55).

Essa é uma lógica vigente no ambiente midiático que é importada e que usamos para organizarmos o mundo *offline*: montamos narrativas de enquadramento que só permitem determinados comportamentos, sujeitos e corpos específicos, ou seja, aqueles que seguem e ditam as narrativas de sucesso.

Na época de Gramsci, a hegemonia foi produzida para a classe dominante pelos servidores civis, gerentes, sacerdotes, profissionais liberais e cientistas; em nossos dias, é produzida por diretores de cinema, apresentadores de *talk shows*, analistas econômicos, especialistas dos *think tanks* e professores *superstars*. Em outras palavras, há uma classe especial, concebendo e difundindo as ideias dominantes. E nós devíamos saber quem são eles (Peet in Fernandes; Marques; Suzuki, 2007, p. 26).

Sim: a hegemonia é produzida também por professores e artistas. Nesse processo, são tornados visíveis configurações e processos que excluem corpos que se distinguem de padrões cisheteronormativos. Nele, também se incluem modos de cooptação de corpos dissidentes das normas pelo capitalismo neoliberal, como produtos e consumidores, onde a potência política desses sujeitos é despendida em detrimento de uma visibilidade “ôca”, que não afirma um discurso de resistência – mas reforça a esterilidade dos modismos e das tendências. E as artes cênicas *offline* e suas midializações *online* - aulas, peças, cursos, *workshops*, oficinas, palestras, performances, danças, novelas, minisséries, filmes, entre tantos outros - : o que visibilizam? O que tornam visíveis?

Para onde vou? Ou: Políticas de visibilidade – identidade e armadilha

Quanto maior a visibilidade, maior a regulação (Foucault, 1987). Essa máxima estabelece, de partida, os reverses do que é tornado visível, observável, notório. Problematizo a visibilidade como estratégia militante de combate às violências sistemáticas, constantes e contundentes contra a possibilidade da diversidade das identidades.

A luta pela visibilidade é uma das pautas dos movimentos LGBTIAPNb+ no Brasil e em muitos países. A busca pela visibilidade é uma estratégia para pôr em evidência os números da violência desferida contra essa população. É notória que essa pauta tem sido posta em prática há alguns anos, com concomitante e crescente

representação dessas pessoas e suas identidades em vários setores, desde o campo artístico ao político partidário.

Entretanto, verifica-se também o que foi preconizado por Foucault (1987), com a maior regulação de quem se tornou visível: com o incremento da visibilidade, ocorreu o aumento significativo de ataques violentos contra a população LGBTIAPNb+, de acordo com o Dossiê Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras, de 2022, publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA)². Relaciono isso ao que Phelan (1993, p. 6-7, tradução nossa) afirma:

Visibilidade é uma armadilha; Ela se soma com a vigilância e a lei; Ela provoca o *voyerismo*, fetichismo, o apetite colonial/imperialista por possessão. Ainda, possui um certo apelo político. As políticas da visibilidade têm consequências materiais.

Ela avança na afirmação, apresentando os chamados “regimes de visibilidade”, “políticas de visibilidade” ou uma “ideologia do visível”. De acordo com Phelan (1993), essa política apaga o poder dos não marcados, não falados e não vistos e, a meu ver, talvez apague também as complexidades das identidades, uma vez que as caracterizam e as definem. Compreendo o aspecto político

2 Segundo *website* do Ministério Público do Paraná, em notícia publicada em 01 fev. 2023. Disponível em: <https://site.mppr.mp.br/direito/Noticia/Publicado-Dossie-de-Assassinatos-e-Violencias-contr-Travestis-e-Transexuais#:~:text=No%20%C3%BAltimo%20dia%2027%2C%20a%20Associa%C3%A7%C3%A3o%20Nacional%20de,viola%C3%A7%C3%B5es%20de%20direitos%20humanos%20contra%20pessoas%20trans%20brasileiras>. Acesso em: 17 out. 2023.

– e necessário – da visibilidade, especialmente, em uma “era das convocações”. Entretanto, trago a discussão de Phelan (1993), justamente, para refletir sobre como são complexos os processos identificatórios e a ação do poder.

Segundo Phelan (1993), seguem os “pares” de ideias que constroem parâmetros das políticas de visibilidade:

- Identidades marcadas fisicamente X Reconhecimento comunitário;
- Representação mimética X Identificação (Interpelação);
- Semelhança não representada X Não adereçamento;
- Maior visibilidade X Maior poder político.

Cada par sintetiza uma crença, uma presunção que “monta” uma política de visibilidade. Necessário se faz, portanto, que se diga que esses pares não correspondem a certezas. Phelan (1993) explica que o par binário do poder da visibilidade e a impotência da invisibilidade é falso: há muito poder em se manter “desmarcado” e sérias limitações na representação visual com um objetivo político. Exemplifico isso com os processos de estereotipação de identidades e os crescentes números de violência sistemática contra corpos dissidentes das normas e tornadas visíveis, a exemplo das pessoas LGBTIAPNb+.

Políticas de visibilidade são compatíveis com o incessante apetite do capitalismo por novos mercados e com a mais auto satisfatória ideologia dos EUA: você é bem-vindo enquanto é produtivo. A produção e reprodução da visibilidade são parte do trabalho de reprodução do capitalismo. Exemplo: a cooptação da

pauta e de sujeitos LGBTIAPNb+ por grandes marcas de produtos, tendo em vista essa população como consumidores.

Em ambos os exemplos, a consequência negativa da visibilidade, como já mencionado, é a crescente regulação da população LGBTIAPNb+, tanto pelo mercado neoliberal capitalista – tendo em vista o aumento de consumidores – quanto da sociedade cisheteronormativa patriarcal brasileira e seus argumentos morais, centrados na realidade biológica dos sujeitos, aliados ao fundamentalismo cristão. Essa regulação, muito provavelmente, incide no aumento da violência.

Phelan (1993) acena para outros modos de ação interpelativa, dizendo que a cultura de resistência se fortalece quando os receptores (leitores, espectadores, usuários) não atendem aos convocadores hegemônicos, constituindo processos comunicacionais contra hegemônicos.

As artes cênicas não estão, portanto, isentas da ação do poder. Podem afirmar ou negar processos hegemônicos. Por isso, seus projetos são ideológicos e materializam, na sua visibilidade, crenças de indivíduos que, em seu fazer, são interpelados e posicionam-se como sujeitos.

Onde chego?

Que corpos são visibilizados/visíveis em configurações e processos artísticos? De que modo os sujeitos fora dos chamados “padrões”, estipulados e divulgados pelas mídias e pelas elites

socioeconômicas, conseguem ser visíveis nas artes cênicas? Ainda: qual a qualidade dessa visibilidade e o que ela produz? O par que prega que quanto maior a visibilidade maior é o poder político, deve ser desagregado. Exemplo desse equívoco é, exatamente, a ainda pouca representatividade político-partidária da população LGBTIAPNb+. Além disso, representação cênica estereotipada de identidades também nada agrega em poder – muito pelo contrário.

A luta pela visibilidade das pautas das minorias sociais nas artes cênicas é relevante, contudo, nos modos de produção das artes, dentro de uma lógica de circulação de bens no capitalismo neoliberal: ocorre a cooptação de corpos divergentes de padrões como ferramentas para vendas de produtos e, simultaneamente, fabrica corpos que carregam novos sentidos de identificação. Consequentemente, constroem novos padrões e estereótipos a serviço do sistema econômico, que o sistema político-social passa a regular.

Há saída? Não. Não há escapatória para a ação do poder. Afinal, ele está em todos os lugares e

Nada mudará a sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo e ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados (Foucault, 1979).

É, portanto, tarefa cotidiana e empreendimento pessoal dos artistas e docentes das artes cênicas perceberem os modos de organização e a consequente ação dos dispositivos de poder que permitem a visibilidade de corpos que passam a ser referência e

padrão para o (re)conhecimento de identidades e grupos culturais. O processo acarreta, notadamente, consequências a essas mesmas identidades, pelos sentidos de identificação e estereótipos que a elas são atrelados, simplificando suas existências/resistências em detrimento da compreensão das suas inerentes complexidades.

As culturas de resistência passam a ser preponderantes no dismantelo de convocativas biopolíticas (uma vez que interpelam corpes e seus modos de se posicionarem como sujeitos) hegemônicas. Acredito que seja porque elas passam a operar por outros dispositivos de poder, no saque das noções vigentes em determinados contextos sobre padrões ideais de corpes e modos de vida e crenças.

Paradoxo que se interpõe: a identidade inclui e, nessa ação, simultaneamente, exclui. Identificar, classificar, nomear um sujeito é também (re)conhecer sua existência, sob o custo de extirpar sua complexidade. Tornar visível e tornar-se visível é exortar processos de identificação que operam na oposição da inclusão de uns e exclusão de outros. Simultaneamente, um processo de identificação e de (re) conhecimento, seja do Outro e de si.

Como agir? Talvez se possa buscar a inclusão e a diversidade de corpes nos processos de representação, sejam eles cênicos, sociais e/ou políticos. A premissa da inclusão tanto nos processos quanto nos produtos através/em/nas/das artes cênicas nos âmbitos de suas práticas artísticas e de ensino-aprendizagem, exercitam o poder de corpes não marcados e, antes de passarem a configurar como padrões cooptados pelo sistema neoliberal capitalista, impõem-se pela sua singularidade.

As artes cênicas potencializam a ação de ver e de se tornar visível. Configuram, na visualidade de seus projetos, discursos que aderem às crenças dos que participam de seus projetos, como artistas-criadores, professores e/ou plateia, e acionam sentidos de identificação, interpelando-os, posicionando-os como sujeitos.

Visibilizar para identificar empreende uma tarefa cognitiva de (re)conhecer padrões ao tornar uma informação inteligível. A instabilidade desse processo é parte da compreensão de que identidades não são fixas, estão em fluxo, e são muitas. Assim, que se aceite o sujeito, o único, a construção do tecido social formado por corpos como pontos singulares, tendo em vista a demolição do sistema e a trama de um *transistema*, múltiplo e diverso.

Assumir a criação e participação de projetos em artes cênicas como cultura de resistência e projeto anti hegemônico, abrindo a passagem para a visibilidade – e voz – de sujeitos diversos, conscientes e emancipados, é parte de um projeto pedagógico-político-ideológico que concretiza a educação para a contestação do sistema heteronormativo, patriarcal e LGBTfóbico para a resistência. Nossos corpos são, intrinsecamente, políticos. É tarefa sua, artista das artes cênicas e/ou docente. Faça – e dê visibilidade ao seu trabalho e aos que estão envolvidos. *Fiat lux.*

Referências

ALMEIDA NETO, Arthur Marques; ABRANCHES JUNIOR, Nilton; SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. O grito LGBTQIAPN+ ouvido do Rio de Janeiro contra o cisheteroterrorismopatriarcal: políticas, poderes

e pedagogias do corpo. **Boletim do Tempo Presente**, v. 11, n. 10, Out. 2022, p.17-28. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tempopresente/article/download/18304/13154>.

ALMEIDA NETO, Arthur Marques. **Appalachian Spring**: política e poder na dança. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2009.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANKO, Mark. **The work of dance**: labor, movement, and identity in the 1930's. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

PEET, Richard. Imaginários de desenvolvimento. In: FERNANDES, Bernardo; MARQUES, Marta; SUZUKI, Julio (Org.). **Geografia agrária**: teoria e poder. São Paulo: Expressão Popular, 2007, p. 19-37.

PELLAN, Peggy. **Unmarked**: the politics of performance. London and New York: Routledge, 1993.

PRADO, José Luiz Aidar. **Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2013.

O Escolhido: O Erótico em Cena

Narciso Larangeira Telles da Silva

UFU

Leandro Sousa Alves

UFU

Este texto reflete sobre alguns elementos investigados no processo criativo de *Kamal*¹. O espetáculo coloca em jogo o dilema entre o desejo homoerótico e os dogmas religiosos de um homem trancado no quarto. Através da utilização de plataformas digitais em cena e da proximidade com o público, o trabalho aborda questões contemporâneas da experiência dissidente, como: o conservadorismo, o sexo midiaticado, e o medo.

O processo de criação investigou como ideias contrárias - religião e desejo; vida e morte; sagrado e profano - reverberam na identidade e no posicionamento do protagonista. Colocamo-nos a pensar aqui, no complexo plano da prática criativa.

1 A dramaturgia original intitulada *Kamal* em Tel-Aviv de Rafael Lorrán baseia-se em um atentado na casa noturna LGBTQIAPN+ Studio 49 em Tel Aviv- Israel, em 2002. A autoria do atentado foi reivindicada pelo grupo extremista Brigadas dos Mártires de Al-Aqsa, ligado ao Fatah.

No decorrer dos encontros fomos elaborando as nossas *palavras praticadas* que propunham reconfigurar nossos modos de ensaiar, atuar, dirigir e de produzir contato entre e nos nossos corpos dentro do tempo de criação.

Para esta reflexão elencamos três dessas #palavras que articulam as relações entre a sala de ensaio, a vida social e a intimidade traduzindo aspectos presentes na atuação e na relação entre atuação e direção no processo criativo.

#1 Banheirão

Sem título, (registro fotográfico do espetáculo Kamal).



Fotografia: Vinicius Severo

Não há dúvidas de que o banheiro é o espaço de maior intimidade que temos em nossas casas, ou mesmo quando compartilhado em ambientes públicos. No sanitário, no chuveiro, no lavatório, diante do espelho ou na solidão da privacidade nos colocamos em um exercício de observação e criação.

Quando nos referimos ao banheiro como espaço físico projetado para o exercício da intimidade, buscamos relações com a sala de ensaio, lugar/tempo delimitado para a experimentação, organização e criação cênica. Esses dois espaços compartilham de um princípio básico: permitir-se. Permitir habitar o impuro e o profano é o que nos interessa nesta pesquisa, e além de desafiador é o motor ético e estético do espetáculo Kamal.

Banheirão é um termo conhecido pela população *cuir*, especialmente para quem frequenta os banheiros públicos destinados às identidades masculinas. A *Aurélia: A Dicionária da Língua Afiada* de Ângelo Vip e Fred Libi traz a seguinte definição para o termo banheirão: “banheiro festivo com diversas finalidades, entre elas o uso de drogas, conversas e sexo; banheiro com função ou pegação” (2006, p. 26). A analogia da sala de ensaio com essa definição não diz respeito a ação descrita, mas ao clima festivo e erótico que celebramos no processo criativo.

Através da cenografia de Juscelino Machado, estabelecemos um espaço delimitado que retoma o caráter íntimo do banheirão. O projeto cenográfico parte da ideia do quarto do personagem como um ambiente possível para a realização de seus desejos, reflexões e diálogo consigo e com Deus. Essa concepção do espaço cênico reverbera diretamente na atuação, tornando

este, um ambiente seguro para a execução do impossível. No quarto, no banheiro e na cena tudo, ou quase tudo pode acontecer. Pensando dessa maneira, jogamos através da atuação, com a ideia de público e privado. Em determinados momentos o ator estabelece uma relação direta com os espectadores através do olhar e em outros experiencia a atmosfera de intimidade criada para a cena.

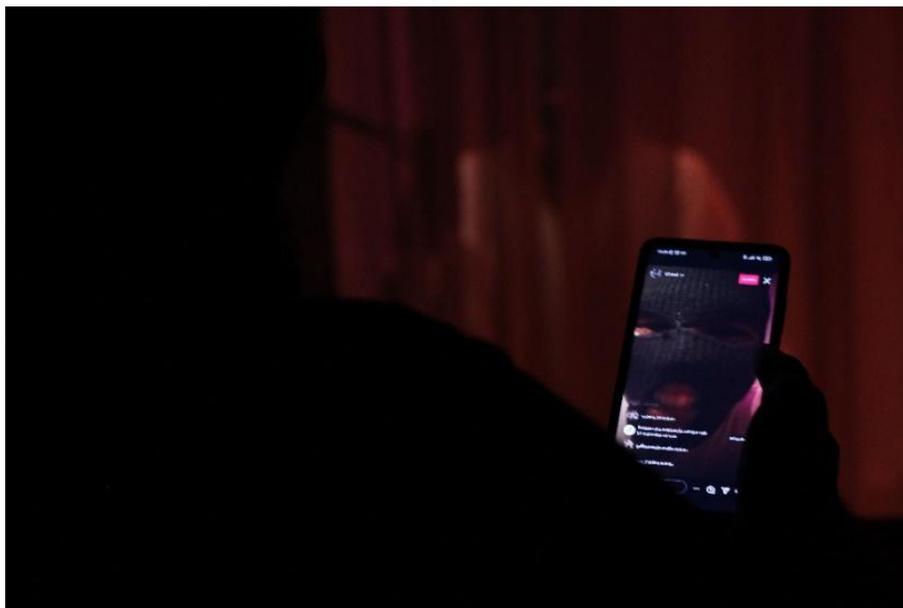
Compreendemos que o estado de presença que buscávamos só poderia acontecer em um ambiente que contém um certo nível de tensão com a insegurança do novo e cumplicidade com a partilha dos acordos coletivos.

A poética de Kamal vai se consolidando por meio de uma atuação que habita a ficcionalidade do texto através de improvisações e fragmentos da dramaturgia. Não buscávamos a compreensão do sentido do texto, mas como o ator acionava nele a dimensão erótica.

O banheiro era a condição de trabalho para que o corpo cênico se fizesse presente, ou seja, era nossa metáfora de trabalho na constituição de um modo de atuar que articulava sua dimensão psicofísica e o campo imaginário da obra.

#2 Pegação

Sem título, (registro fotográfico do espetáculo Kamal).



Fotografia: Vinicius Severo

Investigar o erotismo em cena é, de certa forma, despir-se para outros olhares. Nesse processo criativo, despir é, literalmente, uma ação cênica. O termo pegação embora conduza-nos a uma conotação sexual, aqui ele refere-se à relação entre a equipe criativa do trabalho e é um disparador para a atuação.

A pegação é uma prática de conquista, uma espécie de jogo erótico e sexual. Esse jogo se inicia sutilmente com a comunicação por meio do olhar. Vejamos a simulação a seguir:

- **A** entra no banheiro e segue para o mictório.
- **B** entra no banheiro e segue para o mictório.
- **A** olha para **B**.
- **B** responde o olhar de **A** e volta o olhar para a ação que estava executando.
- **A** olha para os lados e certifica-se que não há mais ninguém no espaço.
- **B** olha para **A** debaixo para cima, como alguém que escaneia o corpo ao lado.
- **A** olha para os olhos de **B** e em seguida para o próprio pau.
- **B** olha o pau de **A** e em seguida busca seus olhos.
- **C** entra no banheiro.
- **A** e **B** voltam o olhar para a ação que estão simulando, esperando que **C** saia do banheiro ou que participe do jogo.
- (...)

O exemplo anterior não é um relato de uma situação específica vivida por nós, mas a descrição de uma prática comum em ambientes públicos. Há nessa situação um flerte, um tipo de comunicação conduzida apenas pelo corpo. E é essa perspectiva que trazemos para o trabalho.

Na simulação descrita, imaginamos um encontro onde o consentimento acontece através da continuação do jogo erótico. A situação determina um sistema singular de regras: a ação de **A** reverbera em **B** e esse reage ao acontecimento anterior. Dessa forma, o jogo no campo da intimidade segue permeado pela tensão da resposta do parceiro e a consciência do ato proibido. Há nesse contexto, dois ritmos

antagônicos: a aceleração interna com a urgência do desenvolvimento dos fatos e a atenuação dos movimentos para a sedução do parceiro.

A triangulação erótica do olhar estabelece ritmos contrastantes, elemento relevante no ato de seduzir e investigado também na atuação do espetáculo. Observamos como o flerte acontece em diferentes contextos e a pegação passa a compor uma gramática física para a criação de Kamal.

Além da observação cotidiana e exploração dos elementos mencionados anteriormente, utilizamos três regras do *striptease* que Luana Maftoum Proença (2015) descreve no artigo *Esconder e revelar: Comentários sobre Viewpoints, Teatro e Striptease*. São elas: “1- Tudo que esfrega é bom!; (...) 2- Use uma (música) que esteja tocando nas rádios; (...) 3- A primeira peça de roupa a tirar é a calcinha.” (p. 30- 32)

Existe de fato um *striptease* no espetáculo, mas utilizamos as regras descritas por Proença (2015) em toda a atuação. As regras números 1 e 2, como descreve a autora, referem-se ao *viewpoint* da Arquitetura, ou seja, como nos relacionamos com os elementos cênicos. Se a ação de esfregar proporciona prazer e se através de algo reconhecível possibilitamos uma identificação da plateia, compreendemos que podemos produzir novos símbolos e significados a partir da indumentária e objetos cênicos. E é isso que experimentamos em Kamal, a cadeira, o salto, as cortinas e os outros elementos transitam entre o que é trivial, desejável, divino e repulsivo. Já a terceira regra está relacionada aos *viewpoints* de tempo e duração, segundo Proença (2014). É interessante observar aqui, como a surpresa está no desenvolvimento dos fatos, na construção da ação principal. Dessa forma, utilizamos a repetição de gestos e

exploramos o tempo para estabelecer, diante do público, a trajetória do personagem que é anunciada no início do espetáculo. O tempo é um elemento importante para a cena. Neste trabalho, a tônica da atuação é atravessada pela exploração do tedioso tempo cotidiano, a aceleração dos acontecimentos no meio digital e a suspensão divina.

#3 Voyeurismo

Toda a atenção de quem assiste está voltada para as ações que o ator executa no espaço cênico. No entanto, como mencionado anteriormente, o trabalho é compartilhado. Ser observado desperta em mim, certo desconforto e ao mesmo tempo uma forma diferente de prazer.

Sem título, (registro fotográfico do espetáculo Kamal).



Fotografia: Vinicius Severo

Estabelecemos uma relação *voyeur* quando nos colocamos nessa situação. Seria muito ingênuo pensar a pornografia alheia ao campo da educação. A pornografia comercial contribui no modo como desejamos e realizamos nossos desejos, e isso não é um aspecto positivo. Como artistas e pesquisadores, interessamo-nos em explorar a interseção entre o *voyeurismo* na esfera da sexualidade e da atuação.

Consideramos o *voyeurismo* como uma palavra para pensar o trabalho da atuação na contemporaneidade. O fetiche de mostrar e ver a atividade sexual faz parte de um vasto e complexo plano da sexualidade, que acontece na intimidade entre parcerias, em clubes e espaços específicos ou através de conteúdos pornográficos. Richard Schechner aponta a nudez “condição social” (2017, p. 108), do mesmo modo, o *voyeurismo* e a atuação também são dependentes do olhar do outro, ou seja, são práticas que convocam a imaginação e o jogo para a satisfação do desejo.

Uma das premissas da atuação é o olhar externo. Atuar é querer ser visto, que difere de apenas mostrar. Há um elemento que precisa ser considerado, o desejo de ser visto. Schechner observa: “(...) há no teatro um forte desejo de mostrar e de ver: um show é, antes de mais nada, a exibição do corpo” (2017, p. 110). É uma receptividade ativa que estabelece um certo pacto com o espectador. No processo de Kamal o *voyerismo* foi intensificado nas dinâmicas tanto da atuação, quanto na cenografia que cria uma opacidade do olhar dos espectadores sob o corpo que atua.

No *voyeurismo* e na atuação o objetivo de quem realiza o ato é aguçar o interesse daquele que contempla de continuar vendo

o acontecimento. Assim como, a finalidade de quem vê é realizar seus desejos através daquilo que seus sentidos apreciam. Durante o processo criativo do espetáculo, pensamos a atuação dessa maneira. Como o olhar do outro reverbera na cena?

Assim como em uma situação *voyeur*, o espetáculo cria uma rota estética que pretende chegar ao ápice navegando em diferentes estados. Procuramos estabelecer uma relação com o público onde partilhamos a ideia de testemunho e comungamos de algumas regras do jogo cênico. A atuação aqui, sugere, mas não determina. Ela cria possibilidades de leitura das ações, sem desenhar emoções de forma figurada.

In-Conclusões

Teatrar é uma forma de pensar o mundo. Porque quando ensaiamos ou criamos uma obra teatral, não estamos desenvolvendo um pensamento filosófico, ou uma discussão antropológica, nem literária. Estamos fazendo teatro. Então vão aparecer questões que são do mundo do teatro. Da própria condição de criação e ensaio. E é neste sentido que este texto se instaura, como um compartilhamento de uma experiência prática, com corpo, contexto e desejo. Como “(...) possibilidade de estabelecimentos de novos encontros e novas afetações metodológicas e epistemológicas (...) a novos sujeitos pesquisadores para o constante diálogo sobre o pensar-fazer (com prazer e tesão) da pesquisa em artes cênicas” (Telles, Bellinazzi, Siqueira, 2018, p. 92).

Nessa investigação, o contexto homoerótico, a discussão política e a prática criativa engendram uma práxis específica. No espetáculo, a ação de Kamal em busca da cura de si mesmo é impulsionada pelo reconhecimento do impuro presente no desejo que tem pelo Outro. O Outro funciona como um espelho, representando tanto o paraíso terreno quanto o inferno na Terra. No processo de busca pela aceitação de si, Kamal acaba por destruir o Outro. Há aí a complexa teia que entrelaça o indivíduo, a cultura e o estímulo à propagação do discurso dominante.

As palavras praticadas que aqui apresentamos não são conceitos, mas metáforas de trabalho que nos serviram e ainda nos servem tanto para refletirmos sobre esse contexto social quanto para nos fazer-pensar um modo de atuação com potência erótica e ambiência pornográfica que pode instaurar novas formas de encontro entre os artistas em seus ensaios e com os espectadores em suas apresentações.

Referências

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. São Paulo: LePM editora, 1987.

BOGART, A. e LANDAU, T. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. Nova Iorque, NY-EUA: Theatre Communications Group, 2010.

BOGART, A. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução de Carolina Paganine. In: **Urdimento**, v. 1, n. 12, p. 29–40, 2009. Doi 10.5965/1414573101122009029 Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento>. Acesso em: 05 jan.2023.

PROENÇA, L. M. Esconder e revelar: Comentários sobre Viewpoints, Teatro e Striptease. *In: Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 1, n. 2, p. 28–37, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/RR-v1n2a2014-04>. Acesso em: 06 out. 2022.

SCHECHNER, R. Nudez. *In: aParte XXI: Revista de Teatro da Universidade de São Paulo*, São Paulo, nº 7, p. 107- 136. 2º sem. 2017. ISSN 2179-9555. Disponível em: http://www.usp.br/tusp/plataforma/wp-content/uploads/2012/03/aParteXXI_7_2017.pdf. Acesso em: 29 mar. 2021.

SEM AUTOR: Homem-bomba tenta explodir boate em Tel Aviv. **NE10**. Disponível em: <https://ne10.uol.com.br/canal/noticias/noticia/2002/05/23/homem-bomba-tenta-explodir-boate-em-tel-aviv-10516.php>. Acesso em: 20 jan. 2023.

TELLES, Narciso; BELLINAZZI, Bruna; SIQUEIRA, Jarbas. Implicações do corpo na pesquisa em artes cênicas. *In: TELLES, Narciso; MERISIO, Paulo (orgs). Se Oriente*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

Dispositivos para Rachar as Estruturas: Práticas Artísticas Autoficcionais e Dissidências de Gênero

Ana Reis Nascimento
UFG

Lançamos neste papel algumas flechas de transgressão que atravessam a escrita, a arte e o campo autobiográfico, em especial os seus desdobramentos na autoficção em relação com as dissidências de gênero e colonialidade.

A escrita em artes passou por intensas mudanças desde o momento em que se instituiu, abrindo novas paisagens. Assim como a presença das mulheres e corpos dissidentes nas artes, que vem abrindo brechas em processos de disputas de territórios e narrativas.

A ideia de neutralidade na pesquisa acadêmica e nas artes foi, durante muito tempo, um dos maiores álibis para a exclusão de corpos e histórias de vida marginalizados e invisibilizados. O sujeito implícito nas escritas e práticas artísticas era, em grande parte, o homem branco

heterossexual, o sujeito universal para quem a colonialidade garantiu o direito de existência. O questionamento dessas visibilidades/invisibilidades vem sendo feito tanto pelos movimentos feministas, negros, indígenas e *queers*, quanto pela própria história de práticas artísticas das artes visuais e cênicas, como a arte da performance.

Em meados de 1970, a performance já questionava a ausência do corpo nas artes, como modo de evidenciar que essa invisibilidade carregava vínculos profundos com o processo colonial. A colonização e o capitalismo instituíram regimes de poder em que tudo o que estava relacionado ao corpo, ao feminino e às matrizes negras e indígenas, foram consideradas inferiores pelo apagamento operado por esses regimes de poder.

A teórica feminista Silvia Federici (2017) faz importantes contribuições neste campo de estudo. Em seu livro *O Calibã e a Bruxa*, a autora destrincha o vínculo do capitalismo com a dominação masculina, heterossexual e branca, sobretudo a relação que se dá entre a caça às bruxas, o processo colonial e o avanço desta nova ordem mundial fundamentada na exploração do trabalho. É nesta base que toda a estrutura capitalista, que se encontra atualmente na sua fase avançada, estabelece suas raízes, encontrando ainda hoje meios de renovar os paradigmas da colonização e manter grupos sociais invisibilizados e subalternos.

O corpo, na perspectiva sustentada pelo racionalismo e pelo cientificismo, é concebido como inferior e passível de ser categorizado, decodificado, dominado, assim como a natureza, instituindo a possibilidade de controlar e hierarquizar as mulheres, as culturas originárias e o meio ambiente.

Na filosofia mecanicista se descreve o corpo por uma analogia com a máquina, com frequência colocando a ênfase em sua inércia. O corpo é concebido como matéria bruta, completamente divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja, não sente (Federici, 2017, p. 251).

Neste contexto, a performance e as artes que envolvem a presença do corpo como elemento central, assim como as práticas artísticas de mulheres, pessoas *queers*, negras e indígenas, produzem rachaduras nas estruturas sociais ao deslocar os paradigmas que fundamentam a colonialidade: ausência e desvalorização do corpo enquanto potência de saber, divisão binária da sociedade com inferiorização de tudo que se conecta ao feminino, separação corpo e mente, depreciação dos conhecimentos ancestrais, domesticação e exploração da natureza.

A escritora e pesquisadora Gloria Anzaldúa (2000) evidencia as relações entre a escrita autobiográfica, o feminismo e as questões de racialidade, uma vez que, para ela, é necessário trazer para a escrita nossa realidade pessoal e nossas vivências para alcançar o que é importante numa escrita, ou seja, aquilo que afeta e importa a nós e nossas comunidades.

Escrever é perigoso porque temos medo do que uma escrita revela: os medos, as raivas, uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém, neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida (Anzaldúa, 2000, p. 234).

Os debates de gênero, por sua vez, têm colocado inúmeras provocações, que questionam a própria divisão entre gênero e sexo, evidenciando que não há uma diferença entre essas duas

concepções, que operam para legitimar a divisão binária de gênero como algo natural. Judith Butler é uma autora que aponta para o gênero como algo que é performado cotidianamente pelas pessoas em suas gestualidades e estéticas. Assim, ser homem ou mulher não se relaciona com o que está entre nossas pernas ou uma essência natural, mas com nossas identificações e repetições daquilo que social e culturalmente é colocado como feminino ou masculino.

Neste sentido, Butler (2003) afirma que há uma performatividade de gênero, praticada por todos nós, que se torna evidente quando vemos que ser mulher é, na verdade, um conjunto de performatividades que pode ser replicada em qualquer corpo sem que haja um original, são sempre cópias dos paradigmas e ideais sociais.

Em uma perspectiva mais radical, Paul Preciado (2014) questiona todas as ficções que envolvem a divisão social binária, propondo uma sociedade contrasexual que exploda as concepções de gênero que nos atravessam cotidianamente de maneira velada e limitante. Propõe, ainda, compreendermos o gênero como dispositivos, atuando como *hackers* de gênero. Neste contexto, em *Testo Junkie*, Preciado (2018) afirma que faz uma ficção autopólitica ou um manual de bioterrorismo de gênero em escala molecular ao descrever suas experiências com a autoaplicação de testosterona em seu processo de transição.

A escrita pode ser atravessada por realidade e ficção, assim como a própria ideia de gênero, sendo a autobiografia, a autoficção, a performatividade e o hackeamento de gênero, caminhos para o encontro e tensionamento das perspectivas sociais e políticas que atravessam corpos dissidentes.

Mulheres negras têm colocado, ainda, como a discussão de feminismo trazia à tona uma perspectiva de mulheres brancas, tensionando as concepções de mulheridade defendidas por esses movimentos. Assim, as reivindicações de mulheres brancas, colocadas como universais e pertinentes a todas as mulheres, muitas vezes não contemplavam as experiências de mulheres negras.

Angela Davis (2016) explicita, em sua pesquisa e teoria, que aspectos considerados como opressores para mulheres brancas não faziam sentido para mulheres negras, que vivenciam outros tipos de opressões e limitações, com relação ao trabalho, casamento e filhos, entre outras questões.

Pensamos, então, que nos interessam as dissidências de gênero e rachaduras do sistema, buscando contemplar os diversos feminismos, mulheres cis e trans, assim como as dissidências que escapam à divisão binária de gênero, pessoas não binárias, agêneras, queers e os atravessamentos com a colonialidade. Nos interessam os encontros desses campos com a arte e o corpo como dispositivos para autoficcionalizar experiências de vida e embates sociais.

A escrita e as práticas artísticas que trazem à tona aspectos autobiográficos, atravessados pelos campos sociais e políticos, se tornam gestos de insubordinação e transgressão, produzindo autoficções e dissidências de gênero e colonialidade, com as quais podemos retomar o protagonismo das narrativas de si e do mundo.

Uma das artistas da performance que deixou sua marca com uma prática artística provocadora, feminista e engajada foi Ana Mendieta, que além das conhecidas séries *Silhuetas*, em que retomava seu contato com a mãe natureza e sua territorialidade originária per-

didá, realiza em 1973 a performance *Rape Scene*¹, em que convida professores e estudantes da universidade até o seu apartamento, e estes, ao chegar em sua casa, encontram a artista deitada e amarrada sob uma mesa, com as roupas abaixadas e um líquido vermelho escorrendo pelas pernas simulando sangue, revisitando e remontando uma cena de estupro. Tal ação foi criada em resposta a uma série de estupros que vinham ocorrendo na universidade naquele período, havendo aí uma relação autobiográfica e autoficcional, pois o gesto revive e dá visibilidade para um medo e uma experiência próxima e presente no cotidiano dela e das mulheres que a circundam.

Janine Antoni é outra artista que traz contribuições para os atravessamentos entre corpo feminino e subversão, utilizando de linguagens como performance, escultura, instalação, vídeo e fotografia. Em *Loving Care*², performance realizada em 1993, a artista enche um balde com tinta e pinta o chão da galeria usando seu próprio cabelo como uma espécie de esfregão. Ao mesmo tempo em que a performance dialoga com a pintura abstrata, traz também a provocação do corpo feminino associado às ações domésticas e funções de limpar e cuidar.

Márcia X pode ser considerada uma das precursoras da performance no Brasil, fazendo ações que envolviam transgressões e discussões de gênero, como é o caso de *Pancake*³, performance

1 Registros da performance *Rape Scene* disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>>.

2 Registros da performance: <<https://www.janineantoni.net/loving-care>>.

3 Registros da performance *Pancake* disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/panacke-o-intenso-banho-de-leite-condensado-de-marcia-x.phtml>>.

realizada em 2001, em que a artista derrama litros de leite condensado sobre si mesma, cobrindo depois com granulados coloridos peneirados sobre a cabeça e o corpo. A ação remete a uma espécie de revolta do lar, com mulheres que se cansam de ações domésticas de cozinhar, alimentar, cuidar e se colocam em cena subvertendo alimentos e lugares convencionais destinados às mulheres e suas funções sociais.

A artista e pesquisadora Bia Medeiros também tensiona a escrita em arte e a performance desde o final dos anos 80. Na performance *Unhas defeitas*⁴, a artista pinta as unhas e convida os espectadores a pintarem suas unhas nas bordas e no entorno do lugar “certo”. Constrói, assim, uma crítica aos costumes e hábitos, subvertendo um gesto convencional das estéticas vistas como femininas, como o ato de pintar as unhas e arrumar os cabelos, aspectos considerados naturais e indispensáveis às mulheres.

Outras artistas de trajetórias mais recentes marcam essas subversões e me atravessam de formas afetivas e de partilhas de saberes e práticas em arte e rachaduras. A artista Musa Michelle Mattiuzzi realiza *Merci beaucoup, blanco!*⁵ em 2017. Na performance, a artista se coloca nua e derrama tinta branca em cima do seu corpo. A ação evidencia apagamentos e violências da colonialidade e processos de fetichização operados sob o corpo de mulheres negras. O título da ação carrega um grau de ironia ao inserir a letra “o” ao

4 Registros da performance *Unhas defeitas* disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3580/3738>>.

5 Registros da performance *Merci beaucoup, blanco!* disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>>.

final de uma expressão latina que significa gratidão, fazendo alusão a processos de colonização e embranquecimento.

Maria Eugênia Matricardi realiza, em 2009, a performance *Pintura Corporal de Guerra*⁶. Neste trabalho, o título anuncia seu aspecto transgressivo e de enfrentamento. Ao retirar um copo menstrual da vagina em cena, esfregar e derramar o próprio líquido menstrual sob o corpo e, em seguida, bebê-lo, confronta o nojo e os tabus em torno do corpo de mulheres cis e homens trans. Os fluidos corporais já são rejeitados e invisibilizados por essa sociedade que nega a corporalidade e seus rastros, apaga os processos de vida que carregam cheiros e gostos, destrói indícios de tudo que não for higienizado e sufocado por cosméticos. Quando se trata de corpos que se diferem do homem cis heterossexual, essas rejeições e apagamentos aumentam, esses fluidos são ainda mais excluídos e silenciados. O gesto de beber e se pintar de sangue menstrual confronta o colonialismo e o patriarcado, remetendo ainda às culturas indígenas e seus rituais.

Outra artista que tem tensionado as discussões de gênero e colonialidade de forma autoficcional é Uyra Sodoma⁷. Artista indígena trans da Amazônia, Uyra cria imagens, vestimentas, e performances que entrelaçam mundos humanos e não-humanos, cosmologias indígenas, rachaduras de gênero e fricções com a natureza e o meio ambiente.

6 Registros da performance *Pintura Corporal de Guerra* disponível em: <<https://mariaeugeniamatricardi.com/pintura-corporal-de-guerra---2009.html>>.

7 Registros de trabalhos Uyra em: <<https://www.premiopipa.com/uyra/>>.

Na minha trajetória artística, fui inspirada por diversas artistas e vivências pessoais e criei, em 2008, a performance *Trajeto com Beterrabas*⁸. Este trabalho trazia uma ação de ralar beterrabas até a exaustão, num gesto de tingir de vermelho o vestido branco, o corpo e o espaço, evocando diálogos entre a pintura, o ambiente doméstico e questões de gênero: menstruação, aborto, feminicídio.

Realizei essa performance em muitos ambientes, a maioria na rua, em diversas cidades, estimulada pelas minhas experiências pessoais e histórias de mulheres, num diálogo com a cor e seus sentidos. Na minha tese, relato o momento em que a performance se torna alvo de grupos fascistas em 2017, em uma série de ataques virtuais alinhados ao crescimento da direita no país até a sua tomada de poder na presidência no ano seguinte. Quando realizo a ação no evento *Desfazendo Gênero* em Campina Grande, na Paraíba, ao me despir, no final da performance, sou fotografada nua cheia de beterrabas e minha imagem circula em grupos de direita e se torna um meme, usado para criticar as mulheres, a arte e a universidade.

Talvez seja exatamente o encontro das potências mobilizadas pelo evento que desencadeia os ataques fascistas adensados desde a segunda edição. Nesta terceira, as agressões na página do evento iniciaram desde o primeiro encontro de preparação – março de 2016 – e aumentaram conforme se aproximava outubro de 2017. O ponto alto aconteceu após a performance *Trajeto com Beterrabas*, por meio da qual a artista Ana Reis denunciou os estupros e o feminicídio. Após a publicação de fragmentos da performance em nossa página no facebook, os ataques intensificaram-se. (Bento, 2018, s.p).

8 Registros da performance *Trajeto com beterrabas* disponíveis em: <<https://portfolioanareis.blogspot.com/2011/04/blog-post.html>>.

O ataque acontece simultaneamente ao evento e a mim, e os comentários são assustadores. Sigo com reflexões sobre os significados desse acontecimento que me atravessou:

Chovem machismos, nojo de sangue, ódio ao feminismo, associações do sangue e da mulher que sangra como suja, nojenta. O lugar é do linchamento virtual, onde grupos com um alinhamento de pensamento promovem juntos arrastões de ódio e preconceito, na tentativa de legitimar sua recusa em aceitar o direito ao outro. Alguns querem controlar os corpos com tanta intensidade que não tem constrangimento em assumir que desejam matar. A solução para o que consideram uma afronta a suas existências, de subjetividades consumo, moldadas pelo sistema capitalista e heteronormativo, é o extermínio, a morte, a inexistência. Pensam ser incompatível existirmos ao mesmo tempo, termos o direito de ocupar espaços, estar na universidade, mostrar o que somos, ensinar o que pensamos. Nos aproximamos do acirramento da guerra contra a arte, as mulheres, as dissidências e o corpo nu (Nascimento, 2020, p. 190).

Este acontecimento nos coloca diante do horror às violências existentes, ao mesmo tempo em que revela a potência da arte em desestabilizar as estruturas sociais. A ação realizada cria uma rachadura no sistema e os tremores podem ser sentidos de maneiras disruptivas, gerando respostas agressivas, reativas, um abalo sísmico que tira tudo do seu lugar. Aqueles que desejam manter a ordem social e as dominações patriarcais e coloniais, repetem suas diversas formas de violência bradando seu ódio aos quatro cantos. Sabemos que nossos corpos e escritas, de mulheres e pessoas dissidentes, são maneiras de rachar as estruturas, são gestos micropolíticos de guerrilha, afrontam a realidade e suas muitas camadas de opressão.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, ano 8, 1º semestre, p. 229- 236, 2000.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos informáticos: performance, corpo, política**. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Artes, UnB, 2011.

BENTO, Berenice. **Quem tem medo do Desfazendo Gênero?** Outras palavras, 2018. Disponível em: Acesso em: 10 nov. 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 194p

JONES, Amelia; WARR, Tracey. **The Artist's Body**. London: Phaidon Press, 2000.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Rachas e rasgos: autoficcio grafias em abalos sísmicos**. 2020. 361 f., il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/41132>>. Acesso em: 4 out. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual:** Práticas Subversivas de Identidade Sexual. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014

Uma Conversa Crítica sobre (Cyber) Artivismo Feminista e Produção de Estratégias Decoloniais pelo Núcleo de INvestigações FEminlStAS de Ouro Preto/MG

Marcinha Baobá
UFBA
Nina Caetano
UFOP

Nina: Obrigada, Marcinha, por aceitar essa empreitada de tecer comigo, em conversa, uma reflexão crítica sobre o trabalho do NINFEIAS, na tentativa de perceber como o coletivo tem produzido, ao longo dos seus 10 anos de atuação na cidade de Ouro Preto/MG e região, práticas pedagógicas, pensamento, arte e ativismo. Queria também pensar sobre o modo como, em suas práticas, ele busca desnaturalizar o olhar sobre as violências sistêmicas que sofrem mulheridades diversas e pessoas trans, incluindo crianças, num país patriarcal, racista e misógeno como o que vivemos e, neste sentido,

os caminhos de (re)-existência e enfrentamento às opressões sofridas que o núcleo vem propondo. Para começar, eu vou situar minimamente o nosso trabalho.

O NINFEIAS é um Núcleo de INvestigações FEminlStAS fundado em 2013 por mim e por uma multiartista feminista chamada Thaiz Cantasini¹. Logo que o NINFEIAS é fundado, a gente já começa a realizar projetos de extensão voltados tanto para o atendimento de mulheres vítimas de violência quanto para o trabalho sobre violência de gênero junto às escolas de educação básica da região. Nesses anos todos, a gente tem feito muita coisa, desde oficinas para crianças e adolescentes até produção de palestras-performances. Tem tido também uma continuidade de pesquisa bem relevante, por exemplo, com as práticas desenvolvidas nas escolas reverberando em Trabalhos de Conclusão de Curso – como foi o caso do estudante de Licenciatura em Artes Cênicas, B Campos, com o artigo *Corpo trans na escola: processos de institucionalização da transfobia na educação* – e experimentações desaguando em projetos de mestrado, como foi o caso da pesquisa desenvolvida por Giulia Oliva: *O grotesco como estratégia de desconstrução da feminilidade na cena cômica contemporânea*. Você mesma se aproximou do NINFEIAS quando a gente se encontrou na orientação.

Marcinha: Sim. Obrigada, Nina, pelo convite. Pra quem não me conhece, eu me chamo Marcia Cristina, mas, ao longo dos anos, assumi outra identidade, que é a de artista. Então, começo a me chamar de Marcinha Baobá. E é interessante porque o nome

1 Thaiz Cantasini é arte-educadora, poeta, atriz, cantautora e mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFOP.

faz parte do meu crescimento dentro do coletivo. Eu chego nele quando ingresso no Mestrado em Artes Cênicas da UFOP, em 2018, a partir de um projeto que era sobre performance e tecnologia. Daí algumas vivências dentro da universidade começam a moldar meu olhar e a alimentar alguns desejos, inclusive o de compreender o mundo por uma perspectiva mais feminista. Vou em busca da Nina como orientadora e a aproximação com ela me traz o NINFEIAS. Sou convidada a participar da organização da Semana AFROfeminista, que é uma coisa bem instigante no funcionamento do Núcleo: a gente “aprende” fazendo, a gente vai entendendo as propostas do coletivo no processo de construção do trabalho.

Nina: Sim, verdade! Você entrou pra ajudar na organização da Semana AFROfeminista de 2019. Pra quem não sabe, é um evento anual, com protagonismo de mulheridades negras, que possibilita trocas importantíssimas para nós, ao trazer para Ouro Preto trabalhos de mulheres pretas de outras partes do país. E a Semana se firma com este nome justamente quando se firma a intenção de aprofundar nossa perspectiva em torno da noção de interseccionalidade.

Marcinha: Ingresso no NINFEIAS para aguçar meu olhar como artista e pesquisadora e faço isso neste momento importante, em que o núcleo está se expandindo em conceitos, expandindo seus estudos e seu modo de ver o feminismo. A noção de interseccionalidade se torna fundamental para nós e, a partir do texto da Carla Akotirene² e de outras intelectuais negras, passa a articular nosso desejo de abarcar múltiplas experiências de estar no mundo

2 Mencionamos aqui a obra *Interseccionalidade* (Akotirene, 2019), parte da coleção *Feminismos Plurais*, organizada por Djamila Ribeiro.

como mulheridade. Daí, durante a Semana de 2019, entro em contato com uma artista que vai me apontar caminhos muito importantes para a minha pesquisa, tanto artística quanto acadêmica.

É a Lucimélia Romão, que vem apresentar o trabalho *Mil Litros de Preto*³, em que ela trata da estatística de meninos negros que são assassinados todos os dias no Brasil, pelo braço armado do Estado. Lucimélia realiza a ação em dois locais, no pátio da Horácio Andrade e na praçinha do Padre Faria, onde ela é acompanhada por muitos jovens moradores do bairro. Durante a ação, muitos reconhecem as realidades que ali se apresentam: trocam ideia sobre conhecidos que foram exterminados pela polícia, relembram casos que, confrontados com as inúmeras ocorrências enunciadas em *off*, evidenciam um projeto de morte, levado a cabo pelo Estado brasileiro.

Assim, o encontro proporcionado pela AFROfeminista possibilitou uma alteração de perspectiva não somente daqueles jovens, mas minha também, que passo a me perguntar qual era minha função como pesquisadora, artista e nordestina preta dentro de um mestrado: Eu estava a serviço de quem e com quem? Isso tudo me fez desenvolver uma pesquisa que pensa o espaço estético-político da performance como uma prática ativista de (re)existência a partir das várias possibilidades de resposta criativa que podemos elaborar, por exemplo, para evidenciar as formas de violência racista direcionadas a corpos de pessoas negras no Brasil. Faço isso esmiuçando a poética da Lucimélia Romão, entre outros artistas negres, para entender como ela,

3 Mais informações sobre a artista e a obra disponíveis em: <https://www.lucimeliaromao.com/>.

a partir das informações e visualidades que traz em sua ação – baldes, etiquetas, sangue, transbordamento –, denuncia uma necropolítica⁴.

Nina: Quero retomar a conversa sobre a aproximação que existe no NINFEIAS entre a teoria – ou o modo de pensar e ver o mundo – e o desenvolvimento de práticas artísticas e pedagógicas. Por exemplo, a pessoa começa a desenvolver um projeto de iniciação científica e isso reverbera nas práticas pedagógicas que realiza nas escolas. Essa prática leva a pessoa a pensar o currículo, a pensar sua formação como estudante de Licenciatura em Artes Cênicas, o que leva ao TCC, que se desdobra, em seguida, numa pesquisa de mestrado, como foi o caso da Keila Assis.

Tem esse movimento que é de alguém que chega ao NINFEIAS pelos interesses de pesquisa, como é seu caso, Marcinha, que aprofunda sua investigação, descobrindo possibilidades a partir da sua colaboração com o núcleo. Mas existe outra via, que é quando as pesquisas dos integrantes do coletivo se expandem, como é o caso da Keila: ela começa a experimentar práticas artivistas concomitantes ao projeto de extensão do qual participa. Daí, ela cria relações com as atividades que realiza na educação básica. Assim, ela leva a performance para a escola, desenvolve uma ação antirracista a partir dela – *Barbie Preta* – e começa a mergulhar na ideia de pedagogia antirracista. Ao fazer isso, ao pensar numa pedagogia antirracista em conjunto com nossas práticas e estudos teóricos – por exemplo, o amplo estudo que fizemos de *Ensinando a transgredir: a educação*

4 A dissertação de mestrado resultante, *Insurgências Corporais: performances pretas como práticas de (re)existência*, está disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/12786>.

com prática de liberdade (hooks, 2013) – Keila começa a questionar a própria formação e o academicismo branco nas Artes Cênicas, tanto na UFOP como em outras universidades. Para isso, ela levanta a matriz curricular dos cursos da UFOP, UFMG e UFSJ e percebe que há uma ausência, nos currículos, de conteúdos e instrumentos que possam, de fato, conduzir a uma formação docente comprometida com a aplicação das leis de nº 10.639 e nº 11.645 no ensino fundamental e médio. A pergunta dela, durante suas pesquisas na graduação, era sempre: como vou oferecer esse tipo de conteúdo se não sou preparada? Atualmente, ela é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFOP, onde investiga a formação docente em Artes para o ensino da história e cultura indígena e afro-brasileira, além de africana, na educação básica.

Ao lembrar, a gente percebe que foi o trabalho que Keila desenvolveu no NINFEIAS que a levou a se especializar em formação de professores, porque isso nasce das questões que surgiram no seu processo de aprofundamento dentro dos feminismos. Então, é muito satisfatório ver o trânsito entre as práticas pedagógicas e as pesquisas que são desenvolvidas, como também perceber que muitas das nossas produções tem a ver com essa retroalimentação, com projetos que a gente realiza se nutrindo mutuamente e criando modos, dispositivos, pensamentos...

É, por exemplo, o caso da série de podcasts *Pílulas Feministas*, que começou com o projeto de extensão aprovado, em 2020, para trabalhar com estudantes da escola estadual Horácio Andrade⁵.

5 Localizada na região periférica de Padre Faria, na cidade de Ouro Preto/MG.

Com o isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19 e a impossibilidade de estar na escola, a gente se perguntou: como dar continuidade a um projeto de educação feminista sem nossa presença física? Uma das coisas que pensamos naquele momento foi que nosso público era jovem e que podíamos usar a internet como aliada para nos aproximar. Então a gente se perguntava: O que esse público ouve e vê? Qual linguagem pode ser atrativa, pode criar conexão com suas questões? Com base nessas perguntas, pesquisamos formatos que estão nas plataformas e redes sociais e que podiam propiciar a aproximação com esse público que não estávamos podendo atingir por conta da pandemia.

A partir de uma proposta sua, Marcinha, nos interessamos pelo formato do podcast. Lembro que achei a duração longa e propus uma coisa mais curta, resgatando um projeto que tentamos engatar com a Rádio UFOP, em 2018, que era construir uma espécie de “pílula feminista” sonora que pudesse, por meio de informação de qualidade, servir de “remédio” para o machismo e suas consequências⁶.

Marcinha: Sobre o que você disse, acho importante contar um pouco de como a gente chegou no formato de podcast e as inquietações que surgiram na época. O começo foi difícil para nós, pois queríamos uma linguagem mais acessível e direcionada para um público que não tinha contato com determinados temas, pensando especificamente em como abrir conversa como uma faixa etária diversa, de forma segura... Ou seja: que fosse, de forma efetiva,

6 O primeiro podcast foi lançado em abril de 2020. Em 2021, conseguimos veicular alguns episódios dentro da programação da rádio, ampliando nosso alcance dentro da comunidade ouro-pretana.

um espaço informativo e de ensino. Foi assim que começamos a produzir os podcasts, construindo uma proposta de prática político-pedagógica feminista, uma cartilha com temas relevantes para nosso coletivo, para o ensino e para o contexto brasileiro contemporâneo, a partir de alguns que já havíamos estudado e outros nos quais nos aprofundamos para a produção dos episódios. Criamos uma agenda de lançamento, dividindo a realização por interesse de pesquisa de cada integrante, que então ficava responsável por roteirizar e gravar. Eu lembro que um dos primeiros episódios abordava os tipos de violência doméstica⁷ e foi produzido por você. E teve aquele, né, em que discutimos o livro da bell hooks e que inaugurou a categoria *Entre Nós*⁸.

Nina: sim, ótimo você mencionar as categorias... porque foi isso, a gente começou levantando temas que, no primeiro momento, achávamos fundamentais não só para a agenda feminista, mas que pudessem solucionar problemas vividos pela comunidade escolar, como foi aquele sobre namoro abusivo⁹ feito pela Jack Análio. E pensamos outros, relacionados a datas importantes, como foi o caso do episódio sobre abuso e exploração sexual da criança e do adolescente, feito pela Amanda Marcondes para o dia 18 de maio¹⁰. Mas logo a série cresceu e a gente teve que criar categorias para os

7 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zfUGRRvmZ5w&list=PL-2GTfd-ImsL_Vts2aKdecztQXmC2dIJY&index=2.

8 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rle7kQlVuQc&list=PL2GTfd-ImsL_Vts2aKdecztQXmC2dIJY&index=16

9 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WMczkQynGVI&list=PL-2GTfd-ImsL_Vts2aKdecztQXmC2dIJY&index=13

10 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9k2q3g9kWO&list=PL-2GTfd-ImsL_Vts2aKdecztQXmC2dIJY&index=8

podcasts, como a categoria *Especial*, que era esta vinculada a datas, ou a categoria *Entre Nós*, que era quando reuníamos mais de uma de nós para tratar determinado tema, como este que você mencionou sobre o *Ensinando a Transgredir*.

Marcinha: Sim, ou quando Keila Assis resolve criar uma categoria *Para Crianças*, pautada por uma prática educativa antirracista, e faz o podcast sobre a África, desmistificando a história do continente¹¹. Keila foi a única que desenvolveu podcasts para crianças e lembro da gente conversando sobre o momento de criação das *Pílulas*, em que as conversas internas do NINFEIAS saíram de dentro das quatro paredes para o ambiente virtual de alcance incontrolável: quando, por conta da pandemia, tivemos que passar ao modo remoto, produzindo reflexões que virariam podcast, de modo que outras pessoas ouviriam o que estávamos falando ou pensando. Então a lembrança era da gente com muito medo dessa experiência. Porque, primeiro, não sabíamos se o que a gente estava pensando era correto e não sabíamos se o que estávamos produzindo, de fato, tinha sua eficácia, por exemplo, como saber se estávamos de fato ensinando sobre o feminismo e como essa prática ajudava em nossas lutas? Como saber se os ouvintes estavam aprendendo com os nossos podcasts? Ou como saber se esse formato era, de fato, acessível? Antes de publicar um podcast era uma onda de nervosismo e uma vontade de se esconder do mundo. Mas, de alguma maneira, juntamos a nossa coragem e nos agarramos à ideia de que esse era o momento do NINFEIAS ampliar seu alcance e acessar outras camadas da população, com as ferramentas que os podcasts ofereciam.

11 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R2EZ87uicTE&list=PL2G-Tfd-lmsL_Vts2aKdecztQXmC2dIJY&index=15

Nina: Você falou do medo e acho que o medo para nós foi um bom professor, porque a gente já não estava mais entre quatro paredes, estávamos colocando a boca no mundo e, é claro, isso gerou uma insegurança: será que estamos falando besteira, passando informação errada? Ou: será que estamos sendo preconceituosas ou excludentes? Será que estamos falando de uma coisa que a gente não sabe? Diante disso, a gente se via na obrigação de estudar e preparar os podcasts com muito cuidado, então, fazíamos roteiro, revisávamos o tempo todo, modificando para ficar mais coloquial ou acertando a linguagem inclusiva... Ouvíamos o que fazíamos e recebíamos avaliações das outras NINFEIAS, então a gente tinha esse tempo de preparar tanto o jeito de falar quanto o próprio conteúdo para o podcast. Muitas vezes, em assuntos que a gente não dominava muito, a gente convidava especialistas que, no nosso ponto de vista, poderiam tratar de maneira mais adequada aquela questão. Assim, fazer *Pílulas Feministas* foi um grande aprendizado: ou porque a gente estudava para fazê-las ou porque a gente conversava com pessoas que dominavam o assunto e que nos ajudavam a abrir a cabeça em relação a alguns temas.

Neste sentido, queria destacar também quando eles se tornam espaço de disseminação das pesquisas que já estão em desenvolvimento dentro do núcleo, ultrapassando o nível informativo e possibilitando a outres estudiosos o acesso às articulações teóricas produzidas por nós. Como é o seu caso, Marcinha¹², e também da

12 *Performances Pretas como Práticas de Resistência*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7wixdl2AUgM&list=PL2GTfd-lmsL_Vts2aKdecztQXm-C2dJY&index=17

Giulia Oliva¹³, Renata Santana¹⁴[14] e Danielle Anjos. Como uma mulher negra de Ouro Preto que se formou em Artes Cênicas, a Dani, ao entrar no PPGAC, entra automaticamente no NINFEIAS, por já acompanhar o nosso trabalho e perceber que, ali, poderia encontrar pares. Como integrante, ela aprofunda sua pesquisa de mestrado em conexão direta com os estudos e práticas desenvolvidas no núcleo, relacionando-as, inclusive, com suas experimentações no campo da performance e com a escrita de sua dissertação. Esse imbricamento gera, além de dois podcasts¹⁵, a produção de vídeos performances e a publicação de um artigo que, decorrente do seu tema de investigação – A mulatarização de mulheres negras – foi tecido a partir de uma conversa entre mim, ela e Keila¹⁶. Hoje, Dani Anjos é integrante permanente do núcleo e produtora da Semana AFROfeminista que, em 2024, chega à oitava edição!

13 *Grotesco como estratégia de desconstrução da feminilidade*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=St6UiRhqWbA&list=PL2GTfd-ImsL9liXYnrb-LhJYRoHbCpxIJV>.

14 *Marcas no Corpo: Aproximações ente arte, violência e gênero*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M4V6N-Xoja4&list=PL2GTfd-ImsL9liXYnrb-LhJYRoHbCpxIJV&index=12>

15 *Mulatarização e Performance Preta como contra narrativa*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gWxEyLfk5CI&list=PL2GTfd-ImsL9salae94aX-QI9unMApeHBh&index=20>; e *Estereótipos racistas sobre o corpo feminino negro*, uma entrevista com a pesquisadora Mônica Santana, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3eVk-NQrew&list=PL2GTfd-ImsL9liXYnrbLh-JYRoHbCpxIJV&index=11>.

16 O texto *Táticas preto po-éticas de desfazer estereótipos*, publicado no livro *Práticas decoloniais nas artes da cena*, volume 2 (organização de Joice A. Brondani, Robson C. Haderchpek e Saulo V. Almeida, 2022), já espelha uma perspectiva decolonial de produção de conhecimento, por isso a experimentação da conversa como forma.

No meu caso, a prática feminista constante realizada no NINFEIAS alterou meu olhar não somente como artista ou cidadã, mas também como professora, incidindo diretamente nas minhas práticas docentes, inclusive no modo como articulo minhas disciplinas e como penso a relação com discentes. Então, é muito estimulante perceber que o trabalho do núcleo descortina horizontes de relevância para as pesquisas contemporâneas em arte que dissemina por meio do podcast. Agora, a gente encerrou esta série e inauguramos outra, Diversa & DiverGENTE¹⁷: e isso vem também de nosso aprendizado, da gente perceber que o formato anterior já não estava dando conta de nossos anseios... Porque agora a gente deseja que ele possa ser, também, meio de experimentação de linguagem, de criação performativa, de criação em arte... de testar sonoridades, ousar novas formas... tudo isso, sem deixar de abordar os feminismos e partindo sempre de uma perspectiva feminista interseccional e decolonial. Estamos aí, com este horizonte aberto para novas descobertas né Marcinha? E quem quiser, que venha com a gente.

Referências

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

17 O primeiro episódio da nova série, *Sujeita Substantiva Mulher*, lançado em 13 de outubro de 2023, em comemoração ao aniversário de 10 anos do NINFEIAS, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nrlLodpHU2w&list=PL2GTfd-lmsL9Scq2xO3FWxUSkd_fd0idS

Os Outros na “Dança do Ventre”¹

Márcia Virgínia Mignac da Silva
UFBA

Perguntas que não podem estar fora do lugar

Este artigo é um desdobramento das questões levantadas durante a minha participação na mesa temática intitulada **“OS OUTROS DA DANÇA”**², no Congresso Virtual da Universidade Federal da Bahia/UFBA – Universidade em Movimento, no ano de 2021, juntamente com as pesquisadoras Profa. Dra. Helena Katz (PUC-SP), Profa. Dra. Gilsamara Moura (UFBA) e Profa. Dra. Daniela Amoroso (UFBA). Cujo interesse foi de apontar que a história cultural da dança no Brasil sempre invisibilizou algumas manifestações, dentre elas,

1 Este artigo é resultado da comunicação no Comitê Temático - Corpo e Política: implicações e conexões em danças, no 7º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – “Danças como Insurgências e Criação de Outros Modos de Ser”, publicado no Anais do evento, ANDA 2022. Posteriormente publicado no livro “Oriente-se em Questão: que tipo de mundo sua Dança Testemunha?”, organizado por Márcia Mignac e publicado pela Editora Mente Aberta, 2023.

2 Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=PpeO5pbDDmM>

das culturas populares. Logo, reivindicar suas existências em espaços institucionais, assim como refletir sobre esses contextos, tornou-se uma tarefa que possibilitou juntar quatro pesquisadoras. A pergunta suleadora da discussão foi: quem são os outros da dança?

Neste sentido, a minha fala que aqui escoo, teve e tem a dança do ventre como assunto principal. Avançar na reflexão sobre o surgimento do “outro” ou da “outremização” (Morrison, 2019), a partir do encontro com o “outro”, entendido como “diferente”, e, portanto, tendo a estraneidade uma motivação para designar espaços territoriais específicos diante da supremacia do eu-colonial.

Autodeclarada como uma ativista feminista interseccional, não encontro caminhos para seguir como docente, artista e pesquisadora em danças árabes-diaspóricas sem questionar as hierarquias tradicionais de raça e gênero consagradas pelo sistema mundo colonial capitalista. Principalmente porque a manutenção dos contornos da “dança do ventre” pelo imaginário do colonizador branco, homem e heterossexual, tornou-se irreconciliável nos tempos de agora.

Entretanto devo considerar que a existência da passibilidade branca, mulher cis-gênero e heterossexual no ambiente artístico-pedagógico da dança do ventre no Brasil e mais especificamente, na cidade de Salvador, me fez continuar orbitando em torno dos corpos autorizados em busca de convenções na obtenção e reconhecimento da passibilidade. A não consciência da normatização dos corpos e a reprodução de um enquadramento colonial, me fez por quase duas décadas passar incólume das lutas contra sistemas de opressões estruturais.

Penso que a despeito da minha consciência tardia, as milhas escolhas estéticas e movências na dança do ventre, fez também do

meu corpo dançante um ponto de interrogação. Pois ainda que eu tivesse alguma passabilidade, existia um desconforto em performar/habitar alguns contextos dançantes. Ou seja, seria possível estar em cena em recusa ao estereótipo da dançarina do ventre, como uma mulher sensual, exótica e disponível?

A imposição de qualificações do ser dançarina do ventre, para que o estereótipo permaneça e a recusa do atendimento, me fizeram pensar sobre mim mesma e quais os afetos que me convocaram e convocam. E, portanto, segundo TIQQUN, como “minha relação comigo mesmo é apenas uma peça de minha relação com o mundo”. (2019, p. 22). Para então, seguir na inflexão que me cabe e entender o que o mundo me reivindica.

Habitar em um mundo na condição de reivindicação é não ter posicionamento neutro. Ou seja, um exercício de posicionar-se a partir da sua própria existência, sem perder a possibilidade de se opor ao que está posto. Porém devo confessar que questões me assombram: como ter lugar de fala para reivindicar feitura de dança do ventre fora do enquadramento colonial, patriarcal, sexista, misógino, racista e LGBTQIAPN+fóbico? Em que medida a minha vivência enquanto uma pessoa socializada como mulher cis-gênero, heterossexual e branca, me permite ter uma autorização discursiva para fazer reflexões sobre racismo e/ou experiências de gênero e subjetividades diferentes da minha? Questionamentos³ que pairam sobre mim, como ignições para a construção da minha fala.

3 Os questionamentos referentes ao meu lugar de fala como uma mulher cis, branca e heterossexual foram ancorados em Djamila Ribeiro, no seu livro “O que é Lugar de Fala?” (2019) e em Patrícia Montenegro Matos de Albuquerque, na

Neste sentido, recorro inicialmente a Djamila Ribeiro (2017), quando afirma que todo mundo tem lugar de fala. Justamente para reconhecer a possibilidade de enunciados e reflexões sobre temas em contextos que não eram tratados, abrindo para a discussão. E conseqüentemente, o desmonte da hierarquização de categorias políticas de corpos sujeitos.

Assim, sigo no entendimento que todas as pessoas possuem lugares de fala e, portanto, localização social. E, partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade.

O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus social*, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (Ribeiro, 2017, p. 86).

Neste caso, ainda que o lugar da minha fala seja localizado na minha existência como uma mulher branca cis e orientada para heterossexualidade, configura uma responsabilização social a partir do lugar que ocupo. Uma vez que urge deflagrar como o ambiente da dança do ventre tende a ser racista e LGBTQIAPN+fóbico, visto que prioriza corpos dançantes que atendam o enquadramento colonial de humanidade.

sua dissertação "Escrita-corpo e as fabulações de gênero em ambientes digitais" (2020), pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Todavia, solicito que o lugar da minha fala não seja entendido como uma fala que substitui vozes historicamente silenciadas. Justamente, porque não opera em favor da desautorização de vozes não brancas e não hetero-cis-normativas. Ou seja, ela tem um alcance outro, o de resistência política contra marcações coloniais de poder e a luta por representações, para que se rompa com os regimes de hierarquização e conseqüentemente de subalternização.

Não tenho dúvidas de que as experiências com dança do ventre corpadas em 30 anos de atuação, se configuram como um recurso para repropor outros modos de habitar os contextos destinados a esta dança. O que sintoniza com a noção de “forma-de-vida” em TIQQUN, isto é, “minha forma-de-vida não se relaciona ao que eu sou, mas ao como eu sou com aquilo que sou” (2019, p. 18). Como ser docente, pesquisadora e artista da dança do ventre, ser-em-situação, em um mundo colapsado pelo patriarcado, racismo, desigualdade de gênero, misoginia, alto índice de feminicídio e LGBTQIAPN+fobia?

Penso que no enfrentamento de tantas ocorrências sociais, o desejo de recusa é inegociável. Recusar o determinismo do contorno sexista e que objetifica o corpo dançante é um ato de resistência. Assim como a recusa de qualquer normativa colonial que defina quem pode ser ou não, uma pessoa a dançar a dança do ventre. E como diria a escritora feminista e acadêmica Sara Ahmed, “usamos nossas particularidades para desafiar o universal” (Ahmed, 2022, p. 26).

Urge nos tempos que correm, analisar os aprontes da “dança do ventre” no Brasil. A começar pela questão suleadora deste texto: existem os outros na “dança do ventre”? Seguida por outra pergunta:

quem são esses outros? Afinal, as perguntas não podem deixar de serem formuladas. Pois se eu habito um contexto que não acomoda corpos sem a passibilidade colonial, de que outra forma é possível habitar?

O surgimento do outro e os outros na “dança do ventre”

A impossibilidade do colonizador europeu de reconhecer o outro fora da Europa, como semelhante, favoreceu a abordagem “da identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes da relação do mesmo ao mesmo” (Mbembe, 2017, p.10). O que permitiu, a partir de um delírio narcísico e alucinatório criar um enquadramento de humanização, no qual a supremacia do eu-colonial abria precedentes imagináveis de desumanização.

Assim, tudo que não se enquadre a ordem colonial eurocêntrica é categorizado como o outro. A raça e o gênero são alguns exemplos que podem ser entendidos como parâmetros de diferenciação constante, à serviço da colonialidade e da necessidade de dominação, controle e subordinação, a partir da hierarquização.

E se tratando da dança do ventre, me interessa analisar gênero e mais especificamente a representação da categoria mulher em concordância com o enquadramento colonial. Assim, proponho pensar que as qualificações de representação da mulher, não é definida em si mesma, mas pela replicação do imaginário colonial eurocêntrico machista (dançarina mulher cis, branca heterossexual, passiva e disponível sexualmente). Qualificações que foram corpadas

desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas.

Importa destacar como as textualidades ocidentais sobre o não-Occidente e, portanto, o outro, inventaram um Oriente – descrevendo-o e colonizando-o (Said, 2007). Impossibilitando que o Oriente pudesse representar a si mesmo, motivo pelo qual os orientalistas franco-britânicos e aqui a ênfase é dada aos pintores, escritores e poetas, foram os sujeitos autorizados do que pode ser dito sobre o Oriente.

Edward W. Said (2007), em seu livro “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, relata ainda que sem um consenso, o encontro do escritor francês Gustave Flaubert com a dançarina egípcia Kuchuk Hanem, no qual produziu um imaginário de mulher oriental. Caracterizado pelo silenciamento, uma vez que a mulher não tinha espaço de voz e apenas o outro (estrangeiro) poderia falar sobre ela. Sobre Flaubert, Said escreve:

Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação que lhe permitiram não apenas possuir fisicamente Kuchuk Hanem, mas por falar por ela e contar a seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. O meu argumento é que a situação de força de Flaubert em relação a Kuchuk Hanem não era um caso isolado. Representa justamente o padrão de força relativa entre o Leste e o Oeste, e o discurso sobre o Oriente que esse padrão se tornou possível (Said, 2007, p. 33).

Said (2007) ajuda na compreensão de como o Orientalismo produziu imaginativamente um Oriente, a partir de um filtro colonial, europeu, superior e machista. Com um investimento

continuado e multiplicado, de grande alcance para a cultura geral. Não sem motivos, o imaginário da mulher oriental favoreceu a criação de estereótipos da dançarina do ventre, que a meu ver funda duplamente um processo de subalternização. Pois,

Kuchuk foi certamente o protótipo de várias personagens femininas de seus romances com sua sensualidade e delicadeza oculta, e (segundo Flaubert) com sua grosseria impensada. [...]Depois de sua viagem, ele escrevera tranquilizadamente a Louise Colet que a “mulher oriental não passa de uma máquina: ela não faz distinção entre um homem e outro homem”. A sexualidade muda e irredutível de Kuchuk permitia que o pensamento de Flaubert se perdesse em ruminções que exerciam sobre a sua mente um poder obsessivo” (Said, 2007, p. 259).

Avançando um pouco mais, a reflexão que aqui se impõe, se refere à permanência dos estereótipos orientalistas sobre a dançarina do ventre no senso comum, a exemplo de mulher sensual e sexualmente disponível. Onde a figura da odalisca, constituiu a ritualística máxima do feminino. Mignac e Saraiva sintonizando com esta discussão, dizem:

Ousamos apontar o imaginário da odalisca funcionando como uma instituição que normatiza a representatividade, a corporalidade e a performatividade da mulher que dança, prescrevendo as definições do que é ser feminina, sensual, bonita e atraente. Qualificações que foram corpadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas. [...] É preciso atentar para a representação da odalisca como uma ritualística máxima do feminino, que cria condições de representação que gestam o próprio sujeito a ser representado. Não coincidente-

mente, a imagem recorrente da dançarina do ventre é de uma mulher cis, heterossexual e branca (Mignac & Saraiva, 2021, p. 39).

Se aqui o uso apontar a figura da odalisca, dançarina do ventre, como um molde de replicação do imaginário colonial eurocêntrico e machista, qualquer representatividade que não atenda essa formatação, se constituiria o “outro”. Nessa perspectiva, se propicia um campo de forças que condiciona o gênero à diferença sexual, e faz da heteronormatividade, assim como a branquitude, regimes de poder, que exclui quem não se adequa a esse ordenamento.

Logo, a mulher negra e indígena, assim como as pessoas LGBTQIAP+, em co-existências, são considerados o outro, numa visão supremacista da colonialidade. Entendendo que a mulher negra, de acordo com Grada Kilomba (2019) é o outro do outro na ordem colonial, uma vez que é mulher subordinada ao homem e por ser negra (não branca), a impossibilitaria a reciprocidade com o homem branco.

O processo de outremização de corpos na dança do ventre, confirma aquilo que já está bem assentado: as interdições postas pelo sistema mundo colonial. Diante da impossibilidade de acomodar a diferença e a diversidade, define regimes de pertencimento e reciprocidade. A exemplo da representação da dançarina do ventre, que de partida, dita contornos universais de gênero, identidade e qualificações de feminilidade.

Nessas condições, o empreendimento colonial segue em expansão como um *ethos* de ser e estar no mundo, em escala global. Com múltiplas configurações e tornando o peso do “outro”, aniquilador, ao tal ponto de promover uma permanente estraneidade,

inferiorização, separação e desumanização. Não à toa os tempos que correm, deflagram o triunfo de regimes de preconceitos e fobias, como por exemplo a gordofobia, o capacitismo e o etarismo, além da LGBTQIAPN+fobia e o racismo citados anteriormente. O que permite fazer a seguinte provocação: corpos que não atendam ideal performativo da mulher cis, heterossexual, branca, magra, sem deficiências e jovem, têm direito à dança do ventre?

Dentro da construção ocidental de Ser e Estar no mundo, o modelo de humanidade é universalizante ao mesmo tempo que colonizador e excludente. Isto é, parte-se de uma experiência única de humanidade judaico-cristã sob o arquétipo do Senhor do Ocidente e a impõe a todes que se encontram dentro das fronteiras ocidentais. Este “Senhor do Ocidente”, portanto, seria uma espécie de agente arquetípico, cujo caráter universalista homogeneiza as experiências humanas, pois parte da sua centralidade para categorizar todas as experiências de Ser e Estar no mundo. Conseqüentemente, ao se colocar como centro, desloca o Outro para a periferia, fazendo com que a compreensão da outridade seja estabelecida a partir de critérios alheios às escrevivências deles próprios que, além de destituídos de lugar de fala, veem negados os seus conjuntos de crenças e valores civilizatórios (Njeri, 2021, p. 20).

A partir da Teoria Corpomídia (Katz & Greiner, 2005), compreendi que as feituradas e os corpos dançantes da dança do ventre são corposmídias do imaginário colonial eurocêntrico. Pois de acordo com Helena Katz, “todo corpo é corpomídia” porque troca informação com o ambiente, modificando-se e modificando o ambiente e, nesse fluxo constante, vai contando (sendo mídia) o que

está acontecendo com ele” (2021, p. 21). Logo, um corpo dançante que tende a manter o contorno de gênero, identidade e feminilidade proposto pela fantasia europeia, com traços ainda orientalistas, é mídia do que se tornou esse corpo com o encontro com essas informações.

Entretanto, como alerta Katz (2021), se faz necessário “chamar atenção para o fato do corpo não ser uma coisa pronta, deixar explicitado que ele está sempre em troca com o ambiente e, portanto, está sempre se fazendo corpo”. Assim, a provisoriedade do apronte do que se constitui corpo, pelo fato do corpo está sempre mudando pelas trocas com ambiente, abre possibilidades para outras feitura e reproposições.

Seguindo com a tarefa de corpar outro contorno para as feitura da dança do ventre e do mundo que a gesta. Afinal, corpo e ambiente seguem em transformação mútua. Convoco as pessoas que experenciam esta dança, desabordar os contornos coloniais que nos situavam e insistem em situar. Para que através de uma existência desobediente, se possa transformar o pessoal em político. Em outras palavras, abrir espaços políticos para existências pluriversais e não conciliadas com as estruturas opressoras.

Por fim, se faz necessário pensar quais os embates são possíveis de serem enfrentados a partir do lugar de fala, sem perder o lugar de agência e o desejo de recusa. A despeito do enquadramento colonial de humanidade que nos afeta o tempo todo e dita quais são os corpos passíveis de existir ou não, aposto no microativismo do corpo dançante na cena artística da dança do ventre. Existências que rompem com os processos de outremização e se movam na

instauração de co-existências – diferença e diversidade, em pertença mútua no mundo

E assim... Existir contra colonialidade. Existir contra o assombro da intangibilidade. Existir para convocar. Existir para continuar se fazer corpo dissidente e decolonial. Existir para resistir. Dançar para existir.

Referências

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

KATZ, Helena. O Papel do Corpo na Transformação da Política em Biopolítica. In: GREINER, Christine. **O Corpo em Crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena. Corpar. Porque Corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena. **Coisas Vivas. Fluxos que informam**. São Paulo: ECA- USP, 2021.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

_____. **Políticas da Inimizade**. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MIGNAC, Márcia V. & SARAIVA, Camila S. **Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-**

normatividade. V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra, Vol. 7, 2021.

MORRISON, Toni. **A Origem dos Outros:** seis ensaios sobre racismo e literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NJERI, Aza. Valores afro-civilizatórios e ativismo: um direito à arte a à negritude. In: VIEIRA, Rebeca de Souza; MUNIZ, Veyzon Campos. **Direito, Arte e Negritude.** Porto Alegre: Fi, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TIQQUN. **N-1 edições.** São Paulo. Março de 2019.

Boa Vista e o Centro Cívico: A Invisibilizada Atividade de Travestis e Transexuais no Fim do Século XX

Elisângela Martins (elimacuxi)

UFRR

Lilian do Valle

UERJ

Em nome de deus, da ciência, da economia ou da política, se criam e recriam violências para oprimir e limitar a existência de corporeidades diferenciadas. No campo específico da história, os processos de apagamento – seja nos arquivos, seja nas produções – são sintomáticos do machismo, do capacitismo, do racismo e das homo-lesbo-transfobias que marcam a sociedade. Entretanto, em todos os tempos, essas corporeidades existiram e ousaram viver ocupando espaços que também podiam ser invisibilizados.

Refletindo sobre personagens que encontrou de relance nos arquivos, Foucault afirmou que os “sujeitos infames” limitavam

sua circulação a espaços de vivência e sociabilidade nesses “lugares invisíveis”, de tal modo que as maneiras pelas quais inventaram novas formas de ser e estar na cidade só foram registradas na medida em que estes, por algum motivo, se defrontaram com o poder (Foucault, 2003).

O texto que apresentamos busca vencer diferentes camadas de invisibilização, tratando de cenário e personagens invisibilizados, posto que foca em vivências travestis ocorridas na cidade de Boa Vista, capital do estado de Roraima.

Mirando o cenário mais amplo

Num mundo em que quase tudo se mede pela produção econômica, Roraima se destaca negativamente. Último colocado em termos de Produto Interno Bruto brasileiro, participa com apenas 3,35% do PIB da região norte e míseros 0,2% da economia brasileira¹. Esta condição, associada à distância dos centros financeiros e acadêmicos do país, rendem aparições midiáticas que seguem reforçando a imagem de um “mundo perdido”², invisibilizando existências e permitindo a renovação de tragédias³. Diante disso,

1 Segundo dados de “IBGE. Produto Interno Bruto – PIB. IBGE, [2020]. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/explica/pib.php>.”Veja mais sobre “PIB dos estados brasileiros” em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/pib-dos-estados-brasileiros.htm>

2 Livro escrito por Arthur Conan Doyle que, inspirando-se no Monte Roraima, faz referência a um local inóspito e habitado por dinossauros.

3 Embora sentidas precocemente para quem vive em Roraima, as crises humanitárias envolvendo a migração venezuelana e o ataque do garimpo ilegal às terras e comunidades Yanomami são exemplos recentes de tragédias apenas muito tardiamente reconhecidas pelo Brasil e pelo mundo.

o destaque de algumas das muitas especificidades e ambivalências do cenário composto por Roraima e sua capital também é modo de enfrentar e se opor aos processos de encobrimento dessas trajetórias.

Situado no espaço geográfico que tem como fronteira, ao norte, a Venezuela e a República das Guianas, e ao sul os estados do Amazonas e Pará, a capital do estado abriga mais de 60% da população e ocupa áreas de planície originalmente cobertas por grandes lagoas e pelo lavrado que contrasta com o imaginário geral sobre a região amazônica, formado por campos gerais de vegetação e fauna típicas de savana.

A constituição geográfica especial permitiu a criação extensiva de gado bovino no século XIX. A história oficial marca nesse período o aparecimento da cidade, a partir de uma fazenda instalada pouco antes do contexto do ciclo da borracha. Um século depois, quando Getúlio Vargas nomeou Boa Vista do Rio Branco como sede administrativa do Território Federal de Roraima, o vilarejo ribeirinho tinha poucas ruas e nenhuma infraestrutura de estado. Investimentos federais foram mobilizados para promover uma planificação da ocupação (1945) e a cidade se torna um centro administrativo com a economia muito dependente do contracheque. A sede do governo territorial – controlada por muitos anos pela Aeronáutica – experimentou certo crescimento populacional provocado por ondas migratórias incentivadas pelos governos militares (1970/80) e por dois grandes *booms populacionais*: o primeiro devido ao garimpo de ouro no fim da década de 1980 e o segundo pela imigração massiva de venezuelanos entre os anos de 2016 e 2018.

Considerando a história já escrita, é correto afirmar que a composição desse cenário mais geral foi promovida por fazendeiros, militares e garimpeiros e que esses agentes, com declarado intuito colonizador e de exploração, avançaram sobre territórios tradicionalmente ocupados por grande diversidade de povos indígenas (idiomas de ao menos dois troncos linguísticos são falados na região até hoje). Assume-se que a capital ali constituída tem traços comuns a outros espaços urdidos sob a lei do mercado: é um ajuntamento humano plasmado pelas disparidades socioeconômicas que compõem espaços mistos de exclusão e acesso (Guatari, 1992). Cidades interioranas de pequeno porte, como Boa Vista, não figuram como cenário de uma possível história das lutas LGBT ou mesmo de alguma história da arte, sobretudo quando se considera o que se pesquisa, escreve e publica no contexto brasileiro. Tal condição nos motiva a começar destacando especificidades do cenário e as formas pelas quais um grupo de travestis começa a conquistar visibilidade nos anos finais do século XX, lidando com diferentes imposições da cisheteronorma: uma urbe que é amazônica e não está na floresta; que surge às margens de um grande rio e que, lhe dando as costas, se projeta a partir de uma praça; que é planejada, com largas avenidas e se expande desordenadamente a cada surto de crescimento populacional; que conta com a forte presença das culturas indígenas, militar e garimpeira, sendo brasileira com intensa compleição venezuelana e guianense.

Mirando as personagens

Sandra dos Santos (informação verbal, 2023) passou sua infância em regiões de garimpo ao sul da Venezuela e, em 1996, chegou adolescente ao Brasil. Quando, em 1999, envolveu-se na fundação da Associação de Luta pela Vida, ALV, era uma jovem em transição de gênero que a princípio atuou como Diretora de Comunicação assumindo, menos um ano depois, a presidência da ALV:

eu falava publicamente da minha sorocondição e na verdade, eu era ... o escudeiro que se usava, porque ninguém tinha coragem de falar e eu falava publicamente [...] então eu acho que eu fui eleita só por isso, pela minha coragem de falar (informação verbal).

A partir de levantamento realizado no arquivo digital da *Folha de Boa Vista*⁴, principal jornal em circulação na cidade na época, é visível que, nos anos anteriores à criação da ALV, as ações de combate à AIDS eram esporádicas⁵ e seguiam um viés absolutamente

4 Roraima não possui arquivo público e contar com periódicos disponíveis sobre o período de interesse é importantíssimo para escrever a história do lugar. No caso, recorri às edições digitalizadas do jornal *Folha de Boa Vista*, disponíveis no acervo digital da Biblioteca Nacional, no endereço: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/folha/892378>

5 Desde o ano de 1992 se observam notícias de “distribuição de panfletos e cartilhas”, “shows” e “apresentações de peças teatrais” em “campanhas contra a AIDS” realizadas pela Igreja Católica, pela União dos Estudantes Secundaristas, pela Juventude do MDB ou ainda pela OAB, com “apoio” da Secretaria Estadual de Saúde - SESAU. Uma afirmação atribuída pelo jornal ao Padre Anselmo, responsável pelo Grupo Pela Vida, dava conta, no carnaval de 1995, de que “o governo não [tinha] nenhuma política direcionada para o setor”. Em setembro daquele

moralista⁶, corroborando a declaração de Sandra sobre o pioneirismo da ALV num enfrentamento mais direto da questão. Como presidenta da Associação, Sandra começou a frequentar a Praça do Centro Cívico semanalmente para encontrar com travestis profissionais do sexo:

Eu ia por duas razões, uma, porque eu ia levar preservativo para elas – que elas me pediam – e outra porque eu ia interagir com as minhas amigas. Então eu admirava a coragem delas. Admirava a beleza delas, eu via ali um espelho e aí eu também levava o material de prevenção. Na época, não existia gel lubrificante, era só camisinha mesmo. Quem quisesse usar gel lubrificante tinha de comprar, né? Então, as meninas compravam o gel lubrificante e eu levava o preservativo (informação verbal).

A membro-fundadora da Associação de Travestis e Transexuais de Roraima, Rebecka Marinho, corrobora as lembranças de Sandra dos Santos quando essa afirma que também ia até o local para “encontrar as amigas”. Nascida no Amazonas, Rebecka chega à Boa Vista aos nove anos de idade, acompanhando a família que migrou em 1988. Ela conta que já se prostituía “antes dos 16 anos” e que foi aos 17 que começou a modificar o corpo com hormônios”. Rebecka, que atualmente é enfermeira e funcionária pública concursada na área de saúde, afirma que o Centro Cívico era um ponto movimenta-

mesmo ano, uma reportagem apresentava a frustração dos responsáveis por uma nova campanha, dada a “pequena participação e interesse” da população em assistir aos shows e palestras promovidos pela SESAU.

- 6 “Prazeres Mortais” e “Alerta Vermelho” são exemplos dos títulos que se davam à ações que visavam, segundo responsável pela SESAU, “passar mensagem sobre as consequências dos comportamentos de risco” para o contágio.

do e próximo de tudo, propício para o fervo. Ela cita que as travestis se encontravam “para beber, farrear juntas e de quebra oferecer seus serviços sexuais a quem interessasse”. Perguntada se havia muitos clientes, entre risos Rebecka afirma que ...

Não muitos, mas o pagamento era melhor do que hoje [...] tem muita gente de fora que vem fazer concursos públicos, que vem assumir cargos públicos, né? Então essas pessoas das grandes capitais se perdiam aqui com a gente[...] Saíam com a gente mesmo, iam para festa, para barzinhos, para uma baladazinha, né? (informação verbal).

Essa presença das travestis na praça impactou muito pessoalmente a história e a identidade da roraimense Catarina Figueiredo (informação verbal, 2022). Funcionária pública municipal, a também membra-fundadora da ATERR e sua atual presidenta lembra que:

Com nove, oito anos, eu já tinha essa vontade de me vestir de mulher, eu achava bonito, não sei... eu via as travestis no centro – eu estudava no GEC e eu passava, por exemplo, quando eu fazia vôlei à noite, eu achava bonito, eu dizia “ai, eu quero ter essa profissão” [pausa] eu achava lindo, tanto que quando eu conheci as meninas eu fiquei encantada... foi logo em seguida, né, que eu me assumi, eu fui conhecer elas, que eram a Marcela e a Tigresa [...]mas eu não entendia o que era aquilo ainda, eu achava que eram [pausa e parece escolher a palavra] que eram pessoas que se vestiam de mulher, que aquilo era um personagem. Eu tinha esse entendimento que de dia eram... se vestiam de homens e de noite se vestiam de mulher, eu achava que era isso, entendeu? Que aquilo era uma coisa bem passageira mesmo. Eu tinha essa ignorância... (informação verbal).

Jogando luz no detalhe do cenário

A praça que marca as lembranças de Sandra, Rebecka e Catarina tem o nome oficial de “Praça do Centro Cívico Joaquim Nabuco”. É um logradouro que se destaca na história da cidade por ter sido planejado para abrigar os Três Poderes e ser um tipo de marco zero de onde partem todas as grandes avenidas. Além dos prédios oficiais, a praça conta com diversos Monumentos homenageando, por exemplo, o “Garimpeiro”, o “Correio Aéreo Nacional” e a Bíblia. Estar naquele lugar era e segue sendo uma forma de se garantir visibilidade para o que se pretende botar em pauta na cidade.

As memórias das entrevistadas enriquecem a história daquele lugar de importância histórica e simbólica para a cidade, com detalhes que não seriam conhecidos sem seus relatos orais. Nas edições de 1983 a 1999 da Folha de Boa Vista disponíveis em arquivo, as 938 entradas para “Centro Cívico”, por exemplo, falam de festas oficiais, dos concursos para rainha do carnaval, das manifestações políticas, grevistas, das presenças ilustres, de reformas e de tardes de lazer para crianças na Praça.

Em maio de 1997, na página “Cidade” se encontra uma reportagem não assinada, reclamando que a falta de iluminação e segurança noturna tornavam a praça um “local propício à convivência de vândalos”⁷. A primeira e única menção à presença travesti naquele local ocorre exatamente uma semana depois, na coluna “Tendências”, publicada junto ao editorial. O cronista Jessé Souza (1997, p. 2) conta que ao cair da noite, no centro de Boa Vista, “prostitutas lindas para

7 BOA VISTA COMEÇA A FICAR ÀS ESCURAS. Folha de Boa Vista, 03 a 05/05/1997. P.6.

se namorar”, “adolescentes loiras, ruivas e morenas [e] um ou dois (sic) travestis” se juntavam “a poucos metros do Palácio em que o governador trabalha”. Com a intenção de criticar os “homens influentes de paletó e gravata que se prostituem à luz do dia” no marco central do poder roraimense e ao concluir que as prostitutas “também trabalham, tomam decisões importantes, quando não tomam dinheiro de alguém”, o jornalista acabou por fazer um registro, ainda que jocoso, da presença noturna das travestis na Praça do Centro Cívico.

A crônica é a única referência, em todas as edições disponíveis do jornal, à essa presença travesti. No ano seguinte, uma nota de capa afirmava que o Centro Cívico se tornara “área de domínio de vândalos, desocupados e bêbados”⁸, de modo genérico e apela mais uma vez para a segurança no local. A considerar por essas notícias, nos anos finais do século XX a praça central de Boa Vista estava escura, mal frequentada e perigosa.

Essa é apenas uma faceta da praça nas lembranças de Rebecka Marinho (informação verbal, 2023), que também menciona o perigo do lugar, em que as violências contra as travestis podiam acontecer “tanto por parte dos policiais quanto do fluxo de pessoas que usavam álcool e outras drogas”. Segundo ela, nos anos seguintes, com o crescimento da cidade, os riscos e “a violência das travestis mais antigas” ocorreu a ampliação dos pontos de prostituição

para outros locais com grande fluxo de pessoas e clientes, em locais próximos onde as travestis moravam como o Trevo, a Ataíde Teive e bem depois a Mangueira. (informação verbal).

8 DESOCUPADOS DOMINAM CENTRO CÍVICO ... Folha de Boa Vista, 09/01/1998. Capa.

É interessante observar que, além do já mencionado texto de Jessé Souza, não há, nem mesmo nas matérias policiais ou naquelas que tratam das campanhas contra a AIDS, outra referência direta à presença das travestis ou à prostituição que se desenrolava na Praça do Centro Cívico. O arquivo diluiu a existência específica das travestis sob rótulos de “vândalos, desocupados e bêbados”, uma maneira bastante eficiente de apagar suas estratégias de viver o prazer, mesclar signos de gênero, se reinventar e reinventar os usos previstos para um espaço muito específico da cidade.

Essa ocultação da presença e atividade travesti no centro da cidade talvez tenha motivado o atraso com que ações de combate à AIDS - como a distribuição de preservativos, executada por Sandra dos Santos - tenham chegado às profissionais do sexo que ali atuavam. Sandra lembra que, no fim dos anos 90,

...era difícil elas irem para o posto de saúde, primeiro porque trabalhavam à noite, de manhã estavam dormindo e de tarde, quando elas iam, sofriam muita chacota. Então [...] quando elas entravam no hospital, já estavam num quadro de AIDS e nós precisávamos evitar esse tratamento tardio. Porque o que matava era o tratamento de AIDS tardio, ela já entrava muito doente, muito sequeladas pelo HIV, já estavam no quadro de AIDS, e isto fez com que a gente, com que eu batesse tanto no Estado que o Estado acabou me convidando para coordenar um projeto... (informação verbal).

O protagonismo rompendo as barreiras necessárias para se promover efetivo combate à AIDS em Roraima é semelhante ao que se observa no restante do Brasil: foram as travestis que tomaram a dianteira

das ações para superar o viés moralista e produzir inclusão efetiva daqueles indivíduos que se tornavam um problema insolúvel no exato momento em que, doentes, davam entrada nos hospitais. Vale registrar que a Folha de Boa Vista não se furtou a trazer algumas reportagens com números dos doentes e mortos. Tal situação nos faz pensar mais uma vez em Foucault e observar a continuidade da tradição de registrar, ainda que parcialmente, aquele momento fatal em que a trajetória de sujeitos infames se defronta com instâncias de poder.

Saidiya Hardman (2020) ensina que o arquivo é “inseparável do jogo de poder” que aniquila e apaga existências. Roraima é um estado em carne viva, marcado por disputas cruéis em que o avanço colonizador não poupa vidas. Sem um arquivo público e com uma política de memória que exalta os “pioneiros”, diferentes instituições se dedicam com afinco a não permitir que vestígios de corporeidades diversas (sejam elas indígenas, femininas, deficientes ou trans) sejam visibilizados. Nesse processo, camadas de apagamento se sobrepõem: numa tomada mais panorâmica, nacional, desaparecem características gerais do cenário que, ao fim, também servem para aniquilar as marcas das personagens que o habitam. Para o historiador que vive nessa arena, uma alternativa é a de escrever a história de pessoas vivas, motivo pelo qual buscamos destacar as formas pelas quais travestis de Roraima se mantêm ocupando espaços e enfrentando a resistência daqueles que não as querem ver. Sandra, Rebecka e Catarina, assim como as demais pessoas que formam a comunidade em torno da Associação de Travestis, Transexuais e Transgêneros de Roraima, são pessoas que seguem, com simplicidade e afinco, a executar cotidianamente a arte de ser

quem são. Contar suas histórias é escolha de quem pretende fazer da pesquisa também um respiro, não apenas diante de uma cidade que é ávida por apagar essas existências, mas também de uma tradição acadêmica que pouco valoriza os processos cotidianos ocorridos longe dos grandes centros.

À guisa de conclusão, a história que pretendemos contar, com as protagonistas que queremos destacar, é mais do que uma contrahistória: pode ser considerada uma fabulação coletiva, em que os relatos das sujeitas e as fontes materiais se fundem em palavras e textos que venham a deixar o registro de sua passagem e criação. Participar dessa publicação, com esse texto, tem o valor de produzir uma história esperançada que, não negligenciando as violências e hostilidades do meio, ao falar de vivas celebra a vida e abdica do fracasso de, enquanto história, não conseguir reviver as mortas.

Referências

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In ***Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV***. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GUATTARI, F. Restauração da cidade subjetiva. In **Caosmose**. São Paulo: ed.34, 1992.

HARTMAN, S. (2020). Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.

SOUZA, Jessé. Prostitutas bonitas para namorar. **Coluna Tendências**. Folha de Boa Vista, 06/05/1997.

Por um Vocábulo Insurgente: Diálogos entre o Teatro e a Performatividade LGBTQIAPNb+ no Contexto Escolar

Jerônimo Vieira de Lima Silva
URCA

Introdução

Desde que iniciei as minhas atividades teatrais, sempre me deparei com questões relativas às questões de gênero e de sexualidade. Só muito depois, quando adentrei no meio acadêmico, pude me debruçar com mais acuidade ao assunto. Passei a compreender alguns acontecimentos por mim vivenciados. Não compreendia porque sofria discriminação por parte de diretores e atores em produções teatrais. Por vezes seguidas, deixei de participar de elencos por me considerarem “afeminado” para determinados papéis. Ou tive que ouvir comentários, os quais hoje compreendo

terem sido homofóbicos, tais como: “ele é muito afeminado para o papel”, ou “ele é muito gueto” ou “esse personagem é muito másculo para ele”, dentre outros.

Quando passei a investigar sobre a relação entre teatro, performance e gênero/sexualidade, respostas foram se descortinando, assim como outras indagações foram tomando corpo. Diante do exposto, trago a este artigo algumas das problematizações que permitem atravessamentos epistêmicos, em que procuro estabelecer possíveis diálogos e tensionamentos. Desta maneira, trago alguns conceitos importantes que melhor definem minhas reflexões aqui pretendidas. São eles: Teatralidade, Performatividade, Performance, Gênero, Sexualidade, Pedagogia e Heteroterrorismo.

As discussões realizadas nestas linhas se dão primeiramente entre a teatralidade inerente ao ser humano e ao contexto da cena contemporânea, na qual realidade e ficção se (con)fundem. Em seguida, a fim de provocar certo distanciamento entre os termos performance e performatividade, abordamo-os, a fim de evitarmos certos equívocos que se tem visto quando eles são aplicados. De posse do entendimento distinto de cada terminologia, partimos para o contexto do ensino do teatro, por meio da pedagogia teatral, em que procuramos trazer as questões relativas à gênero/sexo para serem tratados na escola. O que se observa é que, na realidade escolar, ainda impera os discursos heteronormativos masculino compulsório (Butler, 2015). As práticas percebidas de preconceito têm provocado a invisibilidade de corpos dissidentes, sua expulsão e extermínio, tanto no interior das instituições de ensino quanto no seio da sociedade. Para tanto, trazemos o conceito de heteroterrorismo,

proposto por Berenice Bento, e que norteará nossas reflexões. A partir da complexidade que passa a se configurar, buscamos ampliar o debate em torno do tema, com a sugestão de vocábulos ternários, com intuito de melhor delinear o percurso pelo qual o heteroterrorismo pode se expandir como ato de violências múltiplas e, ao mesmo tempo, como podemos propor resistências e insurgências contra tais discursos, tendo no teatro, seu principal aliado aos enfrentamentos necessários contra a LGBTQIAPNb+fobia.

Da teatralidade

O termo teatralidade é uma palavra formada pelo adjetivo teatral, - ou seja, aquilo que se liga particularmente ao teatro enquanto linguagem estético-artística, organizada a partir de seus códigos e signos específicos -, e pelo sufixo -idade, o qual, segundo Sarrazac (2012), compreende uma ideia de potencialidade, em que o objeto define-se então por sua finalidade externa e seu devir: é teatral o que quer e pode ser teatral.

Para Antonin Artaud, trata-se de tudo aquilo que se concebe no teatro para além do texto e da fala e que não é considerado ou que é relegado ao segundo plano, como revelado em suas palavras a seguir:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos [...] no ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo [...] seja deixado em segundo plano? (Artaud, 1999, p. 35).

No argumento de Roland Barthes (2015), teatralidade é « teatro menos o texto, a percepção dos artifícios das sensações, dos gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (p. 41-42), ou seja, a presença de vários signos que se constrói na cena a partir do texto escrito permitindo a multiplicidade da linguagem teatral, o que, para Artaud, o texto escrito ou falado, restringe-se ao livro. Para ele, a cena se torna o lugar físico e concreto que vai muito além da linguagem articulada e do especificamente teatral. Diante desta perspectiva, não podemos afirmar que a teatralidade esteja restrita ao texto dramático, ou que se limite à linguagem teatral. Já no entendimento de Sarrazac (2012), a teatralidade se constitui em elemento fundamental à cena contemporânea, pois o desencadeamento do termo possibilita outras associações e entendimentos que extrapolam a esfera do teatro.

O teatro contemporâneo se encontra em terreno híbrido, como bem aponta Silvia Fernandes (2011), ao destacar a recorrência da cena atual como experiência fluida a embaralhar os modos espetaculares, a ponto de não mais podermos vislumbrar suas fronteiras ou até mesmo as fronteiras entre os diferentes domínios artísticos. Essa transformação, segundo ela, tem provocado a necessidade por parte de vários teóricos do teatro, em organizar diferentes leituras que possam contemplar essas formas híbridas e múltiplas, presentes neste contexto teatral.

Com o surgimento da teatralidade, as relações entre a ilusão do espetáculo e o espectador são alteradas. O que importa, no entanto, é “a forma como aparece o próprio teatro no coração da representação, ou seja, a teatralidade” (Sarrazac, 2009, p. 17). Note-

se que a ideia de teatralidade provoca um novo paradigma para o teatro, redimensionando e ressignificando definitivamente o seu sentido, a sua relação entre arte e vida. É o teatro revelando-se ao espectador e mostrando a sua própria cara a confessar que é teatro, como propõe Bertolt Brecht que o teatro confesse que é teatro.

Em se tratando da teatralidade contemporânea, novos parâmetros são construídos, novas concepções são apresentadas a reafirmar o que outrora havia sido reivindicado como meio para a sua própria sobrevivência. Inserido no contexto da pós-modernidade, o teatro parece inequivocamente constituir-se não mais a partir do real, mas em torno dos seus signos e de seus elementos composicionais. Em meio às várias concepções apresentadas sobre a teatralidade, prevalece o sentido de que o teatro desloca-se, rompe-se e multiplica-se em significados e significantes. Passa a prevalecer, de certo modo, a procura pelas construções espetaculares e concepções cênicas particulares, personificadas e, desta maneira, cada vez mais plurais e, ao mesmo tempo, mais fragmentadas, mais localizadas e apoiando-se no corpo da cena.

Por fim, ressaltamos o aspecto híbrido da cena contemporânea. Como vimos, as linguagens artísticas são articuladas e dessa simbiose estética as cenas são concebidas, pensadas e elaboradas. As fronteiras entre o teatro e as outras artes rompem-se e confundem suas demarcações estabelecendo seu caráter heterogêneo e de múltiplos enunciadores estético-artísticos.

À medida que distendemos nosso olhar sobre a teatralidade, fazêmo-lo no intuito de observar como ela se manifesta no humano, na capacidade de cada indivíduo se transformar e compor a sua própria maneira de se expressar e se comunicar a partir de repertórios

constituídos de vivências que se dão no cotidiano de cada pessoa. Em nosso convívio, o ato de teatralizar é inerente à nossa natureza. E como tal, está repleto de práticas ritualísticas e personagens que independem do teatro. Assim, a teatralidade acaba por redimensionar o próprio significado de teatro. Aquilo que por tanto tempo esteve circunscrito a lugares e códigos restritos, hoje enreda-se numa teia complexa e polissêmica. Um teatro a imiscuir-se na vida. E uma vida a engendrar-se de teatralidade.

A teatralidade presente no nosso cotidiano transforma a vida numa espécie de arena na qual assumimos nossas personagens a fim de sobreviver às intempéries, bem como, “criar metáforas, fantasiar, inventar esteticamente novos espaços e tempos e reinventar-nos” (Pardo, 2011, p. 46).

Na vida, o ser humano teatraliza para dar sentido a sua existência, sem que com isso estabeleça, necessariamente, qualquer tipo de apelo ficcional. Para melhor nos situarmos, corroboramos o pensamento de Pardo (2011), quando afirma que os indivíduos, em seu cotidiano, teatralizam, criam ou assumem papéis, ora para intensificar o jogo multifacetado do cotidiano, ora para impor-se aos discursos hegemônicos que nos são impostos enquanto certeza e permanência de valores preestabelecidos.

Diante desta perspectiva, ousamos acrescentar ao pensamento de Pardo que não construímos apenas personagens que não condizem com aquilo que desejamos ou mesmo pensamos, mesmo que esta possibilidade desejante contraponha-se frontalmente ao que é permitido na sociedade. No caso que aqui buscamos abordar, que é a existência de teatralidade e

performatividade perpassam as construções de gênero, a partir das quais todo e qualquer sujeito é constituído de performatividades e utiliza-se de artifícios de teatralidade. Portanto, não só idealiza como concretiza em si próprio determinadas realidades corpóreas inteligíveis. No caso das performatividades heteronormativas, estas se dão desde a sua origem por padrões pré-concebidos ou previamente determinados e legitimadas como “normais”.

Isso implica dizer que, todo e qualquer gênero que performatize para além desses padrões hegemônicos, serão considerados “anormais”, contrários ao que já foi definido a partir de valores heterocentrados. Ao construir outros possíveis gêneros contra hegemônicos não significa concluirmos que se trata de corpos fictícios ou semelhante à personagens construídos no contexto da representação, uma vez que, estes não se encontram circunscritos ao teatro, mas à vida repleta de teatralidade; por isso mesmo, revestem-se de teatralidade e concebem-se numa relação proximal com a própria existência. Outros modos de ser e estar no mundo. Neste sentido, os sujeitos que performatizam outros gêneros podem ser observados sob a perspectiva performativa, haja vista o processo metamórfico a que se submete, quando ele subverte os discursos heteronormativos de gênero e reinventa-se, ressignifica-se.

Das performatividades

A teatralidade e a performatividade podem funcionar como dispositivos de análise para compreendermos a polissemia existente tanto na cena teatral contemporânea quanto na construção de

gêneros. Não obstante, observamos que estes termos são utilizados como estudos contemporâneos provocando fraturas e abrindo fissuras no limiar entre a ficção e a realidade, entre o espaço específico do teatro e o espaço público, entre as diferentes funções inerentes ao ator/performer e as vivências cotidianas de todos nós e em particular no que se refere às disforias de gênero. Dentre estes fluxos que procuram romper as velhas normas disciplinares e a sugerir novas maneiras de estar e ser no mundo encontram-se também os processos performativos.

Se atentarmos para a presença de teatralidade, sobretudo no que se refere à performatividade presente nos corpos contra hegemônicos, percebemos aí caminhos possíveis de transgressão performática. O ato que se realiza e se materializa em si mesmo, acaba por estabelecer, em certo sentido, a assunção de um corpo potencialmente teatral. É nele que se busca projetar modelos preconcebidos e previamente desejados a partir de determinados olhares sobre um corpo/mulher/feminino ou um corpo/homem/masculino para a criação de outras possibilidades de gênero.

A performatividade acaba por ampliar, dilatar a própria ideia de teatro, interferindo diretamente nas novas concepções cênicas, apesar de não propriamente definir o conceito de teatro contemporâneo e nem suas concepções híbridas. O termo performatividade, é preciso que se diga, distingue-se do de performance. A este respeito, Fernandes (2011) destaca que os aparatos utilizados no teatro contemporâneo são permeados desses conceitos, os quais acabam por tornar-se suas principais referências de operação teórica no seio das experiências cênicas. Para ela,

teatralidade e performatividade são noções recorrentes como metáfora ou como conceito operativo, tanto para o teatro quanto para outras áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia.

Se a teatralidade redimensiona o próprio entendimento do teatro e dele extrapola, a performatividade do devir-gênero acaba por ressignificar a própria ideia de corpo ao se conceber enquanto novo gênero desestabilizando os discursos heteronormativos da sexualidade humana.

Butler (2015) argumenta que, os gêneros são produtos performativos, os quais resultam do vir a ser contínuo, do querer tornar-se. São estes discursos performativos que formatam os corpos. Por este motivo, não se nasce homem ou mulher, torna-se um ou outro a partir de atos que são constantemente reiterados. Para Butler, à medida que os corpos são nomeados, características específicas relativas àquele gênero se estabelecem e se materializam. Neste entendimento, a materialização do corpo constrói o gênero, já que, “a performatividade não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (2001, p. 167).

Uma vez que a performatividade é tomada enquanto tecnologia regulatória de gênero, tanto ela pode tornar o corpo como objeto de vigilância quanto pode desprezá-lo, caso não se enquadre nos moldes performativos inteligíveis. Conseqüentemente, o corpo considerado abjeto e sem valor pode provocar dois movimentos contraditórios: ou este corpo se assujeita à heteronormatividade e procura sufocar outros devires-corpos, ou assume sua posição

transgressora frente a ela. É o que irá ocorrer com os devires LGBTQIAPNb+, ao se constituírem enquanto realidade corpórea e ao se construírem enquanto gênero e, neste caso, a se performatizarem. “É só na vivência e na experiência desses corpos que a lógica binária dos gêneros é contestada. Dessa forma, é na prática da subversão que as performatividades queers se estabelecem no meio social” (Sanches, 2010, p. 10).

O simulacro do gênero, a sua ficcionalidade é assimilada pelo corpo performatizado e este se conecta aos discursos produzidos pelas tecnologias sociais e, por conseguinte, são eles que passam a regular a reprodução da performatividade. Nesta perspectiva, Bento (2006) destaca que:

Uma das formas para se reproduzir a heterossexualidade consiste em cultivar os corpos em seus diferentes, com aparências naturais e disposições heterossexuais naturais. A heterossexualidade constitui-se em uma matriz que conferirá sentido às diferenças entre os sexos (Bento, 2006, p.1).

Devemos entender que a teoria queer se relaciona com a capacidade de mobilidade dos corpos performativos e a construção de novos corpos. O poder transformador e de confronto aos valores dominantes sobre o sexo e o gênero humano que se dão por meio de dispositivos da biopolítica (Foucault), constituem o cerne do pensamento queer. “Não há como compreender os corpos estranhos senão através de práticas que também subvertam os cânones do pensamento” (Sanches, 2010, p. 10), pois o queer é essa localização que não pretende fixar-se em nenhum lugar. Ele é, por (des)natureza, o entrelugar. Para Louro (2015), queer é um jeito de pensar e de ser

que não pretende ser o centro e muito menos servir de referência. Ele abriga as sexualidades desviantes e tudo o que é estranho, esquisito e raro e por isso mesmo, não pretende ser integrado ou mesmo tolerado.

O contexto escolar e o heteroterrorismo – por uma pedagogia teatral de resistência e insurgência

Para a população LGBTQIAPNb+, a violência no contexto escolar tem se mostrado cada vez mais intensa. Depois do que se configurou durante o governo de extrema direita no Brasil (2019 a 2022), os ataques à população LGBTQIAPNb+ passaram a ser ainda mais intensos. As conquistas políticas foram seriamente atacadas e, conseqüentemente, a instabilidade desta população tem provocado ainda mais a exclusão e a expulsão do contexto escolar. A falta de segurança tem levado à invisibilidade corpos diversos da diversidade de gênero. Corpos que estão sendo constantemente exterminados.

Diante do exposto, ao refletir sobre tais problemáticas, o teatro no âmbito pedagógico se faz fundamental como espaço de reação ao heteroterrorismo disseminado dentro da escola. A violência tem se manifestado sob variadas facetas. Elas se dão nos atos mais sutis aos mais escancarados. Diante de tais prerrogativas, queremos propor uma nova gramática para lidar com os avanços cisheteroterroristaspatriarcais, através dos quais o corpo político e as políticas do corpo devem ser acionados. Por via vocabulares

ternárias desejamos a sororidade “bixa”, a partir de uma ética bixa (Vidarte, 2015). Neste novo vocabulário distende-se uma pedagogia do corpo, a qual deve estar ancorada em proposições que nos conduzam a ações concretas de enfrentamento contra quaisquer atos heteroterroristas.

Portanto, (Co)Mover-se nesses – ou entre esses - trios vocabulares pode, talvez, garantir efetividade em propostas de desinterdição de espaços públicos e privados, em associações micropolíticas para transformações necessárias, aguerridas na/pela ética Bixa: (Co)Existir + Resistir + Visibilizar; Insurgir + Dissidir + Divergir; Desobediência + Indisciplina(ridade) + Destruição (ou Explosão – Implosão - Eclusão); (Re)Nascer + Produzir (Re-Criar) + Emergir; Representar + Empoderar + Garantir (Legitimar).

Ao propormos o vocabulário ternário acima, entendemos que cabe nos debruçarmos em definir cada tríade que possa se consubstanciar em propostas reais de ação. Em se tratando da prática teatral por meio da sua pedagogia, o(a) educador(a) é convocado a desenvolver metodologias que incluam os vocábulos e possam, assim, criar estratégias para o enfrentamento das questões apresentadas anteriormente. Por outro lado, há a compreensão de que a escola é composta por inúmeros atravessamentos que incluem discursos contrários, ideologias e resistências que, muitas vezes, exigem dos(das) educandos(as) uma postura de comprometimento e posicionamento político, haja vista o inevitável confronto que daí podem enfrentar com os mais diversos setores que se sustentam nos discursos hegemônicos heteronormativos masculinos compulsórios.

Considerações Finais

Ao longo desta análise, procuramos discorrer sobre os conceitos de teatralidade e performatividade e de que maneira tais conceitos se relacionam com a construção de gêneros. Neste sentido, apontou-se que, tanto os sujeitos LGBTQIAPNb+ quanto o ator e o performer são modos distintos de se estar no mundo, de se apresentar e representar para si e para os outros. Formas distintas de nos presentificarmos e estarmos inseridos em determinados contextos espaço-temporais. O percurso de criação do ator está intrinsecamente relacionado com o estar no mundo através do ato de representar(-se) por intermédio da *personae dramatis*. O seu corpo se torna seu instrumento para aquilo que ele passa a conceber artisticamente. Quando isso ocorre, o ator transfere para a personagem a possibilidade dela se colocar em seu lugar no mundo. Por isso, é na cena que o devir-ator se manifesta num misto de presença e não-presença mediado pela máscara e circunscrito à ficção e, sem esquecermos que, trata-se de uma corporeidade que parte de um corpo real, mas resulta em natureza metamorfozada. Do mesmo modo, a construção de gêneros não hegemônicos se encontra no campo das possibilidades, ou seja, ao redimensionar o corpo e alterar a sua forma fisio-estética, os corpos genderizados instauram outros estados de compreensão sígnicas, a permitir sua potência discursiva, coexistencial e biopolítica. Para tanto, ressaltam-se os aspectos performativos e repletos de teatralidade.

A partir do entendimento das questões acima expostas, procuramos entender como ocorre no contexto escolar a presença

de corpos disfóricos, corpos contra hegemônicos. Percebemos que a escola, enquanto espaço heteronormatizado, provoca a disseminação do heteroterrorismo, o qual tem provocado a invisibilização da diversidade de gênero, a sua exclusão, expulsão e extermínio que atinge a população LGBTQIAPNb+. No intuito de desenvolver estratégias de enfrentamento, resistência e insurgência contra tal necropolítica, procuramos inserir, através da prática teatral, metodologias que venham ressignificar essa realidade. Desta maneira, apontou-se como metodologia, a criação de vocábulos ternários que possibilitem estimular o debate e o enfrentamento a partir da cena sobre as múltiplas violências enfrentadas pela população LGBTQIAPNb+ no contexto escolar. Concluimos ser urgente não silenciar e agirmos a fim de debelar os processos de silenciamento e apagamento da referida população.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Martins Fontes: São Paulo, 1999;

ARTAUD, Antonin. **A Reinvenção do Corpo** – Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual. Garamond: Rio de Janeiro, 2006.

BONFITTO, Mário. **Entre o Ator e o Performer**. Perspectiva: São Paulo, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2015.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que Importan** – Sobre Los Limites materiales y Discursivos del Sexo. Paidós: Buenos Aires, 2002.

BUTLER, Judith. **Deshacer el Género**. Paídos: Barcelona, 2006.

DORT, Bernard. **O Teatro e Sua Realidade**. Perspectiva: São Paulo, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. Perspectiva: São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1** – A Vontade de saber. Paz & Terra: Rio de Janeiro/São Paulo, 2014.

GREINER, Christine. **O Corpo** – Pistas Para Estudos Indisciplinados. Annablume: São Paulo, 2006.

LOURO, Guacira. L. **Um Corpo Estranho**: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer. Autêntica: Belo Horizonte, 2015.

LOURO, Guacira. **O Corpo Educado** – Pedagogias da Sexualidade. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PARDO, Ana. Lúcia. P. (organização). **A Teatralidade do Humano**. Ed. SESC-SP: São Paulo, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Perspectiva: São Paulo, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Invenção da Teatralidade** – Seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis. Deriva: Porto, 2009.

VIDARTE, Paco. **Ética Bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1, 2019.

Acessíveis Estéticas, Arte e os Dilemas da Cultura de Eficiência

Ana Carolina Bezerra Teixeira (Carolina Teixeira)
UFPB

Esta escrita me atravessa por uma espécie de conceito/diagnóstico, que coube a mim habitar ao longo de 32 anos de experiência com a deficiência física em meu corpo, comprometido lateralmente por sequelas de um acidente vascular cerebral aos nove anos de idade. Inalo e exalo cotidianamente os cruzamentos amorfos que me inserem nos sistemas clássicos de exclusão histórica. Sistemas que se atualizam na perspectiva dos silenciamentos, das negações e interpelações que atuam sobre esse suporte biológico denominado corpo. Ainda assim, nossos corpos antes considerados monstruosos, patologizados, institucionalizados, especiais, portadores, fetichizados e retoricizados ainda não encontraram representação no projeto político corporal do ocidente.

Seguimos sobrevivendo como uma espécie de anticorpo, envolvido na difícil missão de incluir-se em uma sociedade que nos desumaniza em seus apagamentos histórico-sociais, entre colapsos de incapacitação e estados de rendição exemplar: superações a serviço das justificações humanas.

A Deficiência continua a ser a última fronteira social da humanidade, um paradigma que tenta romper com as tradições normativas de rendimento e produção do corpo. Ela segue ainda percebida enquanto punição aos modelos corporais herdados de nossas seculares culturas de eficiência: as economias produtivas industriais, as sociedades capacitadas para o trabalho, as religiões e a caridade para com o corpo excluído, a arte e sua virtuosidade demarcada por territórios estéticos de representação subordinados ao belo e ao sublime.

O corpo estigmatizado passa a ser elevado ao quântico das potencialidades, seja no âmbito midiático, no discurso para desportivo, na prática artística e na vida cotidiana. Reconhecemo-nos à sombra de um Narciso às avessas que, do ponto de vista da sociedade, deve recusar olhar o próprio reflexo na perspectiva de superá-lo para transcender os defeitos, as limitações e a não-eficiência recusada em nossos sistemas sociais de seleção.

Temos sido, ao longo dos séculos, forçados a construir, por meio de nossos corpos dilacerados em silenciamentos, uma espécie de status social impalpável, que transita nos territórios da invisibilidade e da hipervisibilidade. Ou seja, é um tipo de cidadania que só se concretiza e se autoriza através do julgamento e da decisão da alteridade normalizadora. Um estar incluído na exclusão, como

um tipo de Consciência Dupla (Dubois)¹, a partir de uma ideia de pertencimento social efêmera que se manifesta na noção de uma identidade meio-cidadã, meio-corpo que se consolidou conforme a construção social da alteridade deficiente.

Como artista e pesquisadora, construí com a deficiência uma experiência estética que me impulsionou a pensá-la sob a perspectiva da criação de conhecimento, de uma responsabilidade sobre o meu papel como educadora, sobretudo diante da importância de honrar as lutas de tantos outros que me antecederam. Vejo-me por vezes à margem das instituições, das associações de amparo, das práticas grupais onde a presença de pessoas que vivem a experiência da deficiência limita-se a um tipo de relação tutelar ou moeda de troca. Como pensadora dos Estudos da Deficiência no campo da arte, vivo ora sob a prática das fetichizações da deficiência ou da retoricização de minhas pesquisas dentro dos sistemas acadêmicos, que se beneficiam em grande parte da produção teórica de pesquisadores que assim como eu contribuem teoricamente, mas não atuam no ambiente institucional. Isto se deve a uma cultura de eficiência que também assola os cursos de arte no Brasil, pois seguem adotando em

1 W.E.B Dubois foi um sociólogo afro-americano autor do livro *The Souls of Black Folk* (1903) obra que inaugura e problematiza o conceito da *Double Consciousness* (Dupla Consciência) que, na perspectiva do autor ocorria como em relação a situação de negro americano como uma espécie de identidade demarcada pelo olhar do outro. Esse outro seria o branco americano que subjulga o negro como não americano puro e isso reverbera na comunidade negra no sentido de nem perceber-se como um nativo americano e tampouco como um africano puro, mas imerso em uma espécie de identidade dupla exercida através de uma cidadania atravessada sempre por um véu de divisões, segregações pertencimentos fragmentados pelo espírito americanista.

seus concursos práticas de exceção corporal, onde a produtividade e eficiência física e mental dos professores predomina na grande maioria dos processos seletivos.

Nesse sentido, a minha atuação artística e intelectual tem se concentrado na formação de artistas, professores, pesquisadores e membros da comunidade que de alguma forma se identificam com questões trazidas pelo fenômeno da Deficiência no mundo. Reconhecem-se nas questões levantadas por essa experiência inerente ao humano, desde que levados a entender que viveremos ou desenvolveremos em algum momento uma relação com a surdez, a cegueira, as mobilidades reduzidas, dentre outros processos corporais.

Ser eficiente em um quase-corpo, precarizado por signos, estéticas, culturas de inferiorização, me impulsionou a pensar sempre a partir da perspectiva de apropriação, do enfrentamento e da ênfase do 'ser deficiente-aleijada-def' percebido como uma poderosa ferramenta de resistência social. Ou seja: devolver ao outro a responsabilidade de assumir as discriminações, as exclusões e a relação da alteridade com a própria violência gerada por práticas preconceituosas em relação às pessoas com algum tipo de deficiência.

No decorrer de onze anos de meu percurso artístico como bailarina junto à Roda Viva Cia. de Dança em Natal, RN, pude vivenciar diversas formas de segregação moral e física percebidas no meio cênico, que convergiram para o entendimento da Deficiência como uma experiência pessoal estética e política. Tornei-me parte de um movimento que inaugurou uma mudança paradigmática no campo

da dança brasileira e que, conseqüentemente influenciou outros grupos, artistas, pesquisadores a repensar sobre outros modos de construção e produção artística que ali surgiam. O trabalho pioneiro desta Cia. não somente inseriu a presença de corpos não visibilizados na cena como também promoveu a mudança de seus próprios integrantes na busca de outros modos de atuação e construção da autonomia artística, permitindo a cada um dos participantes assumir o lado *Def* naquele contexto vivido entre a década de 1990 e 2000.

Def, é uma expressão criada por bailarinos da Roda Viva Cia de Dança em 1997 e ganhou o Brasil através da contaminação que começava a surgir nos cursos, nas oficinas e apresentações que realizávamos. Mais adiante, o termo foi teorizado em meus trabalhos acadêmicos como um conceito que representava a perspectiva *underground* de enfrentamento político às constantes mudanças de nomenclatura.

O termo *Def* representou não somente a carinhosa e irônica abreviação da palavra deficiente, mas uma infêrncia política e subversiva, que nos reafirmava como deficientes, cidadãos e artistas. O termo *Def* vem sendo por mim defendido como uma espécie de *status anti-quo*, uma negação à expectativa de aceitação e da justificação de nossas capacidades, fossem estas, físicas, visuais, auditivas ou mentais. O termo revela per si a postura política e peculiar que venho perseguindo através de minhas trajetórias artísticas de cena e vida, impregnadas em meu cotidiano social e cultural. A abreviação *Def* neste sentido, compreende uma identificação com a experiência da deficiência no que concerne à apropriação real desta vivência corporal: não enquanto uma dimensão filosófica das diferenças, mas alicerçada no fenômeno em si e nas suas reverberações sociais (Teixeira, 2016, p. 68).

Como artista, percebo a dissolução progressiva das estéticas históricas de seleção, demarcação e controle dos corpos, o que começa a se vislumbrar no campo das artes. Porém, ao mesmo tempo que observamos essa mudança emergente, é perceptível o desejo da manutenção de sistemas de exclusão, sobremodo nas artes da cena. Se pensarmos sobre as conquistas recentes da comunidade negra, Lgbtqia+, do movimento feminista é possível reconhecer que os espaços de representação artística têm sido provocados com a presença de pessoas que até então eram colocadas à margem, até mesmo de seus lugares de reivindicação.

Corpos gordos, negros, trans, não-binaries, dentre outros, têm ocupado espaços artísticos nas mais diversas áreas como a dança, o teatro, a performance, o cinema dentre outros. Chamo a atenção que estes grupos têm de certo modo atuado de forma suprainstitucional, organizando-se em coletivos, cooperativas que produzem arte *outsider* e que muitas vezes é reconhecida apenas por grupos específicos.

No caso das pessoas com deficiência, o que ocorre é uma ausência de representação cultural, o que se deve em parte, a toda uma estrutura social que confere a esse corpo a sujeição permanente aos modelos institucionais da representação, o Estado, a família, a clínica. Portanto, não há como pensar a presença de pessoas com algum tipo de deficiência no campo artístico se ainda mantivermos os mesmos padrões excludentes cristalizados pela história.

Numa época em que as lutas sociais de grupos marginalizados começam a ser capitalizadas pelos sistemas midiáticos digitais e fetichizados pela academia, corre-se o risco da criação de uma falsa

noção de inclusão, ou, como tenho nomeado em meus processos artísticos, uma *commoditie* inclusiva.

Tenho trabalhado nos últimos vinte e cinco anos na perspectiva da criação, a partir da imersão no fenômeno da Deficiência, enquanto uma prática de existência que me permita dialogar, provocar e debater, não somente para a comunidade *Def*, mas para toda a sociedade. Assim, é possível promover a compreensão dessa experiência para além das teorias científicas ou das posturas institucionais, mas com o objetivo de desenvolver práticas que aprofundem as sensibilidades, façam ver as barreiras autoimpostas ao corpo e promovam o rompimento de culturas de eficiência instauradas em cada sujeito. Tanto no trabalho como oficinaira, bem como no meu projeto estético/artístico, busco a devolução das discriminações micro e macropolíticas impostas às pessoas com deficiência, no sentido da apropriação dos estados de exclusão silenciosa e institucionalizada em todos os setores da sociedade.

Assumir esse estado de inclusão excluída é também, no campo da Arte maiúscula, o confronto com o pensamento estético da tradição da forma, da arte de apreciação, da passividade mediadora. É devolver ao público a responsabilidade, a participação e a identificação com os modos extemporâneos de pensar-fazer essa arte atual que ressuscita de escombros, de apagamentos e, no nosso caso, de inexistências bio/ético/culturais, deformadas por especulações e espetacularizações cotidianamente incorporadas em nossos quase-corpos, em nossas vidas.

A *Poética Protética*, que tenho desenvolvido enquanto obra aberta, mobiliza uma estética que se alicerça na experiência e

encontra no campo da performance um terreno fértil onde posso pisar e me apropriar de todas as fissuras, rastros, pistas, brechas e concessões enfrentadas até aqui. As minhas primeiras ações com esse trabalho ocorreram nas ruas de Salvador, em 2012, a partir da relação que construía com próteses e órteses usadas, objetos que se tornaram suporte para os questionamentos lançados com a performance: estar incluída ou excluída, as políticas de correção corporal, os apagamentos sociais, o corpo e seu lugar de cura. Acorrentadas ao meu corpo, usadas como vestuário, presas por um tipo de coleira para cachorro ou espalhadas por locais urbanos da cidade, a performance *Poética Protética* se desdobrou, no decorrer desses oito anos, em um universo de possibilidades artísticas, espetáculos, filmes, exposições dentre outras.

Mesmo assumindo espaços ainda oportunizados na Cultura brasileira, continuo na busca e me atravesso pela insistência de levar a minha Def-ciência onde puder, nos espaços públicos e privados, nas organizações não governamentais, nos espaços de arte e cultura. É o acontecimento performático em todo o seu rito de extremos, clandestinidades, excessos, que me permite o exercício, a identificação com o outro em suas vivências e mundos corporais, em suas limitações/desistências, na busca de uma *Acessibilidade Estética* onde todos possam fruir a criação, não apenas no aspecto descritivo ou funcional, mas no entendimento da arte como lugar alcançável, móvel, propositor e inquietante.

O termo *Acessibilidade Estética* tem sido investigado por estudiosos das diversas áreas humanas como a Pedagogia, a Psicologia, a Museologia, a exemplo da pesquisadora Virgínia Kastrup,

cujos estudos dedicam-se ao tema da acessibilidade, tanto no aspecto técnico e estrutural relacionado aos museus brasileiros, como na experiência estética posicionada na perspectiva de uma maior fruição da arte. As pesquisas de Kastrup concentram-se em especial sobre os modos de apreciação estética direcionada ao público com deficiência visual, pois este vivencia realidades sensoriais, espaciais completamente distintas dos modos de apreciação estética de pessoas que não vivem a experiência da cegueira. Nas palavras da pesquisadora:

A experiência estética é distinta da experiência de reconhecimento, que é uma percepção interrompida, no sentido em que ela é rebatida sobre a experiência passada, fazendo com que o novo perca seu estatuto de surpresa e novidade. Já a experiência estética consiste em se deixar impregnar, em mergulhar no objeto ou situação com atenção, evitando a interrupção precipitada e o acionamento imediato da ação que está a serviço da vida prática (Kastrup, 2017).

A autora se refere a um campo da experiência estética que reflete a percepção da arte para além da apreciação visual, mas relacionado a percepções que chamo aqui de 'campo sensível', como por exemplo, a experiência dos cegos em galerias ou museus que por vezes são limitadas devido à restrição tátil que os constrange durante o processo da visita. Neste sentido, ocorre uma interrupção no processo de fruição deste público, uma vez que grande parte dos museus e galerias se restringem apenas a um processo descritivo comunicacional de seus acervos. Ou seja, o ciclo da exclusão repete-se mais uma vez, o que impede o exercício do direito à cultura e à arte por parte da comunidade de pessoas com algum tipo de deficiência visual.

Entender as diferentes acessibilidades confere a nós artistas, a responsabilidade e o compromisso com a produção de uma arte engajada, que busca o aprofundamento e a imersão nas mais variadas formas de criação e recepção de nossas obras. Permite a compreensão da acessibilidade para além de uma obrigatoriedade, o que permite criar outros modos de fazer e pensar as diversas linguagens artísticas sob uma nova perspectiva estética que se alicerce nas experiências singulares de cada corpo, com ou sem deficiência.

Buscar uma acessibilidade estética tem sido um de meus objetivos na prática da performance como uma tentativa de criar pontes que me conectem às possibilidades sensoriais, sutis, emocionais do outro e de suas percepções diante do meu fazer criativo, como performer de rua, artista visual, educadora. O uso da palavra, da poesia e dos textos produzidos por cada participante nas oficinas, compõe um processo que não se restringe apenas à prática artística, mas revela um modo de pensar a Deficiência sob o ponto de vista da imersão no fenômeno e em sua compreensão enquanto lugar de reflexão e criação.

Não se trata de deficientizar o outro, seja aluno, público ou espectador de rua, mas de colocar em suspensão os cânones tradicionais de representação da arte para legitimar outras formas estéticas de criação e de recepção, que atuam na cena tanto com a fisicalidade do corpo e de suas possíveis percepções, bem como por estímulos sensoriais: cheiros, odores, gostos e pequenas sutilezas despercebidas em nosso cotidiano. Por meio de pequenas vivências, aos participantes são oferecidas experiências como nas locações externas em que podem interagir e inscrever-se nas percepções

e barreiras de mundo sob um outro enfoque, mais sensível e ressignificador.

É nessa perspectiva que tenho pensado e buscado apreender significados de minhas criações artísticas, e entender a acessibilidade enquanto direito universal e direito estético de todas as pessoas. Em minhas oficinas realizadas pelo Brasil pude encontrar diversas situações em relação às dificuldades que pessoas com deficiência enfrentam no campo da educação e da arte. Locais onde a acessibilidade arquitetônica não existia, bem como locais onde a providência de rampas, elevadores, banheiros e estacionamentos era minuciosamente executada.

A cada encontro realizado, me deparava com realidades que precisavam ser confrontada pela empatia de colocar-se disponível para criar com o outro e dividir experiências corporais, assim como desdobrar-se na construção de práticas criativas acessíveis ao toque, aos gestos, silêncios, aromas, silêncios e sonoridades. Ou seja, materiais humanos que ali surgiam e que realizavam um confronto com as culturas de eficiência impregnadas em cada um.

Contudo, a busca por uma acessibilidade para além da arquitetura e da descrição funcional precisa ser pensada por toda a sociedade e em especial por toda a classe artística, uma vez que a arte, à luz da teoria de Pareyson (2001),

[..] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no formar, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir (Pareyson, 2001, p. 25-26).

Nesse sentido, a possibilidade de produzir, realizar, formar nos impulsiona à reinvenção constante de nossos processos de criação, seja nos modos de concepção, distribuição, mediação. As políticas públicas para a acessibilidade já se refletem nas estruturas de museus, centros culturais, galerias no país, mas urge a necessidade de que se estenda à obra de arte como um todo, pois é através da perspectiva da fruição artística universal que teremos um entendimento da arte como uma ferramenta poderosa de produção e legitimação de todas as existências.

Referências

DUBOIS, W.E.B. **The Souls of Black Folk**. In: Writings. Library of America. 1987.

KASTRUP, Virgínia. **Questões teóricas e políticas acerca da acessibilidade estética**. In: III Colóquio-latino-americano de recherche sur le handicap. Proposta de sessão temática: Acessibilidade estética para pessoas com deficiência visual em museus de artes e de ciências-imagens táteis e estratégias multissensorial. Publicação online (2020). Disponível em: http://www.portaldeacessibilidade.rs.gov.br/uploads/1499363897Acessibilidade_Estetica.pdf, acesso em 22 de outubro de 2020.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TEIXEIRA, Ana Carolina B. **A Estética da Experiência**: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

Destacando as Diferenças: Corpos Diferenciados na Performance

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
UFMG

A presença do corpo do performer é uma das principais características estéticas da performance. O corpo é a matéria-prima da experiência artística no espaço performático. É a principal ferramenta de criação artística e portadora de múltiplos significados pelas diversidades nela inscritas e pelo contexto cultural onde a performance ocorre.

A questão da diversidade na performance postula o corpo como o lugar para abordar divisões sociopolíticas, confrontos e colisões dentro da cultura que os produz (Pagnes, 2012), incluindo o discurso em torno das deficiências, daí o conceito de “corpos diferenciados” em vida e arte.

Em 2013, Nara Salles e eu criamos o termo “corpos diferenciados” para designar pessoas com algum tipo de deficiência, e para transcender o(s) estigma(s) que carregam. Este termo tenta

ir além da distinção binária de eficiência/deficiência e da retórica do capacitismo. Reafirma o direito da pessoa de ser diferente, independentemente de doença, deficiência física e saúde mental. Opõe-se à discriminação contra pessoas com deficiência. Centra-se em estratégias e práticas para desafiar preconceitos sobre qualquer tipo de deficiência, visível e invisível, física e intelectual. Por fim, procura reconhecer o impensável, superar obstáculos e afirmar as diferenças como valiosas.

A performance é uma prática artística que explora o eu. Oferece aos artistas autonomia e liberdade criativa para se expressarem contra normatividades e restrições. Quando mostra as diferenças nos corpos de uma forma não estigmatizante, promove mudanças transformadoras nos modos de existência e de vida, entrelaçando assim a vida e a arte. Dessa forma, o corpo deixa de ser reprimido e alienado. Torna-se uma matéria visceral de valorização das singularidades e diferenças corporais em uma dimensão sagrada e profana ao mesmo tempo, a da arte. O corpo diferenciado do performer deve ser considerado como sujeito e objeto de processos criativos que desafiam os paradigmas ilusórios mais dominantes de perfeição, eficiência, beleza, virtuosismo, entretenimento e habilidade.

No entanto, são acontecimentos afortunados que correm o risco de permanecer experiências isoladas. Especialmente em países onde há falta de políticas artísticas de apoio à deficiência nos setores das artes performativas, como na América Latina, é por vezes difícil angariar financiamento público e privado para tais produções. Portanto, é extremamente desafiador para os artistas com corpos

diferenciados resistir às estratégias dominantes que os excluem e os isolam de receber apoio para os seus esforços artísticos.

Uma performance ocorre através da presença física do corpo do performer e das relações corporais estabelecidas com o público. Se os espectadores não tentarem superar os seus preconceitos e olharem para os performers com corpos diferenciados para além dos estigmas que carregam, não poderão apreciar o potencial criativo que expressam.

Por outro lado, quando os espectadores dão aos artistas com corpos diferenciados o elogio artístico que merecem, participam na abertura de espaço para a diversidade como condição necessária para o crescimento social. Na verdade, é inegável que a presença radical de corpos diferenciados na performance pode induzir sentimentos de compaixão e desconforto no espectador ou provocar reações de choque. No entanto, podem transformar a representação de aparente passividade ou impedimento de movimento em uma experiência sensorial de empatia.

Considerar corpos diferenciados na performance valiosos para implementar trajetórias impensáveis na arte e na sociedade ajuda a desconstruir definições artísticas rígidas e os cânones teatrais estabelecidos pela poética aristotélica. Na valorização das diferenças, as regras são provisórias e, particularmente, na questão dos corpos diferenciados na performance, as dualidades e a oposição binária entre deficiência e eficiência dissolvem-se.

Ao fazê-lo, a performance incita uma fratura estética nos pressupostos teóricos da arte tradicional. Desvincula-se dos princípios miméticos da arte para valorizar a subjetividade e a experimentação

como aparato de processos criativos. Eventualmente, oferece um terreno fértil para artistas com corpos diferenciados se concentrarem em si mesmos e em suas vidas. Além disso, nutre um método terapêutico de autorreflexão e autoanálise (tanto no performer como no público), como no caso do artista performático franco-argelino Kamil Guenatri. Em suas performances, o corpo diferenciado de Guenatri é sujeito e objeto de sua arte, expondo ao público seus desejos e fracassos por meio de atos ao vivo que destacam sua diferenciação corporal no tempo e no espaço da performance.

Em cenas como a de Guenatri, a arte performática surge como a estética da incompletude e da inconformidade no contextual e no situacional. Sugere pluralidade, valorizando singularidades, diferenças e especificidades. Abre espaço para um tipo de agenciamento estético ligado ao humanismo emancipador, igualitário e libertário que acolhe particularidades e alternativas. Ao fazê-lo, garante os direitos humanos e artísticos de todos aqueles que são marginalizados.

Entrelaçando-se com as exigências da vida, os corpos diferenciados em performance demonstram uma estética que envolve a afirmação e a exaltação de si. Isso porque amplia um diálogo proativo entre o “atuante” e o público, que forma a experiência performativa. À medida que a presença física de um corpo diferenciado na performance se recusa a indexar e a suportar códigos estéticos convencionais, por outro lado, reitera a interdependência entre corpo e objeto. Essencialmente, o corpo (cada corpo) é um material subjetivo e corpóreo que existe na realidade, confirmando a presença do objeto/sujeito ao atribuir-se significado e valor humano.

Ao contrário do teatro tradicional, em que são criados tempos e espaços ficcionais, a arte performática ocorre na dinâmica espaço-temporal de uma experiência partilhada. No aqui e agora da performance, arte e vida contaminam-se mutuamente como se fluíssem em vasos comunicantes. Dentro desses recipientes, o artista é ao mesmo tempo o criador e a obra de arte, incentivando relações intersubjetivas entre ele e o público. Por exemplo, artistas com corpos diferenciados, como o italiano Nicola Fornoni, questionam-se a si próprios e à sociedade através da autorreflexão, conscientes de desprezarem fundamentalmente qualquer objetificação do corpo humano e convidando o público a fazê-lo. Sua prática performática é direcionada para fazer poeticamente de sua vida pessoal e privada uma declaração política.

Quando o corpo diferenciado é utilizado na performance para contar a história da vida pessoal do performer, torna-se como um mapa que envolve o olhar do espectador para examinar interstícios e lacunas na sociedade e, portanto, os papéis que o ser humano desempenha na vida cotidiana.

A performance é definida como uma operação efêmera, uma interrupção ou uma provocação: a norma é quebrar as normas (Taylor, 2012). Trata-se de questionar modos de vida e atitudes passivas na sociedade. É seguido principalmente por públicos de nicho e minorias que buscam libertação social, política, sexual e igualdade cultural.

A performance defende o direito à opacidade e valoriza as diferenças existenciais porque a diferença é o brilho que incita os indivíduos a agirem como seres políticos proativos. Nisso, pode-

se dizer com segurança que a performance é uma contracultura contra as tentativas de estigmatizar formas de vida fora das escolhas artísticas normativas ou enjauladas de qualquer tipo.

A estética contracultural que conota a performance permite que performers com corpos diferenciados não sejam passivos, assumam a responsabilidade de tentar erradicar processos de estigmatização e assumam uma consciência crítica sobre suas vidas. Isso se faz refletindo sobre seus modos de viver e de ser. Eventualmente, quando suas performances se imbricam com a realidade, tornam-se geradoras de criticidade. Portanto, eles não devem ser considerados “benevolentes” de forma alguma.

É justamente atuando que performers com corpos diferenciados superam obstáculos e impedimentos sociais que enfrentam continuamente todos os dias, atuando como protagonistas analíticos de suas decisões e escolhas na vida e na arte.

No entanto, o problema que enfrentam é que muitas vezes são considerados pessoas que vivem à margem e, portanto, são vítimas. A vitimização é prejudicial ao impacto transgressor que podem trazer no espaço de atuação e na sociedade, impedindo-os de serem vistos e valorizados para além do seu estigma.

Infelizmente, hoje ainda é possível ver performances em que artistas com corpos diferenciados são explorados para mostrar categoricamente suas deficiências ou limitações. Isto visa transmitir uma falsa compreensão da sua importância para os processos artísticos legítimos e de que merecem o estatuto de artistas. Em meio a uma situação estigmatizante em que um artista com corpo diferenciado está acostumado a copiar as imposições

que confirmam sua passividade, a reformulação torna-se difícil. Isso ocorre porque certos comportamentos se desgastam em vez de serem transformados.

Para divergir da atitude de vitimização que pode levar à discriminação e à difamação nos piores casos, nunca devem considerar-se inferiores a qualquer outro ser humano devido à sua diferenciação corporal, modos de ser e de viver. Eles deveriam reivindicar seu lugar de direito no mundo. Devem rebelar-se porque as suas diferenças podem transformar experiências comuns e artísticas de formas que se recusam a enquadrar-se na exploração, subordinação e estigmatização dominantes, acentuando as políticas de exclusão. Quando atuam, afirmam que não são meros receptores ou reprodutores de conhecimento. Já não são receptáculos da vontade dos outros, mas respondem em primeira pessoa à realidade como agentes da sua própria existência, independentemente de qualquer estigma que lhes seja atribuído. Além disso, é porque a performance não se alinha com processos criativos assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivos.

Não obstante, os performers com corpos diferenciados encontram-se frequentemente presos neste círculo vicioso que implica subordinação e é causa de exploração e vitimização. Assim, deve ser contestado pelos seguintes motivos:

O assistencialismo deve ser contestado porque não se preocupa em erradicar as causas profundas dos estigmas e dos males sociais no contexto artístico. O que é oferecido é assistência circunstancial em um determinado momento que não motiva mudanças nos modos de ser e nos processos de fazer arte do performer com deficiência. O assistencialismo sustenta que nada

pode ser feito e, em termos de reformas estruturais, é um paliativo. No âmbito da performance, muitas vezes leva à exposição superficial de um corpo estigmatizado e vulnerável e nada mais.

O protecionismo deve ser refutado porque se trata de barreiras atitudinais implementadas para evitar que artistas com corpos diferenciados sofram preconceitos e ofensas durante uma apresentação. Performances protecionistas são falácias que colocam artistas com corpos diferenciados em bolhas protetoras para protegê-los contra ameaças potenciais. O protecionismo destaca os estigmas e a subordinação de artistas com corpos diferenciados a operações defensivas decretadas por outros indivíduos que seguem diretrizes específicas.

É fundamental compreender a diferença entre integração e inclusão na cena pseudo-inclusiva. A integração coloca o indivíduo numa dinâmica espaço-temporal; a inclusão proporciona igualdade de acesso a oportunidades e recursos para indivíduos e grupos minoritários que de outra forma poderiam ser excluídos ou marginalizados. Performances pseudo-inclusivas imitam estratégias que prometem autonomia artística, mas são meramente circunstanciais.

Nas performances assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivas, os performers podem expor os seus corpos diferenciados, direta ou indiretamente, mas são muitas vezes manobrados por outros (por exemplo, produtores e curadores) que prescrevem o que e como a sua performance deve ser.

A lógica das operações artísticas assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivas visa fazer com que os performers

com corpos diferenciados acreditem que só podem ser aceitos como artistas exibindo suas deficiências e enfatizando a superação de suas limitações físicas. É uma lógica que os subjugam a procedimentos feitos por quem ocupa posições mais elevadas de poder e os trata como “corpos dóceis”. (Foucault, 2009)

Para Foucault, todas as pessoas são corpos dóceis, pois suas ações são diariamente sancionadas por dispositivos coercitivos que ordenam e regulam os corpos para agirem de acordo com as regras vigentes de dominação do poder. A um “corpo dócil” é negada a identidade e objetivado como uma coisa. A objetivação deixa o corpo passivo e submisso ao que acontece ao seu redor e ao que lhe é imposto.

As cenas assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivas fazem exatamente isso. Não visam transformar a realidade em que vivem artistas com corpos diferenciados (nem mesmo parcialmente), mas mantêm sua permanência em espaços de dominação. Quanto mais rigorosa é a imposição do poder disciplinar, mais se acentua a docilidade dos corpos diferenciados.

Processos associados às cenas assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivas.

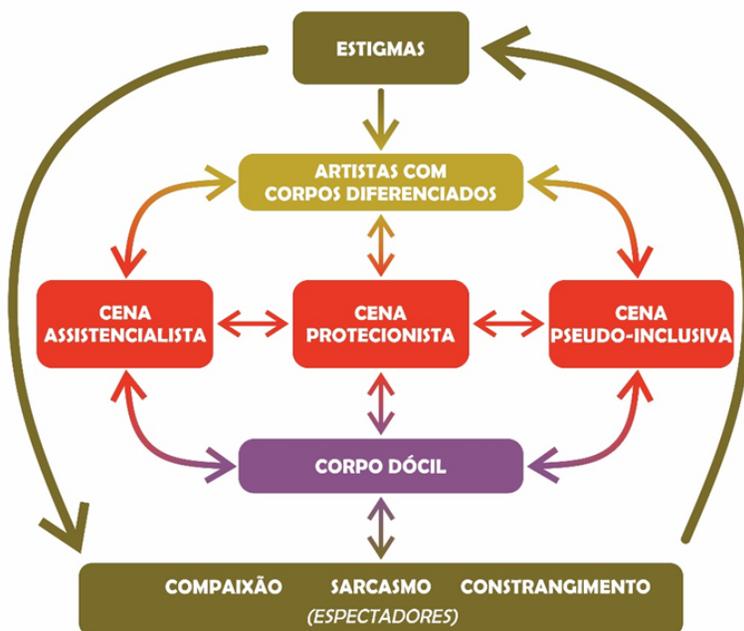


Imagem: Felipe Monteiro

No espaço performático, a objetificação do corpo do performer (mesmo quando não consciente) muitas vezes desperta piedade, sarcasmo ou constrangimento nos espectadores, o que é desfavorável ao performer. Não é surpreendente que tais abordagens exerçam um “humanitarismo tedioso”, e nenhuma mudança. Eles perpetuam a subordinação e a passividade dos performers com corpos diferenciados, impedindo-os de atuar como corpos dóceis.

O humanitarismo manifesta-se nas intersecções da performance e da vida, uma vez que a performance não se abstém de questionar o contexto cultural, social e ideológico em que ocorre. A performance pode não ser definitivamente uma arte política, mas está de alguma forma enraizada no ativismo. Isto acontece porque os artistas expressam as suas preocupações privadas e políticas mesmo quando estas permanecem latentes. A revolta performativa contra normas consolidadas das quais eles discordam fica escondida na escuridão do desinteresse pela política, mas emerge clandestinamente na performance, colocando seus corpos e eus em jogo para propor mudanças na vida, bem como na produção e recepção artística.

Assim, os performers com corpos diferenciados podem alcançar a independência e a emancipação artística ao contestar os mecanismos normativos sociais e as relações de poder da arte. Ao fazê-lo, geram resistência e ruptura dentro de contextos que os obrigam a agir como corpos dóceis. Isto porque a arte performática é um terreno de autonomia e liberdade artística contra qualquer compromisso ou imposição que arrisque alienar os artistas da sua realidade. Promove experiências criativas e de vida como fontes de transformação e inclusão, incluídas de ideias de cidadania e visibilidade cultural na sociedade e na vida.

Assumindo a tarefa de contestar abordagens assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivas da performance, performers com corpos diferenciados reagem à passividade existencial e artística em que muitas vezes vivem. Requer seguir caminhos subjetivos e insurgentes, olhando para a sua diferença corporal como um recurso criativo para se expressarem para além da estigmatização. É

encontrar estímulos para atuar em prol da mudança, desmistificando a realidade respondendo aos problemas existentes que os obrigam a viver vidas complicadas.

Ao mesclar sua arte diretamente com as demandas da sociedade, os performers com corpos diferenciados enfatizam a urgência de serem reconhecidos como iguais para além de suas deficiências e das marcas existenciais que carregam consigo ao longo da vida.

A estética da invasão, que caracteriza as suas performances, permite-lhes abrir e aprofundar um diálogo sobre a existência com o seu público através da partilha das suas experiências pessoais. Mas, infelizmente, na realidade, habituados a viver como se fossem inferiores a outros considerados normais pela sociedade, os performers com corpos diferenciados carregam muitas vezes o medo de se rebelarem contra os processos de subordinação artística praticados pelos seus pares.

À medida que o tempo e o empoderamento crescem, os artistas com corpos diferenciados tomam consciência das situações em que estão envolvidos e desejam ser artisticamente autônomos. No entanto, reconhecendo o contexto em que vivem, tendem a temer inadvertidamente qualquer tentativa de remover o seu estigma.

Geralmente, a subordinação e a quase idolatria de artistas com corpos diferenciados às práticas artísticas hegemônicas decorrem da falta de confiança e do medo de romper seus laços afetivos e artísticos. Alguém pode até possuir potencial para independência artística, mas se for continuamente submetido a processos de doutrinação, perde gradativamente o acesso a meios de inclusão na arte e na vida. Além disso, reduz a sua capacidade de criticar a situação.

Para poderem agir de forma insubordinada contra todos aqueles que colocam o outro em situações de prevaricação, os artistas com corpos diferenciados deverão perceber, focar e refletir sobre os mecanismos de estigmatização, primeiro dos contextos culturais a que pertencem e depois tornarem-se geradores das insurgências em seus modos de ser, viver e fazer arte.

É essencial que os artistas cujos corpos são diferenciados abandonem a dependência artística antes praticada servilmente e se rebelem de forma lúdica contra os laços que os unem. Esta insurgência não deve ser entendida como uma revolução desenfreada, mas como uma ação contracultural empenhada em provocar transformações. Além disso, a transformação cultural não deve ser vista como uma relíquia de um argumento ultrapassado baseado na crença de que somos todos livres para agir e ser como quisermos. Para que ocorram mudanças paradigmáticas, é crucial exigir de todos a obrigação de serem responsáveis por aquilo que fazem, incluindo o desempenho.

Como parte do desafio de contestar a condição existencial e artística de passividade em que muitas vezes estão confinados, os artistas com corpos diferenciados precisam seguir caminhos transgressores para fazer explodir os cânones da arte tradicional, incentivando a autoconfiança e a autenticidade, esta última decorrente da sua condição física. As diferenças não são mais estigmatizadas, mas abordadas como uma fonte criativa. Na verdade, isso é possível porque a performance rejeita qualquer forma de compromisso. Não é uma prática artística acomodatória e não impõe discursos alienantes. Evoluiu para uma estética de poder e resistência que valoriza e reconhece a diferença, a confiança, a mudança, a integridade e a visibilidade cultural na sociedade e na vida.

Os artistas com corpos diferenciados devem ser reconhecidos por sua arte, e não principalmente por suas deficiências, limitações e desafios que os acompanham. Na verdade, a diferença deveria servir como a faísca que acende formas únicas de viver e de ser na sociedade contemporânea. Na verdade, o papel da arte performática não é ser louvável ou humanitária, e o seu humanismo é inerente à forma como está permanentemente integrada na vida.

A performance é, sem dúvida, uma forma de arte política, que inclui todos os tipos de corpos, incluindo aqueles diferenciados, marginalizados ou forçados a ser marginalizados pelos seus modos de vida ou condições de saúde que não correspondem às expectativas normativas sociais, culturais, políticas, artísticas e econômicas. do tempo.

Não aderindo ao conservadorismo artístico e ao anacronismo reacionário tão evidentes na política contemporânea, os artistas recorrem frequentemente a estratégias de guerrilha, expondo as artimanhas que excluem as pessoas da vida social. Abordam aspectos problemáticos que tendem a perpetuar a erotização, a fetichização e a estigmatização de pessoas com corpos diferenciados de qualquer tipo. Fazem-no porque estes processos geram discursos autoritários que não reconhecem as singularidades dessas pessoas.

Principalmente, os artistas com corpos diferenciados deveriam sempre rejeitar os oportunismos assistencialistas, protecionistas e pseudo-inclusivos que os apresentam como meros executores das diretrizes performáticas de outra pessoa e como indivíduos que os espectadores percebem através da exacerbação de suas deficiências e não pela afirmação de suas diferenças.

A performance promove a presença, intercâmbio e intervenção genuínas na sociedade por meio das subjetividades e identidades de seus artistas e do público. Os corpos diferenciados são incluídos, não por piedade ou por limitações, fragilidades, incapacidades e vulnerabilidades que derivam das suas deficiências, mas porque exercem uma forma de humanismo emancipado, igualitário e libertário através do reconhecimento e reafirmação da diferença que os seus corpos carregam.

Na verdade, como artistas com corpos diferenciados, produzimos performances que criticam a cultura que privilegia a deficiência em detrimento da diferença, representada através da estigmatização. Expomos nossas diferenças para revelar nosso verdadeiro eu e ser fiéis a nós mesmos. É nosso princípio não representar uma entidade ou persona fictícia, mas procurar tornar a nossa subjetividade compreensível através da performance e entregá-la de forma genuína.

Como muitos de nós — artistas com corpos diferenciados — ainda somos estigmatizados e marginalizados na arte e na sociedade, nunca deveríamos deixar de desafiar a normativa para sermos reconhecidos como artistas e não como seres humanos objetificados. Rejeitamos o fato de que os nossos corpos dóceis são úteis para fins de financiamento assistencialistas e protecionistas, na esperança de que as nossas atuações provoquem apreciações espectaculares sobrecarregadas com um sentimento de compaixão e piedade benéfico para o seu âmbito.

Ao reivindicar a performance como um cenário de diferença e não apenas de deficiência, emergimos como seres humanos

capazes de perturbar expectativas políticas, sociais, estéticas, económicas, culturais e artísticas consolidadas.

Por fim, os performers com corpos diferenciados enfatizam a urgência de serem reconhecidos como iguais a todos os outros seres humanos. As deficiências que compõem suas vidas e suas diferenciações corporais são as inscrições existenciais que esses artistas destacam e carregam consigo em suas vidas e em seus percursos artísticos. É, portanto, essencial refutar as abordagens artísticas da deficiência que prescrevem, reproduzem e reiteram estigmas para reivindicar a performance da diferença então de forma insurgente.

Referências

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2009.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos diferenciados: a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”**. Maceió: EDUFAL, 2013.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Subjetividade(s) e(m) Performance: corpo, diferença e ativismo**. Curitiba: EDITORA CRV, 2020.

PAGNES, Andrea. **The Fall of Faust**. Florence: VestAndPage press, 2012.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2012.

Deficiência em Cena: Entre Artistas e Narrativas

Emerson de Paula
UNIFAP

Tenho concentrado na atualidade, aos estudos sobre Acessibilidade Cultural, área esta que tem como foco pensar a presença e participação das Pessoas com Deficiência (PcD) nas Artes Cênicas.

Focando no fazer teatral, me interessa não só pensar seu espaço físico como um local acessível e a presença de Pcd's nas plateias, mas pensar a presença destas pessoas em/na cena.

Em pesquisa recente sobre a presença e abordagem das Pessoas com Deficiência na dramaturgia brasileira me deparo com 2 encruzilhadas epistemológicas que aqui compartilho.

Encruzilhada 1: deficiência na cena

A Escola de Gente é:

Uma organização não governamental fundada em 2002 com o propósito de colocar a comunicação a serviço da inclusão na sociedade, principalmente de grupos vulneráveis como pessoas com deficiência. Segundo o site oficial da instituição, essa organização é um centro de criação de metodologias, programas e projetos inovadores que promovem práticas acessíveis e inclusivas, sendo a comunicação estratégia de atuação para disseminar direitos que não são priorizados pela sociedade, especialmente os que se referem à infância e à juventude. (DANTAS, 2022, p. 111).

Fundada em 2002 pela jornalista Cláudia Werneck, a organização é inovadora no pensar a acessibilidade comunicacional junto ao Teatro, possuindo um trabalho em que todas as suas produções disponibilizam tecnologias assistivas (folder em braile, intérprete de Libras, audiodescrição, legendagem) somadas a um processo de mediação teatral, antes e pós espetáculo, para a inclusão de PcD's na Cultura. Mobilizadora do Dia do Teatro Acessível, a Escola é criadora do Grupo de Teatro *Os Inclusos e os Sisos* que promove apresentações cênicas cujas dramaturgias versam sobre o mundo da Deficiência apresentando estas personagens e/ou a discussão da temática em seus textos. Um ponto a se destacar é que o grupo trabalha com a perspectiva de criação de um coletivo de artistas que provoquem a dramaturgia na busca da inclusão, não sendo necessariamente, estes artistas, Pessoas com Deficiência.

Discussão potencializada na atualidade no que tange o pensar sobre o lugar de fala ou de que lugar se fala relativo a Deficiência, nos deparamos com um movimento de discussão, capitaneado por PcD's, artistas ou não, que questiona a prática onde personagens com Deficiência são interpretadas por atores/

atrizes sem Deficiência, denominando a ação como *cripface* tendo o conceito relação com o capacitismo.

Questionamentos a parte, não se nega a contribuição para a dramaturgia e para a inclusão cultural do movimento estabelecido pela *Escola de Gente*, mas a intenção é não ignorarmos este contraponto interno na própria área da Acessibilidade Cultural.

Encruzilhada 2: deficiência em cena

Por este viés, vamos agora ao encontro da artista cearense Jéssica Teixeira, Pessoa com Deficiência física, que vem problematizando a questão da diversidade corporal nas Artes Cênicas. A partir de sua própria história corporal, Jéssica desenvolve no espetáculo *E.L.A* (2019) uma narrativa que não só a própria está em cena interpretando uma Pessoa com Deficiência mas traz a Deficiência como pauta dramaturgica e estética cênica, questionando nosso olhar (pessoal ou produzido) sobre o que é o corpo, o que pode um corpo, o que define essa construção, material este oriundo de “uma pesquisa sobre *Corpo Impossível* a partir da investigação sobre o seu próprio corpo estranho, matéria-prima para a criação do seu primeiro solo”¹.

Destaca-se no trabalho de Jéssica que ela é atriz, produtora e dramaturga de seu espetáculo.

1 Disponível em: <https://mitsp.org/2022/espetaculo-ela/>

Nesta mesma perspectiva, nos encontramos com o trabalho cênico da atriz Tathi Piancastelli em cartaz com a peça *Oi, eu estou aqui*. (2022), baseado nas experiências pessoais e aspirações artísticas da protagonista Ana. Este é o primeiro espetáculo solo profissional atuado e coescrito por uma artista com síndrome de Down no Brasil.

Ainda sobre dramaturgia temos que:

os aspectos autobiográficos metaforicamente encenados revelam que, mais que a sua condição, a atriz Tathi Piancastelli é uma mulher plena, empoderada e pronta para enfrentar o mundo da forma como este lhe é apresentado.

“Oi, eu estou aqui” é uma história cotidiana, mas que passa a ser extraordinária, à medida que o “viver comum”, no universo imaginário social, não é um direito exercido pelas pessoas com síndrome de Down.²

Assim, nos deparamos, a partir dessas duas produções, com este movimento em que a invisibilidade histórica à corpos com Deficiência não é mais possível existir principalmente numa área de produção de conhecimento em que o corpo é o responsável pela promulgação de histórias de vida reais, fictícias, mas a todo momento, reveladoras de situações em que a reflexão é sempre o mote para estabelecimento de ampliação de horizontes, autoreflexões e/ou reflexões futuras.

2 Disponível em: <https://www.barralegal.com.br/cultura-entretenimento/a-atriz-tathi-piancastelli-em-cartaz-com-a-peca-oi-eu-estou-aqui-nas-cidades-de-sao-paulo-rio-de-janeiro-e-campinas-nos-meses-de-novembro-e-dezembro#:~:text=Durante%2040%20minutos%2C%20os%20aspectos,como%20este%20lhe%20%C3%A9%20apresentado.>

Os exemplos destas duas encruzilhadas epistemológicas por mim elencadas, nos colocam em direções opostas mas complementares sobre termos uma cena acessível à Pessoas com Deficiência mas também termos estas mesmas Pessoas, em cena. No cruzo temos uma questão: o direito à Cultura - entre estar/ser/fazer/promover - nos levando ainda a outras miradas reflexivas: a Deficiência em cena só é/tem que ser retratada por PcD's? Será a autobiografia uma estratégia provocativa ao fazer dramaturgicamente inclusivo? A dramaturgia proposta por artistas com Deficiência, e que precisa ser amplamente divulgada, lida e conhecida, se destina a quem enquanto formação de público, formação artística e processos de produção cênica?

Os processos autobiográficos aqui exemplificados nos revelam também a importância da projeção de artistas com Deficiência para além de uma ação de caridade ou superação pessoal. Vemos uma minoria representativa socialmente ocupando outra importante área do viver trazendo realidades novas para nossas produções e criações cênicas.

Esses discursos também nos apresentam contextos outros do universo de PcD's para além das narrativas históricas de mazelas sociais, sofrimento e horror a que, quando estas personagens aparecem, estão fadadas.

Falamos aqui também de dramaturgias em que as PcD's estão em primeiro plano e com enredo, não apenas como personagens a parte, coadjuvantes ou sem contexto. Na contemporaneidade nos deparamos com o texto das Pessoas com Deficiência e não breves sinalizações destas pessoas no texto dramaturgicamente. Presença esta inclusive rara.

A produção realizada pela *Escola de Gente* instaura a análise de dramaturgias do Teatro brasileiro, identificando a presença de personagens PcD's e os processos de construção da imagem das mesmas em diferentes textos, contextos e épocas.

Contemporaneidade e diversidade

As Artes Cênicas necessitam pensar a Deficiência enquanto narrativa focando nos processos analíticos de construção de personagens com Deficiência na dramaturgia brasileira abordando o modo como o texto teatral contribui para a construção da presença, ausência e do imaginário sobre estas Pessoas nas narrativas do Teatro.

Em recente pesquisa, realizei uma primeira catalogação e análise da presença de personagens/Pessoas com Deficiência na dramaturgia brasileira em diferentes momentos e produções contribuindo com os estudos sobre Teatro e Acessibilidade Cultural. Além disso, busquei refletir sobre o texto dramático como documento histórico e memorial entendendo a construção dramaturgica de personagens que possuem alguma Deficiência, estabelecendo os parâmetros que envolvem esta construção com a concepção histórica do conceito em questão.

Sejam as dramaturgias anteriormente citadas, sejam as selecionadas e indicadas a seguir, todas apresentam uma concepção sobre o corpo e o que é determinado a ele. Sendo assim, elenco abaixo uma primeira catalogação realizada:

- Além do Rio – Agostinho Olavo

- Apocalipse 1,11 – Fernando Bonassi
- Fluxograma – Jô Bilac
- Maria do Caritó – Newton Moreno
- O grande amor de nossas vidas – Consuelo de Castro
- Jorginho, o machão – Leilah Assumpção
- O dia perdido – Larissa de Oliveira Neves
- Roda de samba – Plínio Marcos
- Encontro – João do Rio
- Halloween – Nery Gomide
- A mulher sem pecado/Anjo negro/Senhora dos afogados/
Perdoa-me por me traíres/A falecida /Álbum de família – Nelson
Rodrigues

As análises destes textos estão disponíveis em outras produções acadêmicas para socialização da reflexão e conhecimento de diferentes autoras/autores e suas abordagens sobre o tema em um parâmetro temporal e comparativo sobre as PcD's.

Interessa a este momento registrar minhas primeiras reflexões junto à dramaturgia contemporânea brasileira, procurando mudar as nossas lentes de visão de realidade que “aprendemos” a usar durante muito tempo.

As Artes Cênicas precisam se ater às perspectivas inclusivas entendendo sua capacidade de produzir imagens sem esquecer que a ficção tem a possibilidade de recriar a temporalidade, olhares, identidades e recontar histórias sem se calcar numa dominação estética e colonizadora do que vem a ser a forma, a imagem e o discurso uma vez que o corpo é também um texto.

A Deficiência tem que ser vista como uma epistemologia crítica de nós mesmos que não uniformiza as narrativas e que produz um pensamento numa perspectiva plural.

O texto dramático é um documento histórico e memorial portanto, a produção dramatúrgica contemporânea aqui apresentada nos mostra o lugar crítico das narrativas dessas cenas e o processo de pensar esteticamente, a gente mesmo para que a gente possa ir além do discurso colonial e excludente, sobre o quem e o que pode ocupar e falar nas Artes Cênicas.

Referências

DANTAS, Talita Stefene Alves. Acessibilidade Cultural: a deficiência como estética em espetáculo cênico acessível para pessoas com deficiência visual. In: PAULA, Emerson de; FONSECA, José Flávio Gonçalves da Fonseca; PELAES, Márcia (Orgs.). **Acessibilidade Cultural no Amapá**. Vol. 2. São Paulo: e-Manuscrito, 2022

Poéticas Gordas: Crítica e Perspectiva Anti-gordofobia na Cena Contemporânea

Everton Lampe de Araujo

UDESC

Taynara Colzani da Rocha

UDESC

A arte produzida por pessoas gordas, logo, também corpos gordas em evidência, diz muito sobre o revelar de uma corpa oculta, que foi ensinada a se esconder.

Ao se expor, é como se desse para escutar seu próprio grito confuso ao tentar entender, como pode ser tão invisibilizada na mesma medida em que é tão observada. Isso porque a realidade social capitalista, voltada para perpetuação da magreza como padrão estético, reconhece a corpa gorda enquanto imersa em doenças, por ser aquela que nada produz, que sofre e nada faz para diminuir seu sofrimento, um corpo preguiçoso e fracassado. Segundo o historiador Georges Vigarello (2012, p. 300), esse fracasso

(...) adquire uma nova figura reforçada pela banalização do tratamento e pela ascensão do psicológico. Crescem os relatos dolorosos. Como crescem na cultura contemporânea as autoavaliações e os testemunhos sobre a experiência própria. O lugar assumido pelo magro reforça duplamente a estigmatização. O obeso não é mais apenas o gordo. É também aquele que não consegue mudar: identidade desfeita numa época em que o trabalho sobre si mesmo e a adaptabilidade se tornam critérios obrigatórios. O que a obesidade revela é na verdade um fracasso em se transformar.

Sendo muitas as referências deturpadas e manipuladas para fins lucrativos das indústrias farmacêutica, alimentícia e estética, as pessoas são tomadas pelo pânico – consciente e inconsciente - de tornar-se aquilo que é considerado ruim; ou seja, o medo de ser gordo. Portanto, precisamos falar sobre gordofobia e transformar esse estigma.

Hoje a preocupação do brasileiro com o corpo e a beleza acaba impulsionando este mercado. Para ter uma ideia como mercado fitness está em alta, o PIB brasileiro atingiu a marca de R\$ 67 bilhões (1,6%) em 2011. Segundo o relatório da Pluri Consultoria, em 2016 o crescimento foi de 22%, equivalente a 1,9% do PIB.[...] O país também é um dos maiores mercados de beleza do mundo, sendo primeiro em cirurgias plásticas e perfumaria, o segundo em cuidados com o cabelo e o terceiro em cosméticos.[...] Alimentação e bebida saudáveis movimentam R\$ 93,6 bilhões (Dino, 2017, s/p).

A partir de informações como as citadas acima, é que podemos reconhecer a necessidade e indignação que rondam os desejos de produzir poéticas gordas na cena contemporânea, a fim de investigar a potência da corpa gorda enquanto corpa que

luta e se posiciona¹ com força contra a opressão, gerando tamanho incômodo.

Trabalhamos entre 2018 e 2019 colaborativamente no Coletivo Manada² na cidade de Florianópolis – SC, que integrou a seu repertório, o trabalho previamente realizado e nominado *SOB Medida*³ - prática cênica performativa dirigida em 2017 por Gaia Colzani, juntamente com Bru Diogo⁴ e Uila Roldan⁵, pessoas gordas que questionam o espaço da dança e do teatro com suas corpas gordas. A partir de 2019, passou a integrar o elenco a bailarina gorda Jussara Belchior⁶.

-
- 1 Traduzido em muitas línguas, mas grafamos o *Manifesto Gordx* (Constanza e Hidalgo, s/d, s/p) aqui em sua língua original para reforçar sua escrita. Na tradução de Marcos Vinadi (Missogina, s/d, s/p) ao português: “*Anarkorpórexs. O punk nunca fará dieta. Nosso korpo, o primeiro inimigo. É agora, no presente Gordx. Porque não se nasce gordx: torna-se gordx. Enunciamos: “algumas garotas são maiores que as outras”. Somos xs anarkorpórexs. Proclamamos: primeiro, reconstruiremos nossas vidas com o que somos, o que incomoda, o transbordar dx porcx que deseja viver somos gulosxs & tentadorxs, puro Eros feito tesão da boa mesa e do bacanal, gostamos do calor que dá a gordura nos dias frios de inverno & frente à cultura do recato, de parecer & fazer tudo direitinho. Nós somos as trincheiras do fascismo/ditadura da pele. Somos vida transbordada de prazer oral [...]”.*
 - 2 Trabalhamos em diferentes equipes nas criações cênicas: *Sob medida* (2017, 2018, 2019) e *MOPP – Manuseio Operacional de Produtos Perigosos* (2018), integraram o Coletivo Manada as seguintes artistas: Thaís Putti, Jussara Belchior, Bru Diogo, Jerusa Bandeira, Everton Lampe, Noa Scapim, Gaia Colzani, Uila Roldan, Alisson Feuser.
 - 3 Criada dentro dos trabalhos das disciplinas Direção Teatral 1 e 2, ministrada em 2017 pelo Professor Doutor José Ronaldo Faleiro no Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
 - 4 Também doutorando do Curso de Licenciatura em Teatro da UDESC.
 - 5 Também estudante da graduação em Fotografia da UNIVALI.
 - 6 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, com pesquisa sobre a corpa gorda na dança orientada pela Professora Doutora Fátima Costa de Lima.

Em *SOB Medida* trabalham somente mulheres gordas e pessoa não binária, com o objetivo de fugir dessa imagem estrutural, a ressignificando as opressões impostas as corpos gordas.

É importante que fique entendido, primeiramente, que os responsáveis pelas criações desses lugares de violências são os opressores, que ali nos apontam e determinam a partir do estabelecimento de uma estrutura social de autorização e poder. Depois, é preciso ressaltar que para nós, um opressor não necessariamente é um agressor, mas um agressor é sempre um opressor.

Propomos o exercício de imaginar como é, para estas corpos gordas que, segundo a artista gorda Fernanda Magalhães (2008, p. 91), “São corpos fragmentados, recortados, manipulados, impressos, reconstituídos, linkados com outros corpos, textos, cores”, muitas vezes vistos como monstruosos, usar seus braços, suas pernas, suas banhas e suas gorduras para reivindicarem através das artes o direito de ser, o direito de ir e vir, até mesmo o direito de uma ação corriqueira como sentar-se sem serem observados com desprezo e também o direito a expressarmos-nos através de uma arte autônoma e crítica na cena contemporânea.

Ao refletirmos sobre *SOB Medida* buscamos perceber e entender o porquê de artistas gordes trabalharem com a nudez, a corpa exposta ao seu limite, proposição que rompe radicalmente com a lógica de que é preciso se esconder, se tapar. É este posicionamento artístico e ativista que abre espaço também para outros corpos que fogem da norma, cada um deles considerado pela sociedade mais monstruoso do que os outros.

Em *SOB Medida*, com muita bravura e resistência, corpos que antes se ocultavam persistem em mostrar-se publicamente por meio da arte – um lugar que aos poucos se estabelece atualmente como lugar de militância das corpos gordas. Na arte, podemos exigir que nossas diferenças sejam respeitadas, mesmo que ainda não sejam, disputando imaginários e imagens da sociedade.

Para começar: o que é gordofobia e por que é urgente falarmos sobre ela? Em nossa perspectiva a gordofobia é um termo utilizado para se referir à opressão, ao preconceito e à aversão que a corpa gorda sofre, visto que não corresponde ao padrão vigente numa sociedade que funciona e trabalha somente para o corpo magro.

Afirmamos isso, pensando sobre nossas acessibilidades, sobre as roupas que não nos cabem, sobre os assentos que não nos recebem, sobre as famílias que nos humilham, sobre os amigos que nos deixam doentes, sobre as propostas de emprego na qual somos recusades e o afeto que a nós e secundarizado. O preconceito e a aversão criados e estimulados pelo sistema capitalista que visa produção em massa e a proatividade, enxerga esse corpo como preguiçoso e doente. Quando o que, de fato, nos deixa doentes são as doenças que eles imprimem em nós, dentre elas depressão e ansiedade.

A gordofobia, assim como o racismo, capacitismo e a transfobia entre outras violências, são agressões geralmente sofridas a partir da pele: a partir daquilo que se enxerga no primeiro contato visual. Mas, diferentemente do racismo e da transfobia, a gordofobia é algo como um “fogo amigo”: é a opressão que vem fantasiada de preocupação com nossa saúde física, assim como o capacitismo

também o faz. Não importa o que nós, pessoas gordas, digamos: somos doentes porque carregamos gordura em nossa estrutura corporal. A contradição está na seguinte questão: a sociedade se preocupa tanto com a nossa saúde física, mas quem se preocupa com nossa saúde mental?

Estas questões apareceram nas conversas, em ensaios e na enunciação de *SOB Medida*, como inquietudes dos e sobre nossos corpos.

Observamos que não é do nosso interesse falar tanto sobre o termo gordofobia e sim sobre as corpos gordas como corpos revolucionárias. Entretanto, é importante antes falar sobre a diferença entre gordofobia e pressão estética, apenas para que fique nítido que uma coisa não é a mesma que a outra. A pressão estética, que tem embasamento na ideologia machista, é aquilo que principalmente toda mulher sofre.

Desde que nascidas nesta cultura machista, a sociedade nos diz que precisamos ser lindas e somente isso, o que nos coloca desde já questões muito sérias. Eu, Taynara, co-autora do texto, afirmo com apoio de Everton, também autor, que constantemente, vemos mulheres insatisfeitas com seus corpos porque o padrão cultural está constantemente em transformação. Isto explicaria algumas questões sociopolíticas como, por exemplo, o porquê de muitas mulheres não se interessarem por cargos superiores, o porquê de não acharem que podem. Segundo Lara Vascounto,

(...) a ditadura da beleza imposta sobre as mulheres seja a engrenagem sexista que mais sutilmente nos destitui de poder. Em primeiro lugar, porque coloca como o

ideal mais importante de nossas vidas algo que é subjetivo, variante e efêmero (Vascouto, 2018, s/p).

De acordo com Vascouto, esse “ideal [...] variante e efêmero” cria pessoas inseguras, que não acreditam em sua própria capacidade, tendo como critério algo “subjetivo” que se transforma todos os dias: não se pode ser muito magra, não se pode ser gorda, não se pode nada. Com isso, quero dizer que pressão estética todas sofremos e que este assunto precisa ser discutido. Mas, essa pressão não é a mesma coisa que gordofobia.

Gordofobia mata, exclui e adocece. Embora se possa dizer que pressão estética também, sinalizamos que a diferença entre as duas aparece em nosso dia a dia: segundo padrões de acessibilidade, por exemplo, a corpa gorda é inimiga do Estado, como postula o *Manifesto Gordx* (Álvarez e Hidalgo, s/d, s/p):

Nuestro kuerpo, el primer enemigo Es ahora, en el presente Gordx Porque no se nace gordx, se llega a serlo...Enunciamos, “algunas chicas son más grandes que otras” Somos lxs anarKorpóreos.⁷

Este trecho do *Manifesto Gordx*⁸, escrito por Constanza Álvarez e Samuel Hidalgo (s/d, s/p), fala sobre não nascer gorda, mas

7 Na tradução de Marcos Vinadi (Missogina, s/d, s/p): “Nosso corpo, o primeiro inimigo. É agora, no presente Gordx. Porque não se nasce gordx: torna-se gordx. Enunciamos: ‘algumas garotas são maiores que as outras’. Somos xs anarKorpóreos.”

8 Na tradução de Marcos Vinadi (Missogina, s/d, s/p) ao português: “Proclamamos: primeiro, reconstruiremos nossas vidas com o que somos, o que incomoda, o transbordar dx porcx que deseja viver somos gulosxs & tentadorxs, puro

tornar-se gorda. É este o medo inculcado nas pessoas: o medo da gordura, o medo de ser gorda, o medo de ser visto como incapaz e relaxada ao ponto de não olhar para sua própria corpa e não cuidar dela. Mas, quem diz que não cuidamos?

Esta questão nos leva a falar sobre a corpa gorda que assume o seu papel de gorda e enfrenta a sociedade, onde a medicina diz – através, por exemplo, do estabelecimento do IMC (Índice de Massa Corporal) como medida de saúde - que somos doentes e para nossa doença vendem tantos remédios, incentivando uma busca incansável pelo emagrecimento. Mas, o que acontece se provamos o contrário?

As práticas da maioria dos grupos artísticos ainda são centradas em presenças normativas e se isso é perceptível imediatamente quando se trata da dança como linguagem, é possível também no teatro, perceber como são determinados os perfis de personagens que em geral as pessoas gordas são acionadas para trabalhar, sendo eles papéis cômicos, assustadores, coadjuvantes, famintos e pouco complexos ou que não discutem aspectos das violências cotidianas a que somos submetidos.

Por outro lado, a resistência de artistas e pesquisadoras ao produzirem reverberações acerca da vivência enquanto gordes nas artes, tem gerado uma constante e cada vez maior difusão dos

Eros feito tesão da boa mesa e do bacanal, gostamos do calor que dá a gordura nos dias frios de inverno & frente à cultura do recato, de parecer & fazer tudo direitinho. Nós somos as trincheiras do fascismo/ditadura da pele. Somos vida transbordada de prazer oral, porque gostamos de comer e não queremos reprimir tais desejos só pra agradar a família, x amante do momento ou o chefe que não quis me contratar pela má aparência.”

debates e proposições artísticas, fazendo com que possamos refletir sobre a ampliação dos grupos sociais que acionam e produzem arte com perspectiva de pertencimento e autonomia. Sendo, muitas vezes, debates interseccionados com outras camadas do que pode vir a compor a nossa identidade, fazendo com que o debate do ativismo gordo ganhe nuances cada vez mais complexas, no âmbito de raça, gênero, classe, ecologia e sexualidade.

Referências

ÁLVAREZ, Constanza e HIDALGO, Samuel. Manifiesto Gordx. **Revista Histerya!** [online], s/p, s/d. Disponível em: <<http://hysteria.mx/manifiesto-gordx>>. Acesso em: 26 de março de 2019.

DINO Divulgador de Notícias. Setor de beleza, saúde e fitness tem crescimento de R\$ 8 bi por ano. **Exame** [online], postado em 28/11/2017. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/negocios/dino/setor-de-beleza-saude-e-fitness-tem-crescimento-de-r-8-bi-por-ano/>>. Acesso em: 25 de março de 2019.

LIRA, Cíntia. @**ataldacintialira**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/ataldacintialira/?hl=pt-br>>. Acesso em: 03 de junho de 2019.

MISSOGINA (Constanza A. Castillo). Manifiesto Gordx. **Revista Geni** [online], s/p, s/d), tradução de Marcos Visnadi. Disponível em: <<http://revistageni.org/06/manifiesto-gordx/>>. Acesso em: 26 de março de 2019.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo re-construção** - ação ritual performance. Campinas, SP: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2008 (Tese de Doutorado).

MAGALHÃES, Fernanda. Fernanda Magalhães. **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/fernanda.magalhaes.353>>. Acesso em: 25 de março de 2019.

Miss Beleza Universal – Doralice (Clipe Oficial). **Youtube**, postado em 10/05/2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uRIgdab5OKQ>>. Acesso em: 05 de junho de 2019.

POULAIN, Jean-Pierre. **Sociologia da obesidade**. São Paulo: SENAC/SP, 2013.

RODRIGUES, AnaLuísa Marques. **Corpo, gênero e sexualidade**: projeto de intervenção. Coimbra, Portugal: ESTEsC/ESEC, 2018. Disponível em: <<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/25517/1/Corpo%2c%20G%C3%A9nero%20e%20Sexualidade.pdf>>. Acesso em: 05 de junho de 2019.

VASCOUTO, Lara. A diferença entre gordofobia e pressão estética (e por que ninguém sofre preconceito por ser magro). **Nó de oito**, publicado em 23/04/2018. Disponível em: <<http://nodeoito.com/gordofobia-vs-pressao-estetica/>>. Acesso em: 04 de junho de 2019.

VIGARELLO Georges. **As metamorfoses do gordo: história da obesidade no Ocidente**: da Idade Média ao século XX. Petrópolis: Vozes, 2012.

O Paradoxo da Presença Ausente: Alunos em Vulnerabilidade Social em Cursos de Artes Cênicas

Saulo Vinícius Almeida
UERJ

Neste breve texto, coloco em foco alguns elementos presentes na complexa relação existente no duo presença e ausência de pessoas em vulnerabilidade social em cursos de graduação e pós-graduação em Teatro e Artes Cênicas. Em que medida a nossa presença torna-se capital para instituições de artes e seus agentes? Em tempos de ligeira ampliação e/ou criação de políticas de acesso e permanência, como a Lei 12.711 de 29/08/2012, cabe questionar: de que modos se reconfiguram as ações de manutenção das hierarquias sociais nas artes da cena?

Para dialogar com tais questões, busco imprimir um lugar-sentido para as experiências cotidianas que vivencio em universidades públicas há aproximadamente 13 anos na condição de aluno em vulnerabilidade social. Este período abrange a minha

formação acadêmica, desde a graduação até o meu doutoramento ainda em andamento, distribuída entre as seguintes instituições: UFRGS, UNB, USP e UERJ. Inclui, também, um bacharelado e um doutorado, realizados na UFMG e UNICAMP, respectivamente, descontinuados por falta de condições financeiras para gastos de deslocamento, alimentação e moradia. Experiências que, apesar de individuais, encontram eco nas vivências de inúmeros sujeitos em condições análogas e tornam-se substância para a reflexão aqui apresentada na condição de pensamentos-corpo. Assim, coloco em pauta, as dinâmicas da presença, focando nos efeitos de ausência que sobre ela recaem, quando em vista os grupos minoritários.

Recentemente, foi diagnosticada a ausência das palavras *pobre* e *pobreza* em pesquisa do campo das Artes Cênicas publicadas em periódicos brasileiros de alto fator de impacto – todos editorados em universidades da região sul do país. A hipótese resultante desta constatação é que o não emprego de tais termos em pesquisas da área é uma posição ética dos autores, preocupados em zelar pelos participantes da pesquisa (Icle, 2023).

Tendo em consideração esse contexto, frases como a de Ana Mae Barbosa, transcrita a seguir, geram fissuras nessas formas de percepção e compreensão da problemática em questão. De modo cirúrgico, a autora diz: “Arte não é necessariamente de elite, nós é que deixamos que o seja ao sonegar seu acesso aos pobres” (Barbosa, 2018, p. 336).

Barbosa, em uma frase, desvela a sua classe social e a dimensão política coletiva da mesma, jogando luz sobre as estruturas que alicerçam o debate que entrelaça arte e vulnerabilidade social, retirando-o da abstração ou de uma análise pautada em aspectos morais. A partir dessa frase, em uma aplicação radical de seu conteúdo, podemos sugerir, até mesmo, que a não presença dessas palavras resguarda a arte de um vínculo com a pobreza, mantendo em dimensões sutis, a sonegação de seu acesso. O risco de abordagens que colocam em evidência as implicações materiais da estratificação social na análise de fenômenos no campo da cena, para muitos, é, provavelmente, a convocação que ela realiza à ação.

Como uma fantasmagoria, surge no entremeio dos polos demarcados pela autora, os sujeitos que, de algum modo, romperam o bloqueio simbólico e material erigido pelas elites e pela classe média, passando a habitar os espaços institucionais na condição de forasteiro. Cabe, no entanto, persistir com a indagação: a tais alunos, ainda é sonegado o acesso aos espaços institucionais da arte e seus meios de produção? De que maneira e em quais intensidades?

Tais indivíduos experimentam um estado liminar, no qual não são reconhecidos em integridade como membros do universo sociocultural de que provém, ao mesmo tempo em que não pertencem aos grupos que estruturam as dinâmicas de poder nas universidades e, até certo momento, não compartilham de seus hábitos e linguagem.

A chegada desses sujeitos, em muito, fruto de lutas históricas e seus consequentes avanços na forma de políticas públicas de ingresso e permanência nas universidades, estabelece uma série de

mudanças imediatas no campo de acadêmico, convidando à reflexão sobre os processos inclusivos e ampliando radicalmente os debates nacionais em torno de temas que possuíam pouco espaço ou eram realizados apenas por sujeitos estranhos aos contextos de que as problemáticas abordadas proveem – as questões étnico-raciais são um exemplo.

Latente aos discursos de inclusão há a manutenção da exclusão, em diversos níveis e formatos. Lógica essa que pode ser empregada, também, às dinâmicas institucionais que se dão em torno da luta contra feridas oriundas dos processos de colonização. Essa informação trata-se, antes de tudo, de um dado numérico que atesta e evidencia uma disjunção entre discursos e ações, na qual as demarcações teóricas estão sempre em descompasso com a produção de posturas e políticas.

No ano de 2022, 975 pessoas concluíram cursos de graduação em teatro no Brasil. Desse número, apenas 68 ingressaram por reserva de vagas de cunho social/renda familiar. Neste mesmo ano, 164¹ alunos entraram na graduação em teatro a partir deste critério. Levando-se em consideração a duração média do curso (quatro anos), é pertinente apontar que em 2019, 253² alunos ingressaram por tal categoria de vagas. Em um cenário idealizado em que os 68 alunos se formaram em 4 anos, poder-se-ia dizer que apenas 26,88% dos alunos pobres conseguiram integralizar o curso

1 Cálculo de ingressantes: soma do número de alunos com data de ingresso de 01 de janeiro a 01 de julho do ano de referência do censo.

2 Cálculo de ingressantes: soma do número de alunos com data de ingresso de 01 de janeiro a 01 de julho do ano de referência do censo.

no tempo previsto, representando menos de 7% do total de alunos formados.

Obviamente, deve-se levar em consideração que há alunos pobres que ingressam no curso por outras reservas de vagas ou pelo ingresso universal. Até mesmo, porque há casos em que a nota de corte da ampla concorrência é inferior àquelas reservadas ao sistema de cotas. É necessário, também, frisar que os dados supracitados dizem respeito à análise de um período de tempo específico. Contudo, por indução, podemos aplicar as conclusões que se deduzem de tais dados em um cenário mais amplo.

Colaborando com a composição desse contexto, há um mecanismo mais sutil de produção de ausências, que chamarei aqui de abstração da presença. Para dar um sentido imediato a ele, pergunto: por quantas vezes, nós, alunos e pesquisadores pobres, tivemos negada a nossa condição social, sob a justificativa de termos vivenciado determinadas experiências, de utilizarmos certo vocabulário ou vestirmo-nos de uma maneira que escapa ao estereótipo, ou ainda, dominarmos um segundo idioma etc.?

De certo modo, nossa presença fenomenológica tem seu efeito de sentido lido em dissociação total ou parcial de nossa identidade/representatividade social. Somos distanciados de nosso contexto socioeconômico, em um processo que se opera de modo consciente ou com graus de inconsciência por parte de quem o realiza. O que se encontra no subsolo de tais ações? Quais os intuitos de sua prática continuada?

O elemento fundamental do processo de abstração é a criação de uma representação imaginária, tornada modelo universal balizador

das relações de pertencimento e estabelecimento da diferença. Elabora-se, por exemplo, o arquétipo da pessoa pobre, a partir do qual, todos serão medidos e comparados. Esta perspectiva interessa ao campo da cena, na medida em que, para além de colocar em foco a dimensão social e antropológica de sujeitos artistas-professores/as-pesquisadores/as, gera um distanciamento da condição de vulnerabilidade social de suas implicações econômicas e de acesso a bens e serviços básicos, (con)fundindo-a com a performatividade.

Dentre os possíveis efeitos da abstração da presença, se encontra a não realização de processos de inclusão – o que pode sugerir uma de suas intenções por detrás de sua aplicação. Cabe ressaltar que incluir é uma ação diferente de inserir ou integrar em sala de aula, com implicações, abordagens e efeitos distintos. A inclusão escolar é uma prática que solicita «transformações no sistema de ensino, envolvendo o respeito às diferenças individuais, a cooperação entre os alunos, professores capacitados para incluir todos os alunos em todas as atividades escolares e, principalmente, trabalhar a questão do respeito e da dignidade” (Silva; Carvalho, 2017, p. 294).

Qualquer fuga do arquétipo criado da pessoa em situação de pobreza, por menor que seja, por vezes, torna-se motivo para a não inclusão e, em casos mais graves, gera o impedimento de acesso a políticas institucionais precárias de permanência, como, por exemplo, bolsas departamentais, cujo processo de seleção não possui um rigor documental (como ocorre nos realizados pelo Serviço Social das instituições) e tem como mecanismo de seleção e concessão, processos subjetivos.

Este cenário apresenta uma problemática de considerável complexidade. De um lado, a decisão de não explicitar a posição na escala social é uma estratégia destinada à auto preservação contra violências sistêmicas e à possibilidade trânsito em espaços rigidamente estratificados. Nesse contexto, a escolha de performar, ou não, a sua identidade social configura-se como uma decisão ética e política do indivíduo. Por outro lado, há uma “pressão sutil” para que as pessoas adotem o papel estereotipado correspondente à sua condição social, ou mantenham uma constante manifestação de suas adversidades, sofrimentos e desventuras. O não cumprimento dessas expectativas pode, também, implicar na não validação do vínculo entre o discurso do sujeito e a sua realidade social.

Todavia, há de se pontuar que tal solicitação, por vezes, encontra amparo no “giro performativo”. A partir dele, há uma conexão da “interpretación con hermenéutica, privilegiando la experiencia actuada como forma de conocer, como un método crítico de investigación, como un modo de comprensión” (Denzin, 2016, p. 60). Sem discordar da relevância desta abordagem, questiono, porém, quais as implicações negativas de seu uso indeliberado.

A universidade é um território que atua como potencializador do capital cultural das classes dominantes. O capital cultural, conceito de Bourdieu (2010), abarca a valorização da cultura das elites e sua dinâmica enquanto capital – tal qual os termos indicam. Ele se compõe por valores, hábitos, formas de se expressar que são transmitidas de maneira osmótica em determinados grupos sociais.

Sendo a universidade um espaço reprodutor e intensificador deste capital, e, desta forma, da preservação de suas dinâmicas, é possível dizer que, ali, o maior obstáculo das classes não abastadas é cultural e não econômico (Mendes; Costa, 2015). Desta forma, sob o véu do giro performativo, pode-se vislumbrar a operação de ações de manutenção de posições de privilégio e poder?

Essa maneira de agir, que pode ser percebida por pequenas frestas, caracteriza-se como um “poder libidinal”, que:

bajo la apariencia de desmontar la hegemonía del pensamiento de la modernidad, invisibiliza el poder del sistema-mundo por obra de otro, el de discursividad académica – conscientemente o no puesta al servicio del proyecto global – que aleja cada vez más al pensamiento de la vida, a la especulación del sufrimiento, y que genera nuevas y más profundas exclusiones (Palermo, 2015, p. 29).

Nesse sentido, Santiago Castro-Gómez analisa essa categoria de poder da pós-modernidade, propondo como o intuito de seu emprego, a ação de moldar a totalidade psíquica dos indivíduos,

de tal manera que cada cual pueda construir reflexivamente su propia subjetividad sin necesidad de oponerse al sistema. Por el contrario, son los recursos ofrecidos por el sistema mismo que permiten la construcción diferencial del “Selbst”. Para cualquier estilo de vida que uno elija, para cualquier proyecto de autoinvención, para cualquier ejercicio de escribir la propia biografía, siempre hay una oferta en el mercado y un “sistema experto” que garantiza su confiabilidad (Castro-Gómez, 2000, p. 94).

Para empregar essa crítica ao universo das artes cênicas, é pertinente, antes, desenhar brevemente o seguinte quadro: após

o final da Segunda Guerra Mundial, uma série de transformações políticas, ideológicas, epistêmicas se dá curso, tendo em seu centro, demandas feministas, ecológicas e raciais, dentre outras. Tem-se a evidenciação do que Stuart Hall (2002) chamou de sujeito pós-moderno. A sua emergência, juntamente à compressão de que as questões sobre identidade se fundam em uma teorização sobre o sujeito, arejaram o campo das Ciências Sociais (Ennes; Markon, 2014) e, também, o das artes.

É, também, nesse contexto que os debates que centram suas análises e perspectivas críticas nos processos coloniais e suas consequências, multiplicaram-se e ganharam força. Denúncias sobre o quadro de violência epistêmica, ou de *la violencia invisible del saber instituído* (Palermo, 2015) são realizadas. Há uma problematização do estabelecimento de um pensamento único, que classifica e ordena o mundo, a partir da episteme moderna e de uma perspectiva racial branca – modelo epistêmico ao qual Castro-Gómez (2015) chamou de “*la hybris del punto cero*”.

Sendo a universidade, historicamente, um espaço forjado e frequentado pelas elites, seus professores, em sua maioria de grupos abastados, compõem uma coletividade na qual há a falta de docentes oriundos de classes menos abastadas, docentes negros/as, transgêneros/as, indígenas, em número expressivo. Como a instituição responderia às demandas apresentadas pelo paradigma pós-moderno, pelas lutas e necessidades dos povos e grupos sociais a que são sonegados o acesso (empregando aqui a palavra utilizada por Ana Mae)?

É de se pontuar que, nesse paradigma, há a conclamação de uma espécie de revocalização ou encarnação do *logos*. Indicando

que existe uma voz, uma pessoa viva que enuncia(ou) as palavras, implicando-se nelas, e dimensionando questões contextuais, de linguagem e sistemas simbólicos de representatividade, de modo a demarcar diferença (Cavarero, 2011). As palavras passam pela saliva.

Nesse horizonte, é de se entender que, a presença de pessoas pobres, assim como de outros grupos minoritários, faz-se importante não apenas para demonstrar a dimensão democrática, inclusiva e engajada politicamente das instituições de ensino. Ela se faz preponderante para vocalizar os discursos – dado que ao fazê-lo, a elite, em sua composição econômica, racial e de gênero, para além de apresentar sua localização de privilégio na estrutura de uma instituição segregacionista, terá desvelado o vínculo de seu discurso sobre a alteridade com as dinâmicas mercadológicas da produção acadêmica.

Ao solicitarem, quase silenciosamente, a performance radical de estereótipos sociais, evidenciam a presença daqueles para os quais é sonogado o acesso e passam a se vincular a produções em e sobre artes do corpo que têm tais grupos sociais como produtores. Projetam desta forma a imagem institucional que desejam e mantêm um controle das políticas a que tais sujeitos poderão acessar, selecionando quais dentre eles o poderão fazer e a maneira como deverão habitar o espaço, incluindo aí, a forma de produção e sua linguagem.

O problema sobre o qual voltei os olhos neste texto possui outras camadas a que não me ative, sendo necessário que o processo seja investigado de dentro por um número maior de pessoas. Mas como o fazer? Quais as estratégias utilizar para jogar

com as solicitações da instituição e de seus agentes sem deixar que, a partir delas, outros acessos nos sejam negados? Quais negociações são interessantes estabelecer e quais não o são? Como lidar com a solicitação institucional do uso da performatividade?

Referências

BARBOSA, A. M. O ensino das artes visuais na universidade. **Estudos Avançados**, n. 32, v. 93, p. 331-348, 2018.

BOURDIEU, P. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Org.). **Escritos de Educação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 30 ago. 2012. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Microdados do Censo da Educação Superior 2019**. [online]. Brasília: Inep, 2019.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Microdados do Censo da Educação Superior 2022**. [online]. Brasília: Inep, 2022.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. In: LANDER, E. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

CASTRO-GÓMEZ, S. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: PALERMO, Z. **Des/decolonizar la universidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

CAVARERO, A. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DENZIN, N. Re-leyendo Performance, Praxis y Política. **Investigación Qualitativa**, v. 1, n. 1, p. 57-78, 2016.

ENNES, M.; MARCON, F. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 274-305, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ICLE, G. 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.

MENDES, I.; COSTA, B. Considerações sobre o papel do capital cultural e acesso ao ensino superior: uma investigação com dados de Minas Gerais. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 31, n. 03, p. 71-95, 2015.

PALERMO, Z. **Des/decolonizar la universidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

SILVA, N.; CARVALHO, B. Compreendendo o processo de inclusão escolar no Brasil na perspectiva dos professores: uma revisão integrativa. **Rev. Bras. Ed. Esp.**, Marília, v.23, n.2, p.293-308, 2017.

O ensino das Artes Cênicas e 20 Anos da Lei 10.639 – O que se construiu nos espaços de aprendizagens?

Jonas Sales
UnB

Dou início a esse diálogo resgatando, não o texto da Lei 10.639/03 foco da discussão desse texto, mas de documento mais recente que é o Currículo em Movimento, atual parâmetro para o ensino no Distrito Federal, unidade federativa no qual é o meu lugar de fala no atual momento, que não difere tanto dos demais estados do Brasil. Sendo os Eixos Transversais um elemento fundamental nos parâmetros curriculares brasileiro, adentro na proposição do documento ao dizer:

os Eixos Transversais devem permear todas as práticas pedagógicas, abordando temáticas crítico-reflexivas que tornam o currículo mais humanizado, além de permitir pensar a integralidade e a inclusão de todas as pessoas. Isto diz respeito especialmente àquelas historicamente excluídas e marginalizadas, o que demanda

capacidade de discussão e estudo por todos os profissionais da educação (Distrito Federal, 2021, p. 23).

Destaco então o direcionamento para um currículo humanizado e inclusivo, valorizando o sujeito e a diversidade cultural. O mesmo documento orienta sobre a necessidade da compreensão do mundo por meio das linguagens artísticas em sua diversidade de matrizes culturais.

Identificar conceitos de visão de mundo e expressão humana por meio das diferentes linguagens artísticas, verbais e corporais para avaliar diversos modos próprios de ser e pertencer culturalmente (influências das matrizes indígenas, africanas e europeias na formação da Arte, Literatura e nas práticas de lazer, brincar e jogar brasileiros) (Distrito Federal, 2021, p. 64).

E diz ainda:

Examinar os contextos e práticas culturais da dança e seus desdobramentos artísticos, linguísticos e esportivos para desenvolver o conhecimento incorporado ao movimento corpóreo em diferentes tempos e espaços, com especial atenção aos processos criativos e receptivos de artistas, grupos e matrizes estéticas brasileiras da tradição e da contemporaneidade (Distrito Federal, 2021, p. 65)

Tais referências nos conduzem para uma reflexão no que diz respeito ao cumprimento de tais orientações para o Ensino das Artes, em particular as Artes Cênicas. Neste sentido, considerando que nas últimas décadas surgiram propostas de mudanças no ensino de arte, criando a perspectiva de que novos processos educacionais

se desenvolvam no contexto da escola, trago a discussão que aqui se apresentará, questionando e prospectando os fundamentos para a inserção pontual do ensino da cultura afro-brasileira e africana nos espaços de ensino. Assim, propõe-se a ideia vigente na contemporaneidade de que a produção artística deve ser interpretada à luz de seu contexto cultural (Parsons, 1998). Diante dessa ideia, verifica-se a premência de uma revisão nas práticas pedagógicas, no sentido da construção de caminhos que redirecionem e inspirem os novos saberes. Para tanto, faz-se necessário percorrer um caminho de sólidas conquistas e evidentes lacunas, que o sistema de ensino de arte nos legou no decorrer de sua história.

Estamos no ano de 2023 e com isso, faz-se vinte anos da promulgação da Lei 10.639 de 2003 em que se torna obrigatório no ensino básico, a história e cultura afro-brasileira e africana. Tal lei foi alterada pela 11.645/08 que complementa com o acréscimo da história e cultura indígena. Com isso, cria-se um espaço em que se deseja que a visibilidade para culturas e estéticas de uma herança africana, bem como dos ancestrais indígenas se evidenciem na escola e reverbere socialmente. São 20 anos de uma lei que instituiu aberturas para que práticas específicas na construção do saber no espaço escolar, tais a transversalidade de conteúdos, vivências e experimentações artísticas e suas histórias, a implementação de conteúdos no currículo se tornassem manifestos. No entanto, ver-se lacunas e/ou a não eficiência no cumprimento da lei no contexto das ações escolares.

Preocupa-me como professor e pesquisador no contexto do ensino das artes, a ausência ainda eminente do fazer, refletir e

contextualizar a arte afrorreferenciada no espaço escolar. Desse modo, apresenta-se uma real necessidade de discutirmos os motivos e buscarmos caminhos para que um outro direcionamento seja dado para que a Lei 10.639 ocupe o seu lugar de direito nos espaços de ensino formal e informal.

Vivenciamos ao longo de nossa construção do saber, uma colonização que nos impôs um modelo hegemônico de conhecimento. Uma hegemonia do saber que engessou e bloqueou outras formas de pensamentos e de fazeres. Portanto, é urgente e pertinente no atual momento, no contexto da educação que contempla uma heterogeneidade, apontar para a diversidade. Ao pensar na formação do saber artístico, uma diversidade de cores, de formas, de ritmos, de movimentos, de poesias.

Considera-se aqui que o papel da escola, dentre outros, é o de propiciar oportunidades ao educando para que ele possa compreender as produções artísticas e os elementos estéticos que as constituem, considerando que

repensar o alcance e o significado da atividade artística e o campo epistemológico e relacional da estética implica considerar o que é necessário, para que a experiência estética seja, ao mesmo tempo, um fator de emoção, sentimento, e num nível mais complexo, reflexão, tanto sobre a arte, como sobre a vida. (Meira, 2001, p.128).

Observa-se que os elementos estéticos cênicos que contemplam as culturas africanas e afro-brasileiras não estão longínquos. Basta perceber que nossa sociedade brasileira é composta por uma forte influência de etnias negroides e que tais

grupos que se construíram em nosso solo trouxeram seus aspectos de culturas artísticas, tais quais suas músicas, danças, cores e formas visuais. Principalmente, quando as linguagens se unem em manifestações espetaculares de linguagens híbridas como o maracatu, congos, moçambiques, jongos, dentre outros.

Ao adquirir o conhecimento necessário para a compreensão das linguagens cênicas, sem esquecer do aspecto cultural que as envolvem, o indivíduo que vivencia esse procedimento pedagógico estará mais aberto a compreender o objeto artístico, para melhor interpretá-lo e melhor definir os conceitos estabelecidos por estas obras dançantes e dramáticas. Desse modo, Oliveira (2007) evidencia que “a diversidade é mãe da flexibilidade” e com isso, possibilita reinvenções e grande possibilidade de adaptações.

Assim é a cultura de matriz africana. Baseada em uma diversidade de grupos étnicos, crenças, histórias e formas corpóreas que possibilitam adentrarmos em um campo de saber cênico que diferencia do saber hegemônico que nos é dado ao longo do aprendizado sobre artes cênicas em nossos currículos. A presença da Lei em questão como sendo fundamental para as políticas públicas de combate ao racismo, a discriminação e a valorização da cultura africana e afro-brasileira, precisa de consistência dentro de nossas salas de aulas. Para a educadora Nilma Lino Gomes,

Essa lacuna na interpretação crítica sobre a realidade racial brasileira e sobre as lutas empreendidas pela população negra em prol da superação do racismo tem impedido o Movimento Negro de demandar e exigir da escola práticas pedagógicas e curriculares que visem

o reconhecimento da diversidade étnico-racial e o tratamento digno da questão racial e do povo negro no cotidiano escolar (Gomes, 2017, p. 48).

Nesse sentido, ao pensar no papel do ensino de Artes Cênicas na escola, observa-se a necessidade de garantir espaços de pertencimento e de diálogos que permitam que estejam inseridos conteúdos voltados para a questão étnico-racial de modo mais pontual e incisivo. Precisa-se que os conteúdos da diversidade cênica que estão presentes em nossa cultura, possam desmontar uma hegemonia do saber no campo da escola, vindo a transgredir as possibilidades de produção de novos pensamentos e, conseqüentemente, novas possibilidades estéticas. Precisa-se que a cena negra por meio de seus espetáculos populares, das dramaturgias de um teatro negro e seus fazedores negros, venham a compor o conhecimento de cada cidadão em formação. Faz-se importante e pertinente que pensemos no 'pluri' e não no 'mono'. Na diversidade e não no único, dando espaço para os atravessamentos que os elementos estéticos das culturas africanas sugerem ao mundo contemporâneo. Assim,

O que se pretende transgredir são as ordens totalitárias, esculhambando o universalismo para a potencialização do pluriversalismo. Cruza-se o monorracionalismo para a emergência das perspectivas polirracionaisistas; cruza-se o monorracionalismo para a emergência das perspectivas polirracionalistas; cruza-se o monoculturalismo para a abertura dos caminhos da interculturalidade; rompe-se com a monocultura de um tempo linear para a expansão de múltiplas temporalidades; rom-

pe-se com um modelo de ciência desencantada para a positivação dos conhecimentos a partir do encantamento da ciência (Rufino, 2019, p. 94).

No desejo de querer a ruptura da hegemonia do saber, precisa-se que, numa perspectiva da cosmogonia africana, pensarmos o 'nós' e não o 'eu' que individualiza, proporcionando assim, uma construção de saberes artísticos mais amplo e que dissemine e seja reivindicada uma epistemologia artística africana.

A reivindicação e consequente instituição da Lei 10.639 provoca, no ambiente escolar, a oportunidade de construir uma perspectiva mais ampla na elaboração do saber e que possa atravessar os diversos campos e formas das culturas inseridas em nosso estado maior. Desse modo, ao inserir em nossos currículos, e não só nestes, mas nas ações pedagógicas, os saberes dos povos negros que em terras brasileiras se constituíram, estar-se provocando a abertura para uma educação crítica e de maior amplitude sobre saberes outros que não os hegemônicos de uma branquitude colonizadora. Com isso, trazer a arte afro-brasileira e africana para a sala de aula, é um percurso que pode conduzir o/a professor/a de Artes Cênicas na contemporaneidade a descobertas que vão ao encontro de uma real necessidade de formação inicial e continuada no que diz respeito a essas estéticas afroreferenciadas no espaço escolar e no que se diz Arte no aspecto da cultura acadêmica. Afirma-se então: é preciso formação para uma educação antirracista!

É desafiador a tarefa que aqui se sugere visto os preconceitos já instituídos socialmente no que diz respeito aos conteúdos de matrizes africanas em nossas instituições de ensino. Portanto, para

suprir tal necessidade, também faz-se pertinente a formação do professor. Já ressalta a professora Zélia Amador de Deus que,

A aplicação da lei se apresenta como um grande desafio para os docentes, pois muitos desconhecem qualquer conteúdo que trate da África e da cultura afro-brasileira. Nessa perspectiva, o papel do educador assume grande dimensão, pois, além de buscar formação para cumprir suas funções, na medida em que são poucas as universidades brasileiras que já adequaram seus currículos visando à aplicabilidade da lei, esse docente tem que iniciar um processo de desconstruir imagens estereotipadas que sempre enfocam a África ressaltando aspectos negativos [...] (Deus, 2020, p. 65).

Nessa direção, o ensino da Arte afro-brasileira e africana é sim uma lacuna urgente a ser preenchida e que necessita um olhar mais crítico para o que estamos construindo enquanto educadores em nossos currículos e práticas educacionais, pois

Vemos desejos e concretudes de propostas que trazem à tona as culturas ancestrais de uma africanidade chegada em territórios brasileiro e que se constituem como caminhos possíveis de novas metodologias e inspirações. Corroboram para pensamentos que conduzem uma educação estético-artística que promova o entendimento da cultura de matriz africana e indígena como elemento fundante de nossa história. (Sales; Ferreira; Nobrega, 2019, p. 178).

Desse modo, propõe-se levar para o espaço de ensino as formas artísticas da dança, do teatro, das performances culturais, das culturas afrodiapóricas, propiciando uma compreensão transdisciplinar e uma visita constante às nossas raízes e outras histórias que aqui também foram edificadas.

Indica-se que os espaços educacionais possibilitem o contato de seus aprendizes com formas artísticas que possam estimular o interesse por essas estéticas artísticas e que provoquem, também, a criticidade, o reconhecimento dessas formas de artes como sendo fundamental ao processo de conhecimento cidadão.

Nilma Lino Gomes (2017), faz lembrar que o racismo é um componente social que atravança a evolução do conhecimento em nosso sistema. Portanto, é muito evidente que a lacuna da inclusão dos conteúdos afroreferenciados em nossos currículos e em ações é consequência de um racismo fortemente implantado na construção sociocultural de nosso sistema educacional. No entanto, há leis que precisam ser cumpridas.

A própria inclusão do racismo como crime inafiançável na Constituição Federal e a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e particulares da educação básica não teriam se transformado em realidade, ajudando a todos nós, brasileiras e brasiliros, de todo e qualquer grupo étnico-racial, a superar a nossa ingnorância sobre o racismo e seus efeitos nefastos, como também a reconhecer o protagonismo das negras e dos negros, que representam 53% da população que vive e constroi o nosso país.” (Gomes, 2017, p. 19)

Assim sendo, tendo o Brasil uma população negra como maioria, já não mais se justifica a ausência dos saberes que constituem esse grande grupo de cidadãos. Portanto, oriento para que possamos preencher as lacunas existentes no que concerne a lei 10.639, nas proposições de práticas pedagógicas no ensino de Artes Cênicas, o que o próprio documento, BNCC, sugere como

competências essenciais para o desenvolvimento do aprendizado em Artes, que destaco:

- Pesquisar e conhecer distintas matrizes estéticas e culturais – especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira – sua tradição e manifestações contemporâneas, reelaborando-as nas criações em Arte.
- Analisar e valorizar o patrimônio artístico nacional e internacional, material e imaterial, com suas histórias e diferentes visões de mundo.
- Caracterizar e experimentar brinquedos, brincadeiras, jogos, danças, canções e histórias de diferentes matrizes estéticas e culturais.
- Conhecer e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo-se suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas (Brasil, 2018, p.207-209).

A partir desses pontos de inferências que o documento apresenta, sustenta a necessária presença dos conteúdos que contemplem as matrizes africanas. Nesse sentido, o conhecimento das danças, dos folguedos dramáticos, os artistas da cena negra no Brasil, a história da cena negra brasileira, a prática com experimentos corpóreos com a cultura afro-brasileira e estendendo para a ancestralidade africana no contexto cênico, são caminhos de práticas pedagógicas e processos metodológicos que precisam estar no espaço da escola.

Portanto, traçar diálogos para uma construção de um novo ensino em Artes Cênicas com vistas a uma educação inclusiva e afroreferenciada, parte de uma visão ampla que é necessário

desconstruir os conceitos pré-estabelecidos ao longo da nossa elaboração de currículos com um referencial colonizador e não agregador de saberes diferenciados da imposição hegemônica do conhecimento.

Referências

BRASIL Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF, 2018a.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DISTRITO FEDERAL, **Curriculo em Movimento do novo ensino médio**. Brasília: SEEDF, GDF, 2021.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento Negro educador: saberes cionstruidos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra. **A educação do Olhar no Ensino de Artes**. Porto Alegre: Mediação, 2001.

OLIVEIRA, Eduardo D. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

PARSONS, Michel J. Mudando direções na arte contemporânea. In: CONFERÊNCIA EM: A COMPREENSÃO E O PRAZER DA ARTE, 1., 1998, Ohio/EUA, conferências, Ohio/EUA: [s.n] 1998.

RUFINO, Luis. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SALES, Jonas; FERREIRA, Larissa; NÓBREGA, Nadir. Corporeidade e processos pedagógicos decloniais: articulações para uma educação

antirracista brasileira. In: MELO, Paula Balduino (Org). **Sernegra: VII semana de reflexões sobre negritude, gênero e raça: descolonizar o feminismo**. Brasília: IFB, 2019.

O Muntu na Kalunga: “seguir o caminho, salvar o respeito, cumprir o preceito, guardar o segredo e manter o *ngunzo*”¹

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
UnDF

***Mbungi*: introdução**

Antes da criação do mundo, só havia *mbungi*, o vazio. *Kalunga*, força de fogo completa em si mesma, emergiu de dentro do *mbungi* e transbordou. Ela deu à luz a Terra, depois esfriou, fazendo surgir as águas – mares, rios, cachoeiras -, montanhas, rochas e todas as mais variadas formas de vidas deste mundo. Pairamos também em *Kalunga*, a água interminável, a força que continuamente gera.

1 Citação de Muniz Sodré que originalmente diz “... manter o axé”. Aqui, buscando aguçar a pluralidade cultural africano-brasileira, me atrevi a utilizar a palavra de origem kimbundu e kikongo *ngunzo*.

Para elaborarmos propostas artístico-pedagógicas que se originam em cosmogonias de origem africanas para para as artes vivas da cena, proponho que sejamos inspiradas e inspirados pelo modo de vida e vivência de alguns grupos etnolinguísticos banto. Para isto, abro este ensaio compartilhando a narrativa acima, de como se deu a criação do mundo para o povo bakongo. Narrativa que se faz presente pelas bandas de cá do Atlântico em comunidades tradicionais de matrizes africanas ou comunidades-terreiro de origem banto, também chamadas de Candomblés Congo-Angola.

Abdias Nascimento sempre afirmou que criadoras e criadores da arte (afro)brasileira sabiam que ela é “integralmente fundida” ao contexto dos candomblés, das tradições africano-brasileiras banto, iorubá e jeje e, que “dissociá-la de sua origem seria elaborá-la a partir do vazio e do nada” (Nascimento, 2019, p. 109). Sua afirmação pode ser confirmada nas obras e legado de artistas da cena brasileira negras e negros que sempre assumiram que a inspiração de seus trabalhos veio das cosmogonias, dos saberes e experiências africano-brasileiras resguardadas nos territórios tradicionais de culto aos *minkisi*, orixás e voduns. Artistas e pesquisadoras(es) como Mercedes Baptista, o próprio Abdias Nascimento, Paulo Conceição, Marlene Silva, Gilberto de Assis, Augusto Omolu, Hilton Cobra, Zebrinha, Inacyra Falcão dos Santos, Valéria Monã, Onisajé (Fernanda Júlia), Vera Passos, Júlio César Pereira, entre muitas(os) outras(os) ao longo, de pelo menos, os últimos quarenta anos. Cada artista, a partir de suas formações artísticas e de experiências de vida, foi criando proposições poéticas e artístico-pedagógicas de trabalho para a cena teatral e de dança a

partir de gestos, ações e narrativas das tradições africano-brasileiras ligadas aos povos de terreiros.

Muitas dessas pessoas, assim como eu e talvez, vocês, leitoras e leitores deste texto, somos pessoas que transitamos e habitamos as instâncias acadêmicas, artísticas e das tradições de matrizes africanas, levando para onde estejamos nossas ancestralidades africano-brasileira. Uns mais declaradamente, outras sem dizer, mas dizendo... Assim, ousou dizer que fazemos parte de uma geração de pesquisadoras e pesquisadores que Nilma Lino Gomes (2009) diz ser sujeito que explicita o seu pertencimento a um grupo historicamente excluído do lugar de produtor da ciência, carregando este grupo consigo, em seu corpo-voz, na sua forma de ler, interpretar e produzir conhecimento.

Sabemos que a ancestralidade é um dos fundamentos primordiais para os povos de origem negro-africana. Ela é pilar para muitas das manifestações e acontecimentos tradicionais africanos e africano-brasileiros. Muito temos ouvido e falado sobre a importância de nos referenciarmos a quem abriu caminhos antes de nós e sobre as relações “corpo e ancestralidade” porém, o que é a ancestralidade (negro-africana e africana-brasileira) e que corpo (negro-africano e africano-brasileiro) é este? Como o corpo e a ancestralidade se estabelecem para pessoas cujo antepassados foram submetidos ao processo de escravização, esquecimento e apagamento de suas origens?

Para a *Nengwa dia Nkisi Dango*, conhecida também por Mãe Dango, zeladora, sacerdotisa fundadora e responsável pela comunidade-terreiro *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do

Arco-Íris², a ancestralidade liga-se à memória e à afetividade. Para ela, ancestralidade é memória afetiva que vai sendo despertada e fortalecida em nosso ser quando estamos vivendo-sendo em comunidade de tradição negro-africana. Tiganá Santana (2018), em um artigo sobre a língua kikongo na memória afro-brasileira presente na tradição do Candomblé Congo-Angola, conta que a palavra *ntima*, que é memória, significa também coração em kikongo, e complementa,

do mesmo modo como, nos desenhos etimológicos latinos, ‘saber de cor’ é ‘saber de coração’, [...] toda memória pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se e é emblema de afeto e interioridade (Santana, 2018, p. 119).

Tanto *Nengua dia Nkisi Dango* como Santana nos confirmam que a ancestralidade se trata de anterioridade (memória étnicocultural) e interioridade. No Brasil, assim como em alguns países da América Latina, são nas comunidades-terreiros que cultua-se a ancestralidade negro-africana. É através dela que saberes culturais, valores e modos de vivência de nossos antepassados africanos permanecem em atualização até hoje. E, desse modo, vamos habitando uma encruzilhada, uma vez que muitas e muitos de nós transitamos pela tradição de matriz africana e pela tradição de um fazer nas artes cênicas elaborado na colonialidade, já

2 O *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris é uma importante comunidade de matriz africana banto localizada em Hortolândia/SP. Para conhecer um pouco de sua história, assista ao documentário **A Mulher da Casa do Arco-Íris** (2017), disponível em https://youtu.be/CygtZG5cxso?si=holrdvYm_SDceIHR.

que nos propusemos (ou nos impuseram?) as práticas artístico-pedagógicas cênicas que se originam em modos de vida e vivência da branquitude³ com suas especificidades ancestrais. Nossos fazeres - para quem é iniciada (o) nas artes cênicas e nos estudos acadêmicos e são de territorialidades não-hegemônicas, como a de povos de terreiro - se fazem por caminhos distintos, pelas tensões e encontros de ancestralidades diferentes, uma vez que ao nos iniciarmos nos estudos formais cênicos, tal fazer-saber vai ao encontro de nossa ancestralidade gestual, motora, apreendida em nossos espaços familiares-culturais, comunitários.

Uma vez estando na encruzilhada, podemos tê-la como potência de criação, transformação e movimento do que é paradoxal, controverso, similar, de movimento sincopado, de outra força criadora, que inspira as boas palavras e espaço de reencontro consigo e com demais seres, espaço este também de desestabilidade para o equilíbrio e a volta a ele. Pois como bem diz Leda Maria Martins (1997), a encruzilhada

oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (Martins, 1997, p. 28).

Esta noção de encruzilhada somente se dá através do ser-pensar africano-brasileiro, das ontologias banto, iorubá e de outras

3 Para adentrar melhor os estudos sobre o conceito de branquitude, aproxime-se das pesquisas realizadas por Cida Bento e Sueli Carneiro.

etnias de origem africanas presentes em território brasileiro, do mesmo que a noção já apresentada de ancestralidade e de corpo, que seguirá abaixo. Ao apreendermos a noção de “corpo” para o povo bakongo e a que é compreendida dentro de comunidade-terreiro, apreendemos que “corpo” é *muntu*, ou seja, é pessoa íntegra a completude de si com o todo de seu cotidiano, é pessoa-ser constituído de *mente-corpo-alma-nome-cultura*. Despertadas e despertados para as noções de ancestralidade e *muntu*, poderíamos nos ater para a proposição de práticas incorporadas artístico-pedagógicas afrorreferenciadas na encruzilhada de embates com a colonialidade?

***Kalunga*: sentidos dramatúrgicos para o trabalho cênico artístico-pedagógico**

Para o povo bakongo, *kimuntu* é a estrutura de *muntu* sem sua consciência plena e sem suas demais relações de inteireza de existência. Para ser *muntu*, é preciso ser alimentado (*vana kudia mutuê*), ser fortalecido e lembrado de que se está em conexão e relação com todos os seres animais (*bulu*), vegetais (*bimbenina*), minerais (*matadi*), com o mundo físico/visível (*ku nseke*) e o mundo não visível/ancestral (*ku mpemba*). *Muntu* é pessoa em estado de presença na relação de tempos passados-presentes-futuros, que se instauram no girar da roda, em ações-movimentos.

Como nascemos em terras assoladas pela colonização e apartadas (os) da tradição, é preciso que sejamos despertadas (os)

para a nossa integralidade de ser, que nós sabemos ser humano-natureza, em relação e conexão demais formas de vida animada e inanimada - animais, plantas, seres minerais, com vivos e não-vivos -, coabitando, convivendo nos mundos *ku nseke* e *ku mpemba*. Assim, adentramos mais intimamente numa consciência motora plena, associada a aspectos energéticos, vibratórios e dinâmicos rumo ao processo de um *transe de expressão cênico*. Então, indago: no campo das artes do corpo e das artes cênicas, de que modo despertamos nosso *kimuntu* (ser-de-energia-viva física) para a realização e produção artística consciente de nossa inteireza, sendo este vinculado a muitas materialidades e emanando ondas/vibrações e radiações?

As reflexões que trago abaixo nasceram na proposta de sistematização poética que elaborei em minha tese de doutorado (Paula, 2023) e que segue em movimento para sua reatualização nas prática que denominei de *Chão de Terreiro Para Danças Contemporâneas* - que abarcam todo um trabalho físico para criações cênicas no campo das artes cênicas -, que tem como motriz os aprendizados na comunidade-terreiro da qual faço parte, o *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris, e no repertório estético de cênico contemporâneo que perpassa toda a formação e vivências artísticas e artístico-pedagógicas por mim experienciadas. Deste modo, destaco dois planos desenvolvidos para práticas artístico-pedagógicas em perspectiva africano-brasileira de origem banto: o *Plano Muntu* – “ser-de-energia-viva” no ato de dançar no fundamento do terreiro e o *Plano Espacializante da Dança no Fundamento de Terreiro*.

A elaboração do *Plano Muntu* – “ser-de-energia-viva” no ato de dançar no fundamento do terreiro foi concebido para compreendermos a (o) artista da cena como muntu em seu terreiro teatral/cênico. É a partir deste *Plano Muntu* que passo a conceber o exercício dramático para uma prática negra cênica/teatral. O plano pode ser compreendido como uma proto-dramaturgia, um princípio estruturante, que orientará tanto a organização física e motora de muntu, a sua relação com/no espaço e também o próprio espaço de criação e espaço cênico, centrando esforços em constituir um território relacional e de sistema de pensamento com os demais materiais e elementos que constituem a cena.

O *Plano Espacializante da Dança no Fundamento de Terreiro* foi tecido no exercício de elaboração de uma noção de cosmopercepção de dramaturgia a partir do cosmograma Bakongo⁴. Para isso, *kalunga* é compreendida como espaço e princípio motriz, já que no cosmograma ela é a “água interminável dentro do espaço cósmico”, “deus-da-mudança” e a força contínua da criação (Fukiau *apud* Santos, 2019, p. 22). Podemos redimensionar *kalunga* e irradiá-la em inúmeras qualidades de *maza* (água) nos saberes-fazeres do Candomblé Congo-Angola. *Maza* está e perpassa muntu e pode conduzi-lo em seu ato de dançar. Dançar na cosmopercepção que nos é soprada novamente pela língua kikongo, no verbo *tanga*, que é dançar e escrever. Mais uma vez, é preciso atentar-se ao já anunciado

4 O cosmograma é uma síntese do sistema filosófico circular do povo etnolinguístico banto e se constitui de 04 grandes “sóis”, os processos/estágios de transformações e mudanças - *Tukula, Kala, Musoni e Luvemba*. Cada espaço-tempo entre estes estágios tem um aspecto distinto, ligado ao processo de nascimento, desenvolvimento e maturidade da vida e, por conseguinte, do ser.

por Martins (1997), que nos lembra sempre que dançar é inscrever, performar e modo como a memória dissemina-se (Martins, 2002).

Assim, deixando fluir pelas águas imemoriais e incorporá-las, a dramaturgia *dia kalunga*, em prática que se origina no *Plano Espacializante da Dança no Fundamento de Terreiro*, orienta as ações cênicas a partir ações-movimentos de muntu e sua organização no espaço para o ato de dançar através das direções para o caminhar de muntu na vida, sustentado pela verticalidade (pV) e buscando na horizontalidade (pH) seus saberes: no plano horizontal, ele pode se mover em quatro direções – para frente (F), para trás (T), esquerda (E) e direita (Di). Já no plano vertical, ele pode se direcionar para três – cima (C), baixo (B) e ir em direção de si, para dentro (D), caminho este que o leva para ao autoconhecimento que, neste caso, seria volteios em torno de seu eixo e em eixos do espaço.

Ngunzo: considerações finais

No e pelo *Chão de Terreiro* vamos dançando, bailando, nos inscrevendo, buscando traduzir e redimensionar motrizes gestuais da tradição africano-brasileira de origem banto para além de seus atos rituais iniciáticos, compreendendo-os em seu sentido original, a partir de seu contexto étnicocultural. Como *mona nkisi* e artista-pesquisadora comprometida de forma ética com a comunidade-terreiro, ressalto que é importante recordar-se sempre dos ensinamentos de *mam'etus* e *iyalorixás* mais velhas, bem como demais pessoas de terreiro: o que fica da porteira para dentro e o

que segue da porteira para fora, pois os saberes-fazeres da tradição africano-brasileira resguardados em comunidades-terreiro dizem respeito a todo um complexo sistema de pensamento que está além da religiosidade.

Aqui apresentei, de forma breve, uma proposta sistematizada de como se adentrar e se aproximar de pressupostos, preceitos e modos de ser-pensar banto para o acontecimento das artes vivas da cena. Tal proposta pode ser empreendida tanto em qualquer âmbito artístico-pedagógico, seja este em espaços educacionais formais, seja na educação livre e comunitária. No entanto, é preciso cosmoentendermos que somente a apreensão, aprendizagem e releitura das motrizes rítmicas e gestuais ligadas às danças dos litúrgicas dos *minkisi*, orixás ou voduns não garantem a manifestação física e compreensão de uma cena “amarrada”, fundamentada numa filosofia ancestral negro-brasileira. Há de se disponibilizar-se e dar-se a conviver para a compreensão do sistema de pensamento banto.

Para a iniciação dos não aproximados deste sistema de pensamento, foi fundamental desenvolver práticas em que proponho atos de dançar baseados em pressupostos de que somos **muntu** inscrevendo-se na **kalunga**, a força da criação e como motriz dramática para apreensão das complexas sutilezas motriciais de gestos da tradição. E para a fluência destes atos, a **encruzilhada** é imprescindível, pois é o local para o amálgama dos gestos que cada muntu traz consigo e que irá ao encontro daqueles oriundos da **ancestralidade** africano-brasileira.

Deste modo, a transposição das cosmopercepções africano-brasileira banto possibilita direcionar a busca de uma reestruturação

do corpo da pessoa que atua/dança/performa, compreendendo que muntu é o ser que age-pensa com o coração (*ntima*), ouve-escuta com os olhos, come com as narinas, fala com os pés. Ademais, de que é necessário dar comida/estrutura, fortalecer muntu para ser-dançar- atuar desde as cosmopercepções, compreendendo-se como um ser total, comunitário e ritual. Assim, podemos fomentar processos artístico-pedagógicos cênicos fundamentados em modos de vivência em arte numa perspectiva da poética oriunda dos saberes-fazeres tradicionais africano-brasileiras desde dentro para desde fora.

Referências

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O reinado do rosário no Jatobá. São Paulo: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância panafricanista. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

PAULA, Franciane Salgado de. **Ato**: fundamentos de feitura para danças negras teatrais. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto

de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2023.

SANTANA, Tiganá. Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. **Revista Palimpsesto**. Nº 28, Ano 17, 2018, pp. 104-120.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. **Repertório**, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015.1.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Sur les Danses Noires: Conversations avec Patrick Acogny

Victor Hugo Neves Oliveira

UFPB/USP

Patrick Acogny

École des Sables

Ce texte s'agit d'un dialogue établi, au mois d'août 2020, entre le Professeur Victor Hugo Neves de Oliveira, de l'Université Fédérale de Paraíba (Brésil) et le Professeur Patrick Acogny. Dans cet échange de messages, les enseignants cherchent à organiser des idées sur les stratégies de lutte contre le racisme dans la danse, le concept des danses noires et l'importance de transmettre les danses traditionnelles dans le processus de formation en danse. L'intention est de transformer cette conversation en un essai, une rencontre, un point de connexion.

Oliveira: *Patrick, pouvez-vous nous parler un peu de la façon dont vous avez commencé à danser et nous dire comment le racisme était présent dans votre expérience de la danse?*

Acogny: J'ai eu plusieurs départs dans la danse. À l'âge de 10 ans, j'ai fait un an de danse classique au Sénégal et j'étais le seul garçon dans la salle de danse. La plupart des jeunes filles étaient européennes avec une ou deux qui étaient d'origine sénégalaise. Puis dans les années 80, à 20 ans, j'ai pratiqué du Hip Hop et enfin, à 23 ans, j'ai décidé de devenir un danseur professionnel.

Il est difficile de parler du racisme. Je n'en avais pas la même perception d'aujourd'hui. Je me rappelle au contraire, que ce soit en France, en Belgique, en Allemagne ou même en Autriche, des pays européens où j'allais fréquemment suivre des stages de formation en danse que j'étais souvent le bienvenu. Je n'ai pas de souvenirs où je souffrais du racisme. En tous cas, je n'en avais aucune perception.

Toutefois, je me rappelle quand les gens me demandaient quel métier j'exerçais et que je répondais : "danse africaine", leur visage affichait clairement leurs pensées et a réponse n'était pas celle qu'ils attendaient. Mais parfois, cela soulevait de l'intérêt véritable et un torrent de questions. Le plus souvent je me sentais obligé de dire que je faisais de la danse contemporaine africaine pour donner de la valeur à ma pratique et avoir une certaine légitimité en tant que danseur « sérieux ».

Oliveira: *Quels sont les effets de la colonisation sur l'histoire de la danse sénégalaise et comment évaluez-vous les processus d'insubordination coloniale par la danse?*

Acogny: Je ne suis malheureusement pas un historien de la danse et il n'existe pas, à ma connaissance, un travail qui ait été fait sur l'histoire des pratiques chorégraphiques sénégalaises. C'est donc

une question très précise qui m'est posée et qu'il m'est difficile de répondre. Toutefois, il existe quelques recherches qui ont été menées par exemple, par Francesca Castaldi sur la situation des politiques culturelles au Sénégal des années 60 à aujourd'hui et par Helen Neveu sur la professionnalisation des danseurs au Sénégal.

Ce que je peux affirmer sans crainte de faire trop d'erreurs historiques c'est que le processus de colonisation par les Français en Afrique a souvent suivi les mêmes processus de domination culturelle. En effet, le processus de colonisation ne se fait pas de manière unilatérale et en même temps partout au Sénégal.

On peut faire un constat pour la ville de Dakar par exemple. La présence française et la gestion des biens et des ressources du pays impliquent le besoin de bâtiments où le gouverneur et ses aides peuvent travailler. Les colons ont besoin d'écoles, de maisons, d'églises, de routes pour pouvoir fonctionner avec efficacité et avoir leur famille avec eux. Il faut donc former des travailleurs locaux pour accomplir certaines tâches de bureau ou domestiques ; des commis d'office, des traducteurs, des serviteurs, etc. Le personnel local doit rester sur place et ne peut se permettre de rentrer tous les soirs au village où il habite. À la périphérie des quartiers coloniaux vont se créer de nouveaux quartiers où les autochtones peuvent s'installer et vivre. Ils font donc faire venir leur famille, puisqu'ils y passent beaucoup de temps. Ainsi se crée une nouvelle communauté avec des gens provenant de diverses régions du pays et qui va se côtoyer, devenir des voisins. Ces gens du pays vont voir les usages des colons : les fêtes religieuses, les rassemblements militaires, les parades, les kermesses, etc.

En quittant leurs villages, ces habitants ont dû s'éloigner de leurs traditions et des événements religieux de leurs communautés. Ils vont donc tenter de les reconstruire et de les poursuivre dans un nouveau cadre celui de la ville. Bien entendu, les colons veillent à contrôler les rassemblements populaires, car ils craignent de potentielles révoltes qui conduiraient à la violence. Certaines danses sont donc probablement interdites dans les villes selon leur caractère séditionnel, notamment les danses de chasse ou de guerre. Mais les danses traditionnelles qui ne présentent aucun danger en apparence pour les colons sont autorisées. Cela n'empêchera pas les autochtones dès leurs retours au village à reprendre leurs pratiques coutumières. Mais il n'y a pas que la colonisation qui a un impact sur les pratiques dansées. La religion aura un fort impact, notamment l'islam et le christianisme. L'animisme, est considérée comme païenne et donc fortement réprimée, et les danses qui les accompagnent sont donc étouffées. Leurs pratiques deviennent simplement plus secrètes.

On peut conclure d'une certaine façon qu'il est probable que non seulement il y eut des processus d'insubordination déguisées sous forme d'apparente soumission, mais qu'un nouveau terrain de pratiques inédites émergea. En effet, avec la naissance des villes, apparaissent des bars, des tripots où les locaux se retrouvent pour se détendre, boire, manger et danser.

Oliveira: *Quelles sont les principales stratégies que vous mettez en œuvre pour combattre le racisme?*

Acogny: Je n'ai jamais ressenti le racisme de manière violente, mais insidieuse et inconsciente de la part des gens autour

de moi. Je n'avais pas besoin de "combattre", mais de convaincre, éduquer, expliquer. Plutôt qu'un plan, j'ai choisi d'incarner par ma vie et mon attitude, mon éducation et ma conviction que j'étais l'égal de l'autre.

À plusieurs reprises dans mon parcours de vie, plusieurs françaises pratiquantes et enseignantes des danses africaines m'ont dit que je n'étais pas un « vrai » noir! C'est sans doute la chose la plus violente à laquelle j'ai été exposé dans ma vie d'artiste. Tout dans mon comportement, mes réflexions, ma façon d'être était en dissonance avec l'image que ces femmes (qui avaient des fiancés noirs) avaient de leur expérience limitée de l'Afrique et des Africains.

En effet, les noirs qu'elles fréquentaient étaient des souvent des artistes (danseurs ou musiciens) rencontrés dans le cadre de leur apprentissage des danses traditionnelles. Malheureusement, dans le milieu des danses traditionnelles, les artistes ont très peu de moyens et n'ont guère de revenus. Ils ont peu fait d'études du manque de moyen de leurs familles et sont habitués à une vie de promiscuité que l'on retrouve fréquemment dans les quartiers pauvres des capitales africaines.

J'ai fait de hautes études académiques et, j'ai un profil atypique pour un pratiquant des danses traditionnelles. De plus, je n'ai jamais habité dans les quartiers pauvres comme 20% de la population sénégalaise et je parle très bien le français. J'étais et demeure un privilégié, mais comme tant d'autres africains qui n'évoluent pas dans l'univers des danses africaines. Je ne rentrais pas dans les cases connues et très limitées de ces françaises et donc je ne pouvais pas être noir, du moins "vrai" noir.

Finalement, mon combat a été de leur montrer que leurs pensées et savoirs sur l’Afrique n’est que le résultat d’un racisme inconscient et condescendant dont elles ignoraient la véritable profondeur. Par leur attitude présomptueuse et leur « désir » d’aider les africains et de défendre les cultures africaines, elles se valorisaient en se donnant le bon rôle et par la même occasion combler leur propre vide tout en se construisant une identité honorable à leurs propres yeux. Le problème de ces femmes était d’accepter cette image d’un Africain instruit qui rejetait leur vision eurocentrée de l’Afrique et des noirs et qui les renvoyaient à leur propre vacuité.

Oliveira: *Pourriez-vous nous expliquer le concept des danses noires? Quelles sont vos principales références théoriques ou artistiques pour la création de ce concept?*

Acogny: Tout d’abord il faut comprendre le contexte dans lequel j’ai été amené à concevoir ce concept sur les Danses noires. En 2007, l’École des Sables organisait une rencontre des chorégraphes d’Afrique Diaspora. Pour la première fois, des artistes d’Afrique et de la Diaspora pouvaient se retrouver, discuter, échanger et apprendre à mieux se connaître. Des échanges de pratiques eurent lieu, mais aussi des discussions politiques et socioculturelles sur l’évolution du champ de nos pratiques.

Les danses noires sont toutes les pratiques dansées et chorégraphiques qui s’inspirent soit des danses locales et patrimoniales originaires directement du continent d’Afrique, soit des danses dérivées du continent africain, soit des danses qui trouvent une inspiration mythique, spirituelle issue de l’imaginaire

et du savoir africain ! Elles ne sont pas le monopole du continent africain ni des Africains d'Afrique.

Les danses noires sont également le produit de tout artiste qui possède un lien de descendance avec l'Afrique et qui s'inspire soit matériellement, soit spirituellement du continent africain. Elles ne sont pas produites uniquement par des noirs ou pour des noirs ! L'appellation « danses noires » est donc une dénomination à la fois artistique et politique. Elle incite à déplacer l'aspect esthétique des pratiques au-delà du continent africain, dans la mesure où les peuples du nord de l'Afrique sont aussi des Africains, mais où les pratiques chorégraphiques se distinguent des danses sub-Sahara se rapprochant plus des danses orientales et arabes.

Par conséquent, les danses noires intègrent les danses des descendants historiques d'africains répandus dans le monde et délocalisés géographiquement hors d'Afrique d'autant plus que beaucoup de ces artistes considèrent le lien avec l'Afrique comme essentiel à leur identité. L'appellation « danse africaine » porte un imaginaire symbolique lourd qui tend à exclure l'ensemble des danseurs africains qui ne travaillent pas à partir des danses locales africaines et patrimoniales, mais à partir d'une "idée" de ces danses.

Dans les danses noires se retrouveraient plusieurs formes : la danse africaine contemporaine, qui émerge des danses locales ou patrimoniales, la danse contemporaine d'Afrique qui sont des formes contemporaines qui ne se focalisent pas particulièrement sur les danses locales, mais sur des danses plus personnelles, plus inventives et créatives. Toutes les formes de danse telles que : jeune danse africaine, danse créative africaine, danse d'expression 16 africaine,

etc. ainsi que les danses patrimoniales ou traditionnelles africaines sont incluses dans les danses noires !

La couleur de la peau noire impose de fait une réalité difficile à rejeter pour l'artiste noir confronté au regard en Europe et aux USA. La question qui se pose est celle du regard de l'autre ! Que voit l'Européen quand il regarde un danseur noir ? Que projette-t-il sur lui ? Comment répondre à un tel regard qui tend à l'assujettir et à parfois lui ôter sa première dimension d'être humain pour le réduire à sa couleur ? Cette appellation « danses noires » se veut donc stratégique, elle ne cherche pas à limiter et à circonscrire, mais plutôt à inclure et à ouvrir. En assumant cette appellation, l'artiste noir peut se saisir du regard de l'autre en assumant ce qu'il est, tout en rejetant toute projection fantasmatique sur lui. Il peut ainsi se dépasser tout dépassant les idées que se font les autres sur lui et trouver un ailleurs, un espace, un lieu où la couleur de la peau n'a plus aucune importance. Il est alors à même de déconstruire cette notion de danses noires pour en faire une véritable danse universelle, une danse humaine qui s'inscrit dans des écarts différentiels avec celles pratiquées ailleurs.

En assumant ainsi le concept de « danses noires », il y a, en effet, la reconnaissance d'un regard, non pas celui de l'artiste noir sur lui-même, mais celui de l'autre qui ne voit que la couleur et non pas l'essence, la personnalité, l'âme de l'artiste en question. Ce dernier reconnaît ce regard pour ce qu'il est, c'est-à-dire une soustraction, une diminution de sa nature. Par l'acceptation de cette désignation « danses noires », l'artiste noir retisse les liens avec toute la Diaspora noire, mais aussi avec toute l'Afrique noire. Il reconnaît les danses noires comme

riches, variées, complexes et impossibles à définir et à circonscrire. Il voit la vie, un mouvement qui s'inscrit au-delà des regards dans une humanité et dans une histoire, celle de l'aventure humaine.

Pour éviter de la longueur à ma réponse, je n'ai pas exploré les références historiques de la Black dance américaine et autres définitions liées aux pratiques africaines en Europe et sur le continent africain. Mais je crois que ma réponse est claire et vous pourrez trouver en note les références bibliographiques de mes recherches sur le sujet.

Oliveira: *Y a-t-il un lien entre la catégorie de danse noire et la perspective épistémologique de l'afrocentricité?*

Acogny: Il existe sans doute des liens si l'on s'intéresse au concept de l'afrocentricité. Pour comprendre ma catégorie de Danses noires (j'insiste sur le pluriel), il faut comprendre que ce qui m'intéressait c'est de tenter l'inclusion plutôt que l'exclusion. Je voulais réconcilier certaines difficultés de terminologie avec ce qui correspondait avec nos réalités pratiques, vécues. C'était prendre des risques, car définir, c'est mettre en boîte, c'est cadrer, limiter. Or, le champ de nos pratiques est si diversifié, si différent et s'inspirent de tant de sources diverses, culturelles, politiques, sociales, philosophiques, etc. il me semblait important d'enlever le mot « Afrique » ou « africains ». Les habitants subsahariens n'ont pas le monopole de l'Afrique. Les habitants du Nord, du Maghreb sont aussi des Africains, mais des Africains blancs. La question n'est pas donc pas une question géographique, mais une question d'expérience commune qui s'étale au-delà du continent africain. Le terme Afrique

ne peut dire ce que nous faisons, ni ce que nous sommes. Il fallait donc revenir à notre couleur de peau. C'est ce que nous avons tous en commun dans notre champ des pratiques. Le concept d'afrocentricité renvoie paradoxalement au mot Afrique et le remet au centre de nos discussions, tout en cherchant à pousser en avant les apports des cultures africaines à l'histoire mondiale. S'il existe des croisements dans nos réflexions sur les danses noires avec la pensée afrocentriste, tout comme l'afrocentricité dans son paradigme, les danses noires cherchent à replacer ses identités particulières dans l'histoire universelle.

Oliveira: *Au Brésil, l'histoire de la danse noire et du théâtre noir est marquée par une intention de faire de l'art pour les noirs et par les noirs. Actuellement, ce mouvement est discuté. Pourquoi le processus consistant à inclure les non-noirs dans l'idée de penser aux danses noires est-il important ?*

Acogny: Quand on s'intéresse à l'histoire des indépendances en Afrique, et à l'histoire des ballets traditionnels africains. On s'aperçoit de plusieurs choses. Dans un 1er temps, la vision des ballets nationaux était de représenter la nation et le sens des valeurs à ses populations par danses variétés culturelles et identitaires dans lesquelles, lesdites populations se reconnaîtraient avec fierté. Les créations étaient donc a priori destinées aux populations locales.

Les ballets nationaux étaient aussi des ambassadeurs de ces nations, ils voyageaient dans les pays occidentaux pour représenter le pays et une certaine idée de sa culturelle et de ses valeurs. Le succès de ces ballets est devenu également un besoin économique

qui rapportait des devises aux pays. Les spectacles sont devenus des produits essentiellement orientés vers l'étranger à des fins économiques. Les nouveaux spectacles des ballets étaient devenus des produits pour les étrangers et portaient une idée archaïque de l'Afrique et de ses danses.

L'évolution des pratiques chorégraphiques avec les premières Rencontres africaines de Luanda (Angola) en 1995 qui voit se développer de nouvelles formes chorégraphiques pousse les jeunes danseurs à tenter l'aventure de la danse contemporaine. Toutefois l'existence d'un marché de la danse contemporaine en Afrique était inexistante et reste aujourd'hui encore très limitée. Le véritable espoir de s'en sortir économiquement pour ces jeunes danseurs était et est encore de se produire en Occident. De nombreux débats et critiques ont eu lieu sur les raisons d'être de ces nouvelles productions chorégraphiques qu'au final les populations africaines voyaient assez peu.

Ces productions étaient-elles pour les pays occidentaux ou pour les populations locales africaines ? Le débat existe toujours, mais la majorité des réponses résident sur des raisons économiques. Les infrastructures, les moyens mis à la disposition des danseurs étant pratiquement inexistant, le véritable espoir de réussite économique se trouve à l'étranger. Pourtant, bien des artistes comme Salia Sanou, Serge Aimé Coulibaly, Germaine Acogny, l'École des sables font leur possible pour présenter leurs spectacles dans leurs pays et à leurs populations avec un grand succès.

Il me semble important pour plusieurs raisons de présenter nos travaux à des non africains, si l'aspect financier est très important,

les meilleurs théâtres et conditions artistiques pour l'évolution des artistes restent encore l'Occident. Comprendre, apprendre et rapporter ces savoirs en Afrique permettraient d'aider au développement de nos pays, enfin, il est important également de se faire comprendre du monde pour prétendre à une certaine universalité.

Oliveira: *Pourriez-vous commenter le processus de commercialisation et de médiatisation qui se cache derrière la catégorie de la danse africaine et les corps noirs que l'on interprète?*

Acogny: En France, les praticiens parlent fréquemment de la « danse africaine » comme si leurs pratiques étaient représentatives de toutes les danses du continent africain. Leur discours semble sous-entendre une unité des pratiques et des principes qui régissent les danses africaines. Par facilité de langage ou par un raccourci de pensée, les artistes africains parlent de la « danse africaine », notamment quand ils enseignent, lorsqu'ils s'adressent aux élèves ou dans les interviews.

Par ailleurs, le rôle des médias (articles, magazines, journaux, émission de télévision) et des auteurs n'est pas à négliger. Ceux-ci, par le biais de titres accrocheurs et d'images photographiques ou télévisuelles condensent habituellement le réel et contribuent à entretenir cette fiction d'une danse africaine unique. Cependant, à la lecture des essais de Doris Green²³ ou de Robert W. Nichols²⁴, on comprend très vite que cette notion de danse africaine recouvre, en réalité, une construction qui ne traduit guère la diversité des danses africaines, mais regroupe plutôt les points esthétiques qu'elles auraient.

Georges Momboye, autre artiste ivoirien, montre bien que les danses africaines sont plurielles. Dans son centre de danse à Paris, il propose tout un éventail de formes de danses différentes, appartenant au patrimoine ancestral des enseignants, tous citoyens de divers pays africains. Il propose également des formes de danses africaines plus contemporaines où les techniques corporelles de diverses origines se mélangent et se confrontent.

La terminologie «danse africaine» navigue entre construction idéologique, concept marketing et terme générique ou raccourci du langage. Son usage est d'autant plus regrettable que cette expression est facilement utilisée. Or, elle contribue à projeter une image réductrice des danses d'Afrique au lieu de souligner leurs complexités et leurs variétés. En France, on parle souvent de l'Afrique et des Africains²⁷, oubliant que l'Afrique est un immense continent.

Le terme danse africaine paraît inapproprié. On ne parle pas « l'Africain », comme on ne danse pas « la danse africaine ». Ce terme est plutôt un label, une étiquette. Effectivement, il ne faut pas oublier que le milieu des danses africaines est essentiellement un marché économique. Sa raison d'être n'est pas vraiment de diffuser les cultures africaines, mais de proposer des activités artistiques et corporelles payantes au titre des loisirs. Le label « danse africaine » est donc, en réalité, un produit de marketing, un produit de consommation qui, sous un couvert culturel, diffuse finalement une certaine image archaïque de l'Afrique et de ses danses, qui ne reproduit ni ses transformations, ni ses changements et ses influences acceptées ou subies. Outre le sens courant attribué à l'expression «

danse africaine », il en existe d'autres engendrés par l'émergence de nouvelles formes dérivées de nouvelles formes.

Oliveira: *En quel sens le processus de transmission des danses traditionnelles peut-il être important pour la relation du corps avec le monde?*

Acogny: Il nous faut distinguer la transmission du contenu de son processus, c'est-à-dire de la manière dont la transmission se déroule. Les danses traditionnelles sont censés portés de valeurs culturelles et humaines. Les danses sont des incarnations des savoirs ancestraux. Mais toutes les danses ne sont pas au même niveau d'importance. Il y a les danses traditionnelles dites populaires souvent des danses de réjouissance, de festivités. Les danses sacro-saintes qui sont des danses d'initiés et souvent sujettes à des interdits et à des protocoles de représentation rigoureux et formels. Nous avons aussi des danses qui sont semi-religieuses et qui selon les contextes sont à caractère sacré ou populaire.

Que nous disent ces danses selon les différents contextes dans notre rapport au monde ? Et surtout, en relation à la question que nous disent les modalités de transmission de ces danses dans la relation du corps au monde. L'apprentissage des danses populaires se fait de manière plutôt informelle et sur le modèle familial. Autrement dit, nous apprenons les danses parce que nous imitons les membres de la famille que nous côtoyons au quotidien. Nous apprenons avec nos voisins et avec nos camarades de jeu. La danse est une sorte de jeu qui nous construit dès l'enfance et nous initie à des savoirs incarnés. Le passage à l'état de maturité en tant qu'homme ou

femme, implique une transition ou transformation. L'initiation est formalisation de l'apprentissage et des règles de la communauté. Il marque le passage à un autre état d'être au monde. Cet état est manifeste dans le corps dansant, par la qualité de la danse et des vêtements portés et par une multitude de signes que seuls les initiés sont à même de lire et de comprendre.

Du point de vue des valeurs traditionnelles, le processus de transmission des danses est fondamental à l'éducation de l'individu. Il le façonne et le construit et le rend compatible avec sa communauté et en relation avec les attentes de celle-ci, car cet homme ou cette femme doit contribuer à la pérennité et à la défense des valeurs traditionnelles. Du point de vue de la modernité, les enjeux ne sont plus tout à fait les mêmes et les raisons d'apprentissage des danses traditionnelles ne sont plus à des fins d'intégration communautaire mais à des fins plus artistiques, plus personnelles. Le corps façonné dans l'ère moderne est un corps virtuose, un corps qui exprime son individualité plus qu'elle n'affirme son appartenance à un groupe social. Ce corps dansant ne crie plus son identité communautaire, mais sa place au monde et son originalité. En ce sens elle s'inscrit dans la lignée de la pensée contemporaine des corps dansants tout en trouvant une source originelle différente et ancrée dans une histoire tout aussi différente de celle de l'Europe.

Oliveira: *Comment envisagez-vous l'avenir des danses traditionnelles sénégalaises?*

Acogny: Je le vois avec un certain optimisme quand Je vois l'expansion des danses sabar du Sénégal. *Sabar* est un terme

générique qui désigne à la fois la circonstance organisée par les femmes, l'ensemble des tambours qui servent à l'animer et l'un des rythmes qui y sont joués. Toutefois, il existe d'autres formes de danses traditionnelles tout aussi fascinantes et méconnues et qui gagnent à être connues. Et donc j'ai quelques inquiétudes, car l'attrait des jeunes vers les danses africaines contemporaines, mais aussi les formes urbaines et commerciales comportent de vrais dangers de délaisser ses propres danses traditionnelles pour celles plus en vue dans les médias. Le rôle de l'Ecole des Sables n'est pas la préservation des danses patrimoniales ou traditionnelles. Nous n'en avons ni la vocation, ni les moyens ou l'accompagnement financier pour le faire. L'implication des différents gouvernements au Sénégal montrent un réel désintérêt pour la question. Les ballets nationaux ne sont sollicités que pour produire une certaine image pour les politiciens lors d'événements ou parades officiels.

Oliveira: *Pour finir, pourriez-vous envoyer un message aux artistes au Brésil?*

Acogny: Je ne suis pas certain que ma position de directeur artistique de l'Ecole des Sables ou le simple artiste que je suis me permette de donner un message aux artistes brésiliens. Je peux simplement dire ceci en espérant que cela fasse écho. Je n'ai pas simplement choisi de danser, la danse m'a aussi choisi d'une certaine façon. J'ai appris à connaître mes faiblesses et mes forces. Il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus dans le monde de la danse. On ne devient pas danseur parce qu'on le veut, mais bien parce qu'on le peut et que la communauté ou la société nous donne cette légitimité,

cette reconnaissance. Quant un danseur vient me voir et me dit, je veux être un danseur. Cela m'interroge, car je me demande ce qu'il attend de moi et je ne suis pas certain qu'il sache ce qu'il attend de lui-même pourtant il attend sans doute de moi de pouvoir lui donner des clefs pour atteindre son rêve. Finalement, il importe peu que celui-ci devienne un danseur ou pas. Il est possible que le chemin vers soi, soit le chemin de la danse. La danse n'est peut-être qu'une étape, courte ou longue. Elle prend de multiples formes et facettes mais l'essentiel est dans la manière de l'incarner et de la vivre et par la même occasion de se réaliser.

Bibliographie

ADEWOLÉ, Funmi. De la danse africaine comme représentation scénique. In.: **Etre ensemble**. Pantin. Centre National de la Danse. 2004

ASANTE, Kariamuwelsh. Directeur de l'ouvrage **African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry**.: Editions: Africa World Press, Inc. 1ère édition 1994, 2ème édition Trenton, 1998.

ASANTE, Kariamuwelsh. **Zimbabwe Dance, Rhythmic Force, Ancestral Voices: An Aesthetic Analysis**. Trenton: Africa World Press. 2000

BAUTER, Marielle. Pourquoi tu danses l'Afrique. In.: **Magazine Nouvelle danse**: Danse Nomade. No 34-35, 1998.

DECORET-AHIHA, Anne. **Les danses exotiques en France**. Pantin : Editions Centre National de la Danse. 2004

DEFRAANTZ Thomas. African American Dance: A Complex History. In.: **Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance.** Wisconsin: The University Of Wisconsin Press, 2002.

DIXON-GOLDSCHMITT, Brenda. **Digging the Africanist Presence in American Performance.** New York: Editions Greenwood, 1996.

DIXON-GOLDSCHMITT, Brenda. **The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool.** New York: Editions Palgrave MacMillan, 2003.

FAU, Elie. **Figures de la «danse contemporaine africaine» en France.** Mémoire de DESS: Développement culturel et direction de projet. Université Lumière Lyon 2/ARSEC, 2004.

LEFÈVRE, Isabelle. **Les danses «noires» à Paris** - Essai de compréhension et d'analyse d'une activité corporelle dansée: l'exemple des cours parisiens des danses africaines. Mémoire pour le diplôme de l'INSEPS, 1985.

MAUREL, Chloé, **La question des races**, Gradhiva, 5 | 2007, [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2010. URL : <http://gradhiva.revues.org/815>. Consulté le 19 septembre 2011.

MARTEL, Frédéric, **Mainstream, enquête sur cette culture qui plait à tout le monde.** Flammarion, mars 2010, 460 p., 2010.

SERVIAN, Claudie, **Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XXème siècle.** [s.l.]. Editions Publibook, 2006.

AUTORAS E AUTORES

Ana Carolina Bezerra Teixeira é artista da performance, escritora e pesquisadora, nascida em Natal (RN). É Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia/Oberlin College (USA). Atuou junto com a Roda Viva Cia de Dança entre 1996-2007 como bailarina, coreógrafa e diretora artística. É preparadora cênico-corporal e consultora em Estudos da Deficiência e acessibilidade poética, atuando em diversas instituições públicas e privadas no Brasil. É autora do livro *Deficiência em Cena, a ciência excluída e outras estéticas*, lançado em 2011 pela leia Editora (PB) e em 2021 na sua 2ª edição revista e atualizada pela Editora OFFSET Natal, RN. Foi professora substituta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba.

Ana Reis Nascimento é habitante do cerrado, se interessa pelas poéticas e políticas do corpo, em experimentações da performance e seus desdobramentos em outras linguagens da arte. Pesquisa práticas artísticas autobiográficas e autoficcionais que produzam rachaduras e rasgos nas relações hegemônicas de gênero e colonialidade. Professora do Curso de Dança da UFG, ativa a performance e as práticas de fronteira no território da educação em artes. Graduada e Mestre em Artes pela UFU, doutora em Artes pela UnB. Integra o Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas NuPAA/CnpQ/UFG, onde coordena a linha de pesquisa “Práticas Artísticas Autoficcionais e dissidências nas estruturas de gênero e

colonialidade". Participa de exposições, residências e encontros de arte e pesquisa.

Arthur Marques de Almeida Neto (Org.) é Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas do CCTA/UFPB. Coordena o PROF-ARTES/UFPB. É líder do grupo de estudos e pesquisas ARCOPODER: Artes do Corpo Políticas e Poderes. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre e Especialista pelo PPGDança/UFBA. Licenciado em Dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ). Pesquisa relações entre Artes, políticas e poderes, processos e abordagens artísticas e metodológicas para ensino das artes, gêneros e sexualidades e ambientes midiáticos.

Emerson de Paula é Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Pós-Doutor em Acessibilidade Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. Líder do Grupo de Pesquisa NECID – Núcleo de Estudos em Espaços Culturais, Inclusivos e Deliberativos (CNPq). Pesquisador de Teatro-Educação nos seguintes diálogos: Teatro e Acessibilidade Cultural, Teatro Negro, Teatro e Espaço de Privação de Liberdade. Professor Permanente nos seguintes Programas de Pós-Graduação: PPGET (UNIFAP), PPGAC (UFBA) e PPGCen (UnB). Email: emersondepaula@unifap.br

elimacuxi nasceu Elisangela Martins, é poeta e atua como docente no curso de Artes Visuais da UFRR. Graduada em História pela Federal de Roraima é mestra em História Social pela Federal do Amazonas e doutoranda em artes pela UERJ. Sua pesquisa trata da história da ATERR, Associação de Travestis, Transexuais e Transgêneros de Roraima.

Everton Lampe de Araújo, atualmente é professor colaborador do DAC – Departamento de Artes Cênicas da UDESC – SC, onde formou-se como doutor na linha de pesquisa imagens políticas. Possui pesquisas nos eixos performance, encenação e transdisciplinaridade comunitária. Foi professor da Licenciatura em Teatro da UFBA (2022) e é graduado em Artes Cênicas pela UFOP-MG. Desenvolve pesquisas de interesse pela cena contemporânea em Abya Yala. Forma-se artista pesquisador através de viagens e residências nacionais e internacionais, buscando trocar vivências com artistas, professores e demais cidadãos.

Felipe Henrique Monteiro Oliveira é Pós-doutor pela USP e Doutor em Artes Cênicas pela UFBA. Atualmente é Professor Colaborador no Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula é artista da dança, pesquisadora e docente. Bacharela em Dança pela UNICAMP, mestra e doutora (bolsa Capes/DS - Código de Financiamento 001) em Artes pelo PPG Artes UNESP. Cofundadora e integrante da Nave Gris Cia Cênica, pesquisadora do Grupo Terreiro de Investigações Cênica (UNESP/CNPq) e atua na coordenação do GT O Afro nas Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Pesquisa representações performáticas de origem banto no Brasil e suas relações com as artes da cena contemporâneas. É docente efetiva na Universidade do Distrito Federal Professor Jorge Amaury Maia Nunes - UnDF.

Jerônimo Vieira de Lima Silva é Professor efetivo do curso de licenciatura em teatro da Universidade regional do cariri. É

doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)/ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Tem especialização em Literatura e Cultura pela Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É graduado em Educação Artística com habilitação em Artes cênicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professor do mestrado em Letras da URCA e do Prof-Artes. É líder do grupo de pesquisa Dramaturgia, Gênero, Sexualidade e Identidade (DRAGSEXI) e pesquisa sobre as questões de gênero e sexualidade, sobretudo alinhadas aos contextos educacionais e da pedagogia teatral.

Jonas Sales é Artista da cena, Diretor, Coreógrafo e Professor Efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB) e PPGCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (2019-2020). Doutor em Arte/UnB com estágio doutoral na FMH da Universidade de Lisboa. Possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2004) e Especialização em Dança (UFRN-2001). Coordenador do Grupo de Pesquisa DGP/CNPq: Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea). Membro do Centro de Estudos do Cerrado (UnB Cerrado). Tem experiência na área de Teatro, Dança, Arte-Educação e Expressões das culturas tradicionais culturais. Desenvolve pesquisas no campo das Corporeidades e Negritude, Expressões de culturas tradicionais e Pedagogias da cena.

Leandro Sousa Alves é bixa, negro, ator, fotógrafo, professor, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia-PPGAC/IARTE/UFU; professor temporário de Teatro da Escola de Educação Básica da UFU- ESEBA/UFU. Pesquisa as intersecções entre a criação de imagens e as artes do corpo. Suas últimas investigações buscam articular questões sociais, práticas artísticas híbridas e o erotismo como motor ético e poético de criação.

Lilian do Valle é Professora titular de Filosofia da Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) daquela instituição e presidente da Sociedade Brasileira de Filosofia da Educação (SOFIE). Graduou-se em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1978) e tem doutorado em Educação pela Université de Paris V - René Descartes (1982). Sua atuação e trabalhos concentram-se na área de Filosofia da formação humana e têm atualmente como principais temas a questão do corpo e da construção da sensibilidade, a crítica à clivagem corpo x pensamento (ou alma), os cosmopolitismos. No campo da Filosofia da Educação, dedica-se com especial atenção às contribuições de Jacques Rancière, Cornelius Castoriadis, Hannah Arendt, Isabelle Stengers, Bruno Latour e de Aristóteles, entre outros.

Lucia Maciel Barbosa de Oliveira é Doutora em Ciência da Informação, área de concentração Informação e Cultura, Linha de pesquisa: Ação e Mediação Cultural, pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP, possui graduação em História pela Universidade de São Paulo, Licenciatura em História pela Faculdade

de Educação da USP. Atua na área de ação cultural, política cultural e apropriação social da informação. Desenvolve o projeto “Que políticas culturais para o século XXI?”.

Márcia Virgínia Mignac da Silva é artista, professora e pesquisadora de “Danças do Ventre” há quase 30 anos. Professora da Escola de Dança da UFBA, Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP (2012), Mestre em Dança PPGDANÇA/UFBA (2008), Licenciada em Dança/UFBA (2002), Graduada em Medicina Veterinária/UFBA (1994). Ministra aulas na Graduação e na Pós-Graduação no Mestrado/Doutorado Acadêmico em Dança (PPGDANÇA/UFBA), como professora permanente, vinculada a linha I, Dança e Cognição. Tem como áreas de interesse: Danças “Orientais” – “Danças do Ventre”, Fusões e K-Pop Dance, Biopolítica, Orientalismo, Estudos de Gênero e Feminismo Interseccional. É Co-líder do Grupo de Pesquisa Ágora; modos de ser em dança (CNPq/UFBA), no qual desenvolve dois Projetos de Pesquisa: 1) Oriente-se: Dança do Ventre, Orientalismo e Feminismo Decolonial e 2) ORIENTE-SE EM QUESTÃO: que tipo de mundo sua dança testemunha?

Marcinha Baobá é artista visual, ativista feminista antirracista e pesquisadora da cena contemporânea. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFOP, atualmente é doutoranda no PPGAC-UFBA. Tendo como tema de pesquisa a “Análise, investigação e criação decolonial na arte da performance desde o sul”, ela integra o NINFEIAS – Núcleo de Investigações Feministas (CNPq) desde 2019.

Marcos Antônio Alexandre é Professor Titular da UFMG, onde atua na graduação e na pós-graduação do curso de Letras e ministra disciplinas no curso de Teatro. É bolsista do CNPq – Nível

1C, integrante cofundador do Mayombe Grupo de Teatro (1995), Coordenador do CEA – Centro de Estudos Africanos da UFMG e do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade da FALE/UFMG. Realizou pesquisas de pós-doutorado, sobre Teatro Negro, no ISA – Havana e no PPGAC, da UFBA (2008-2009); e, sobre Alteridades e Performance, no Instituto de Performance e Política das Américas – NYU e no NEPPA – PPGAC – Unirio (2017-2018). É crítico colaborador do site Horizonte da Cena. Publica e desenvolve pesquisas sobre literaturas hispânicas, performance, teatro latino-americano e teatros negros.

Martin Grossmann é Coordenador Acadêmico da Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência do IEA-USP (2015). Conselheiro do Conselho Deliberativo do MLS - Museu Lasar Segall - IBRAM - MinC (2011 - atual) e do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo (2019 - atual). As suas pesquisas acadêmicas problematizam a transição da Cultura Material para uma Cultura na virtualidade; a relação entre Arte Contemporânea, seus agentes e as Instituições; os processos de mediação cultural e artística; bem como o desenvolvimento e manutenção de Sistemas de Informação para a Arte e a Cultura.

Narciso Telles é teatreiro, ator e diretor. Bolsista Produtividade do CNPq – Nível 1C. Pós-Doutor em Teatro (UDESC, 2012 e Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Castilla de la Mancha, 2017). É professor do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Educação na UFU. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Tem estudos, publicações e prática artística na área de Artes/Teatro, com ênfase em Atuação/Improvisação e Cena

Contemporânea; Artes do Corpo e Educação. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro -Uberlândia-MG (@nucleo_2).

Nina Caetano é pesquisadora da cena contemporânea, performer e ativista feminista, além de DJ. Tendo como eixo central da sua pesquisa as relações estético-políticas entre práticas performativas e feminismos, ela coordena, desde 2013, o NINFEIAS – Núcleo de INvestigações FEministas (CNPq). Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP e pós-doutora pelo PPGAC-UFBA, é professora do PPGAC-UFOP, atuando como professora colaboradora no PPGAC-UFBA.

Patrick Acogny é PhD do Laboratório de Etnocologia da Universidade de Paris XVIII, Saint- Denis, França. Ex-Diretor Geral e Artístico da École des Sables, Senegal.

Saulo Vinícius Almeida (Org.) é doutorando em Artes pelo PPGARTES UERJ, Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC USP, Bacharel em Teatro pelo DAD UFRGS, Licenciado em Teatro pelo Instituto de Artes da UNB. Desenvolve pesquisas práticas e teóricas sobre as relações entre religiosidade, rito e cena artística. É coorganizador dos livros Práticas Decoloniais nas Artes da Cena I e II, Poéticas e Políticas da Cena e Performance, Performatividades e Identidades. Durante sua formação como artista-pesquisador-pedagogo, frequentou o bacharelado em Interpretação Teatral da EBA UFMG e o doutorado em Artes da Cena da Unicamp. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação – CIRANDAR (CNPq).

Taynara Colzani da Rocha (Gaia), nascida em Florianópolis, Santa Catarina, é cria da Escola Pública e Universidade Pública. Hoje, é professora ACT de Artes na Rede Pública do Estado de Santa

Catarina. Doutoranda em Teatro no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestra em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) pelo Programa de Pós Graduação em Teatro (PPGT). Graduada em Licenciatura em Teatro, no Centro de Artes – CEART, também pela UDESC. Conselheira Municipal de Cultura de Florianópolis Franklin Cascaes. Compõe as artes da cena, é diretora teatral, pesquisadora, produtora cultural e arte educadora. Autora do livro “Engordar Afetos Dançados”, publicado pela Titivillus Editora, de Pernambuco, em 2022. Pesquisa o corpo político e marginal buscando contemplar vivências de escutas e espaços seguros para as performatividades diversas.

Victor Hugo Neves de Oliveira (Org.) nasceu no Rio de Janeiro. Artista e Pesquisador das Artes da Cena. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (2013). Professor Permanente do Mestrado Profissional em Artes/UFPB (2019). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais/UFG (2022) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFRN (2022). Pós-Doutor em Cultura e Artes no Programa Eixos Temáticos do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (2024). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro com estágio doutoral em Antropologia da Dança pela Université Paris-Nanterre (2016). Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2011) e Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Cofundador do Fórum de Artistas Pretas e Pretos da Paraíba. Líder do Grupo de Pesquisa Cena Preta – Quilombo (UFPB/CNPq).

