

CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA
Organizador



TEATRO & EDUCAÇÃO

**NO CONTEXTO
CONTEMPORÂNEO**

*Grafias coletivas e atravessamentos
no Ensino Remoto Emergencial*



Edufac

Edufac 2022

Direitos exclusivos para esta edição:

Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac

Campus Rio Branco, BR 364, KM 04

Distrito Industrial • Rio Branco • Acre • CEP 69920-900

<http://www2.ufac.br/editora>

Editora Afiliada



**Associação Brasileira
das Editoras Universitárias**



Na palma da mão
nascem fios que se tornam redes.
São as mãos de mulheres, de pessoas LGBTQI+,
de indígenas,
de pessoas com deficiência,
de educadoras e educadores,
de artistas e crianças.
São as mãos de bonequeiras e bonequeiros.
São as mãos de quem sente a terra, vai à rua, mostra a cara.
cuida da vida e dá adeus.
São as mãos que se encontram pela amizade
para potencializar as nossas lutas!
Minha mão, sua mão,
nossas mãos dadas.

Carlos Alberto Ferreira
Georgianna Dantas



Teatro & Educação no contexto contemporâneo: grafias coletivas e atravessamentos no Ensino Remoto Emergencial

Carlos Alberto Ferreira da Silva (org.)

ISBN: 978-65-88975-29-9

Copyright © Edufac 2022

Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac

Rod. BR 364, Km 04 • Distrito Industrial

69920-900 • Rio Branco • Acre <edufac@ufac.br>

Diretor

Gilberto Mendes da Silveira Lobo

Coordenadora Geral da Edufac

Ângela Maria Poças

Conselho Editorial

Adelice dos Santos Souza, Ana Carolina Couto Matheus, André Ricardo Maia da Costa de Faro, Ângela Maria Poças (presidente), Antonio Gilson Gomes Mesquita, Carlos Eduardo Garção de Carvalho, Cristieli Sérgio de Menezes Oliveira, Dennys da Silva Reis, Esperidião Fecury Pinheiro de Lima, Francisco Aquinei Timóteo Queirós, Francisco Raimundo Alves Neto, Jáder Vanderlei Muniz de Souza, José Dourado de Souza, José Roberto de Lima Murad, Maria Aldecy Rodrigues de Lima, Rafael Marques Gonçalves (vice-presidente).

Coordenadora Comercial

Ormifran Pessoa Cavalcante

Design Editorial

Davi Lima de Moura

Revisão de Texto

Rafael Wöss Correa

Fotografia e Arte da Capa

Rylary Karen Targino da Silva

Georgianna Gabriella Dantas

T253t Teatro & Educação no contexto contemporâneo: grafias coletivas e atravessamentos no Ensino Remoto Emergencial [livro eletrônico] / Carlos Alberto Ferreira da Silva (organizador). – Rio Branco: Edufac, 2022.
311 p.: il.

ISBN: 978-65-88975-29-9

Vários autores.

1. Ensino Remoto – Universidade Federal do Acre. 2. Vivência universitária - Universidade Federal do Acre. 3. Teatro – Estudo e ensino. I. Silva, Carlos Alberto Ferreira da (org.). II. Título.

CDD: 792.098112

Bibliotecária: Alanna Santos Figueiredo - CRB 11º/1003

Sumário

Prólogo - Carlos Alberto Ferreira da Silva	9
1. Ensino crítico da linguagem teatral em contextos de educação não formal - Anita Cione Tavares Ferreira da Silva.....	23
2. Recordar é preciso: processo performativo com crianças - Bárbara de Souza Carbogim	47
3. Sude: percursos poéticos e a artista viajante - Flaviana Benjamin dos Santos	73
4. Grupo Teatral Noz Cego: a experiência performativa do processo criativo com pessoas com deficiência visual no espaço urbano - Carlos Alberto Ferreira da Silva	95
5. Biomecânica do beijú: por mais cultivos corporais de inspirAÇÃO (in)díg(e)na contra (os treinamentos do artista cênico) coloniais - Lígia Marina de Almeida (Juma Jandaíra).....	123
6. Arte zapatista e educação para outro mundo possível: de Chiapas para o México e para o mundo - Everton Lampe de Araujo	153
7. Sou água de rio que corre pro mar: estudos e práticas de uma poética de si - Leonardo Augusto Paulino.....	195

8. Um debate crítico sobre a violência contra a mulher por meio dos estudos da recepção da performance - Mirela Ferreira Ferraz.....	221
9. Inteligências relacionais em situações dialógicas com o espaço público - Lenine Guevara Oliveira e Salvador	241
10. Transcrições e relatos: a importância das aulas na perspectiva des/das/dos discentes na disciplina de Teatro e Educação - Bia Berkman; Isadora Camelo Aiache; Rafael Wöss Correa; Rylary Karen Targino da Silva	295
11. Relatos de uma educadora de chão: Do teatro à terra – de onde tudo se cria e se transforma - Georgianna Gabriella Dantas	345
12. Grupo Formosura de Teatro: 35 anos de arte e resistência – de onde tudo se cria e se transforma - Maria Vitória Alves de Freitas	375
Biografia dos Autores e das Autoras	397



PRÓLOGO

Carlos Alberto Ferreira da Silva

Prólogo

Em março de 2020, iniciava-se, na Universidade Federal do Acre, o primeiro semestre, o 2020.1. Já havíamos realizado o planejamento, submetido projetos de extensão, apresentado o plano de ensino para os discentes, tudo encaminhado para começar o ano letivo. Entretanto, fomos surpreendidos pela suspensão das atividades de ensino, devido ao vírus da Covid-19, que se proliferava de forma rápida entre a população. De imediato, a iniciativa foi interromper qualquer meio de encontro presencial entre a comunidade acadêmica. No e-mail enviado aos meus discentes, explicava que nós, educadores da universidade, estaríamos com as atividades paralisadas por tempo determinado, pois, de acordo com as normativas divulgadas, nos davam um prazo de alguns dias, para, em seguida, retomar os encontros presenciais. Dessa forma, imaginávamos que voltaríamos em questão de meses, mas essa opção não ocorreu como previam as

autoridades. A situação se agravou de forma crescente em todo o país. Por esse motivo, a melhor opção para preservar a segurança de todos e todas foi criar do Ensino Remoto Emergencial.

A pandemia da Covid-19, certamente, fez com que nós, educadores, repensássemos a nossa forma de educar, trocar, mediar e propiciar a reflexão no meio universitário, entre docentes e discentes. A partir do momento que se chegou à conclusão que não teríamos como nos encontrar de forma presencial, uma nova abordagem foi proposta, no intuito de que as vivências universitárias pudessem ocorrer em um formato totalmente *online*. Tal decisão, ao mesmo tempo que solucionava uma questão, a de proporcionar o encontro, mesmo que de forma virtual, abria margem para um outro contexto, pois inúmeros estudantes não teriam as mesmas condições. A falta de recursos entre os estudantes seria um ponto considerável, pois muitos não possuem computador e não têm acesso de qualidade à internet, além das diversas condições inadequadas para realizar os seus estudos em casa. A experiência do Ensino Remoto Emergencial ecoa uma série de questões das quais se buscou friccionar durante as vivências em aula, seja no formato assíncrono ou síncrono.

Dessa forma, as palavras deste *Prólogo* são grafias de um contexto vivido por um educador que, em meio à

pandemia, buscou meios para aproximar os conteúdos junto aos discentes. Digo isso, pois o contexto de fala deste educador e organizador do livro é de alguém que compõe o quadro docente de um curso cuja *prática* e o *contato* são substanciais para o desenvolvimento artístico e educacional entre discente, docente e os próprios conteúdos abordados ao longo da graduação. Ser docente do curso de Teatro, da Universidade Federal do Acre, cuja proposta está diretamente ligada à formação de docentes, possibilita atender às necessidades contextuais, a partir das diversas manifestações culturais e expressões artísticas que dialogam com a realidade do Acre e da região em que se insere. Nosso propósito, como docente, é valorizar o processo de ensino/aprendizagem dos discentes, estimulando a autonomia e a experiência de suas próprias vozes durante a formação. No entanto, frente a esses atravessamentos contemporâneos em função da pandemia, docentes e discentes passam a vivenciar uma prática de ensino através da forma remota. Eis as questões: como estimular esse desejo pelo ensino através dos encontros virtuais? Como realizar práticas teatrais através da tela? Como discutir diferentes temas da disciplina de uma forma que o discente e a discente se sintam interessados em participar? Seria possível?

Dessa maneira, a disciplina *Teatro e Educação II*, ministrada por mim e ofertada durante o Ensino Remoto

Emergencial, tinha como objetivo introduzir conceitos e questões acerca do ensino de Teatro e Educação nos *espaços não formais*, apresentando exemplos de grupos, artistas e pesquisadores que realizam ações artístico-pedagógicas em comunidades, bairros e organizações. Ou seja, uma disciplina que tinha como propósito o contato direto com a comunidade e o contexto de diferentes pessoas que desenvolvem e realizam trabalhos artísticos em ONGs, grupos, associações, dentre outras instituições.

Mas, dada a realidade, enquanto docente, compreendendo a necessidade de discutir temas que atravessam o processo de formação dos discentes; resolvi convidar pesquisadores e pesquisadoras de diferentes lugares do Brasil, a fim de estimular a discussão sobre assuntos caros e que correlacionavam com a proposta da disciplina. Sendo assim, este livro, *Teatro & Educação no contexto contemporâneo: grafias coletivas e atravessamentos no Ensino Remoto Emergencial*, é composto por 12 textos, cujos temas perpassam pelo contexto dos povos originários; da relação da terra como processo de criação; das propostas performativas no meio educacional; do diálogo relacionado ao movimento zapatista; dos projetos de extensão e da força do trabalho com a comunidade; do teatro de boneco e o processo pedagógico do Grupo Formosura de Teatro; do universo *queer* e a eperformance; do teatro e a educação inclusiva; das intervenções urbanas e seus diálogos com a rua.

Após diálogos tão significativos para o processo de ensino/aprendizagem de todos e todas, ocorridos nas plataformas virtuais, convidei as palestrantes e os palestrantes para compor essas grafias coletivas, neste livro, no intuito de estimular que os atravessamentos suscitados nas discussões pudessem trazer suas exclamações, interrogações e provocações para a escrita de textos. Dessa forma, as *grafias* das autoras e dos autores transitam por uma escrita performativa, processual, acadêmica e política. Os textos tiveram, como ponto de partida, as discussões realizadas na disciplina, mas, em cada trabalho, torna-se possível encontrar a história de uma/um educador(a), um/uma artista, um/uma performer. São textos críticos e políticos, cujas grafias expressam suas inquietações com o Brasil atual, apresentando suas dores e desafios, mas, também, a esperança que se estabelece através da *educação*.

Além da grafia textual, realizada pelas autoras convidadas e pelos autores convidados, vale ressaltar a participação dos/das discentes do curso de Artes Cênicas, que escreveram um dos textos que compõem este livro, junto com o trabalho da discente e artista acreana Rylary Karen Targino da Silva, que, com sua arte visual, criada ao longo da disciplina, possibilita reflexões, por meio do jogo com as cores, que se conectam às várias discussões na obra. Esse livro, sem dúvida, é a reunião de vozes que

se preocupam com o Brasil atual, é um trabalho com uma proposta decolonial, social, política, inclusiva e artística.

Então, aproveito para apresentar, à leitora e ao leitor, um breve resumo dos textos que compõem este livro, rico em experiências, referências e argumentações. Além de uma escrita plural, poética, performativa, histórica e argumentativa, as autoras e autores nos levam a conhecer seus complexos e profundos contextos de trabalho e pesquisa. O livro é composto pela descrição de todas as imagens, pensando na acessibilidade comunicacional, a fim de que este material possa chegar até as pessoas, como indígenas, pessoas com deficiência, pessoas de comunidades tradicionais, da comunidade LGBTQI+, de guetos, das ruas; até as educadoras e educadores de ensino básico, da rede pública; até as artistas-educandas e educandos em formação, até as pesquisadoras e pesquisadores e a todo o público interessado em *Teatro & Educação*.

O primeiro texto é *Ensino crítico da linguagem teatral em contextos de educação não formal*, de Anita Cione Tavares Ferreira da Silva. Este trabalho analisa a prática do ensino de teatro sob a ótica da educação não formal, realizada em 2015, com jovens adolescentes do município de Seabra, Bahia. A autora se baseia na teoria educacional de Paulo Freire e de Augusto Boal, por meio do Teatro do Oprimido, concluindo que a metodologia

utilizada é de grande proveito em processos de ensino de teatro com objetivos dialógicos e críticos, como a educação não formal defende.

“Recordar é preciso”: processo performativo com crianças, de Bárbara de Souza Carbogim, é um texto que reflete uma experiência vivida em 2018, junto a discentes da Escola Municipal Bom Pastor, na cidade de Juiz de Fora (MG). A tentativa é tornar presente e atualizada as possibilidades performativas dos corpos que habitam o espaço escolar, assim como o corpo-escola, para entender como desenferrujar esse ambiente e inventar “desvios de pássaros” – inspirados no “O homem de lata”, de Manoel de Barros (2010). A escrita traz à tona processos que são silenciados na escola, como o compartilhado por bell hooks (2017)¹, chamado pela autora de uma *comunidade de aprendizagem*. Aliada à poesia “Recordar é preciso”, de Conceição Evaristo (2017), é possível traçar trajetórias críticas de um passado, para então, potencializar o presente: sempre em movimento, potente e poroso, como os corpos das crianças.

O terceiro texto, *“Sude”*: percursos poéticos e a artista viajante, de Flaviana Benjamin dos Santos, descreve a performance *Sude* (2019) e alguns aspectos do conceito de *artista viajante* (MATTOS, 2007), como os de receptor

¹ É opção da autora que a grafia de seu nome seja com todas as letras minúsculas.

de experiências em territórios diversos e os de perspectivas dos habitantes na composição de roteiros pré-elaborados em performance. O texto parte de dois momentos, sendo que o primeiro aponta aspectos sobre o conceito de artista viajante, e o segundo momento sobre a relação da performance em territórios desconhecidos.

O texto *Grupo Teatral Noz Cego: a experiência performativa do processo criativo com pessoas com deficiência visual no espaço urbano*, de Carlos Alberto Ferreira da Silva, apresenta o histórico do Grupo Teatral Noz Cego, atrelando uma reflexão sobre a acessibilidade cultural e a importância de pensar o processo criativo acessível para as pessoas com deficiência visual. Temas como políticas públicas, audiodescrição, acessibilidade cultural, encenação performativa são algumas das palavras-chave deste trabalho.

Biomecânica do beijú: por mais cultivos corporais de inspirAÇÃO (in)díg(e)na contra (os treinamentos do artista cênico) coloniais, de Lígia Marina de Almeida (Juma Jandaíra), é um texto que contrapõe um estilo clássico e normativo, trazendo à leitora e ao leitor uma proposta performativa de escrita, pois, desde as frases iniciais, o fator político se expressa, apresentando suas inquietações e exclamações sobre o contexto dos povos originários, cujo lugar de fala perpassa por caminhos e experiências

praticadas de maneira anticolonial, cultivando a relação com a terra e com o seu próprio contexto.

O texto *Arte zapatista e educação para outro mundo possível: de Chiapas para o México e para o mundo*, de Everton Lampe de Araujo, visa colaborar com um conjunto de estudos e perspectivas da relação entre Arte e Educação, a partir de experiências interessadas em fazeres coletivos e no contexto de movimentos sociais. O referido trabalho amplia as perspectivas sobre modos de educação zapatista e como a Arte se torna elemento fundante de “outro mundo possível”, neste contexto de transformações políticas e sociais, na busca pela autonomia em processos de sociabilidade dos povos originários de origem maia.

“*Sou água de rio que corre pro mar*”: *estudos e práticas de uma poética de si*, de Leonardo Augusto Paulino, é um texto que compartilha a experiência e vivência performativa e ecopolítica de uma *drag queen*, em seu processo de criação e montagem. Os percursos das águas levam a leitora e o leitor a desaguar na trajetória e realidade desse corpo político. A escrita-imagem apresenta o processo artístico e criativo das práticas performáticas e performativas desse corpo, como movimento de ampliação das sensibilidades em um contexto ético, político, afetivo e estético.

O texto *Um debate crítico sobre a violência contra a*

mulher por meio dos estudos da recepção da performance, de Mirela Ferreira Ferraz, reflete a importância da performance para a discussão do problema da violência contra a mulher. A escrita descreve as experiências performativas da autora, bem como a intervenção urbana *Espaço de Silêncio*, da artista, professora e ativista mineira, Nina Caetano, a qual desenvolve sua obra no espaço público da cidade. Dessa forma, a escrita perpassa e tenciona através de seu viés ético e estético nas performances.

Inteligências relacionais em situações dialógicas com o espaço público, de Lenine Guevara Oliveira e Salvador, relata processos de formação e implicação do público durante ações artísticas, políticas e pedagógicas, na interface educação e espaço público da cidade. O texto aborda o diálogo com o espectador e as intervenções urbanas, as ações pedagógicas e os atos políticos, a partir dos trabalhos *{pingos&pigmentos}* e da ocupação da política institucional pela ManifestA ColetivA, durante a campanha da vereadora Maria Marighella e o Gabinete é a Rua.

O texto *Transcrições e relatos: a importância das aulas na perspectiva des/das/dos discentes na disciplina de Teatro e Educação* é uma grafia oriunda da percepção des/das/dos discentes: Bia Berkman, Isadora Camelo Aiache, Rafael Wöss Correa e Rylary Karen Targino da Silva, que frequentaram a disciplina durante o Ensino Remoto

Emergencial. Dessa forma, o texto apresenta as reflexões de quatro estudantes participantes. Nas palavras dos/das/des autores torna-se possível compreender a importância das falas das educadoras e dos educadores convidados durante a disciplina.

Relatos de uma educadora de chão: do teatro à terra – de onde tudo se cria e se transforma, de Georgianna Gabriella Dantas, é um ensaio que narra palavras plantadas na terra, cultivadas e adubadas, apresentando suas experiências de vida, e traz para a escrita, através da perspectiva decolonial, as transcrições das suas falas, proferidas durante o encontro da disciplina de *Teatro e Educação II*, sendo a oralidade o chão da sua escrita, e a educação, o fio de conexão entre elas.

Por fim, a última grafia, *Grupo Formosura de Teatro: 35 anos de arte e resistência*, apresenta o histórico do Grupo Formosura, de Fortaleza - Ceará. O texto detalha os procedimentos pedagógicos desenvolvidos pelos integrantes/bonequeiros, no contexto do ensino não formal, através do universo do boneco e do mamulengo.

Portanto, as grafias, feitas por muitas mãos, assumem um posicionamento político frente às complexas questões e desafios presentes no atual Brasil. Na minha compreensão, enquanto educador, percebo a importância dessa experiência acadêmica, durante esse momento

tão difícil e sofrido que a pandemia nos trouxe. Por isso, essas grafias emergem do atravessamento conceitual e de pesquisa do grupo de pessoas artistas/educadoras, que se disponibilizaram em compor este trabalho.

Carlos Alberto Ferreira da Silva
Organizador



GRAFIA 1

Ensino crítico da linguagem teatral em
contextos de educação não formal
Anita Cione Tavares Ferreira da Silva



1. Ensino crítico da linguagem teatral em contextos de educação não formal

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva

De maneira geral, a pesquisa a respeito do ensino das artes cênicas está muitas vezes relacionada a abordagens formais de educação, analisando contextos escolares, currículo, diretrizes educacionais, etc. Apesar disso, nos últimos anos a procura por artistas-

educadores em projetos culturais promovidos pela iniciativa privada ou pelo poder público tem aumentado, a partir do surgimento dos editais, fortalecimento de ONGs e de outros tipos de iniciativas desenvolvidas em comunidades.

Ao considerar esta questão, é necessário que se desenvolvam mais pesquisas a respeito da atuação destes artistas-educadores, refletindo acerca da abordagem e metodologia de ensino de teatro que estes realizam. Desta forma, reflito sobre o desenvolvimento de uma metodologia de ensino teatral voltada para o campo em crescimento da educação não formal, analisando quais aportes teóricos e metodológicos estes artistas-educadores podem se apoiar, de maneira que se mostrem afinados ao contexto político e social que encontram nesses locais de atuação. Em geral, encontram realidades diversas das suas, sendo preciso cautela e sensibilidade ao adentrar nesses locais para desenvolver processos criativos pedagógicos.

Inicialmente trato da teoria que fundamenta a abordagem não formal de educação, baseada no pensamento do educador brasileiro Paulo Freire. Em seguida, analiso as ideias de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, do ponto de vista educacional. Por último, observo a prática de ensino realizada com jovens do município de Seabra-Bahia, na ocasião de minha pesquisa de doutorado, refletindo sobre o uso da teoria destes autores em contextos de educação não formal.

1.1 Paulo Freire e a educação não formal

Para que possamos compreender de maneira mais consistente os princípios que sustentam a ideia de educação não formal, é preciso um olhar mais aprofundado nas ideias do educador Paulo Freire, que são direcionadas para uma maior consciência social e enfrentamento às opressões. Freire é reconhecido internacionalmente no campo da educação popular, combatendo a desigualdade de classes e fomentando a justiça social.

Um dos principais elementos de sua teoria é a abordagem problematizadora com que provoca a reflexão de seus educandos, levando-os a examinar seus contextos do dia a dia, estudando a teia de relações sociais que os envolve e afeta no cotidiano. A partir daí o aprendizado se dá não apenas pelo conteúdo que estiver sendo tratado, mas pela construção de um juízo crítico perante a realidade social que os educandos estão imersos, onde estes confrontam os pontos de vista dos demais educandos com seus repertórios pessoais de experiências, resultando na edificação de um conhecimento crítico exclusivo, pessoal e intransferível em cada um.

O autor afirma que uma das principais funções do educador consiste em: “[...] propor ao povo, através de certas contradições básicas, sua situação existencial, concreta,

presente, como problema que, por sua vez, o desafia e, assim, lhe exige resposta, não só no nível intelectual, mas no nível da ação” (FREIRE, 2011, p. 120). Desta maneira, o educador deve partir da problematização de situações de opressão que o educando enfrenta, propondo estas questões para diálogo.

A abordagem problematizadora se configura a partir do questionamento a respeito de como seria possível a solução dos problemas coletivos que afligem os educandos e conseqüente transformação da realidade, gerando debates que estimulam essa leitura crítica do cotidiano, o que auxilia a mobilização política e social e reivindicação de direitos no caso do ensino em comunidades e coletivos, incluindo movimentos sociais. Além disso, o pensamento freireano considera as linguagens artísticas como ferramentas potentes de aprendizado.

A pedagogia de Freire defende a dialogicidade nas relações entre professor e estudantes: “Educador e educandos (liderança e massas), cointencionados à realidade, se encontram numa tarefa em que ambos são sujeitos no ato, não só de desvela-la e, assim, criticamente conhecê-la, mas também no ato de recriar esse conhecimento”. (FREIRE, 2011, p. 78). Estas características são relevantes ao defender que o educador deve atuar facilitando uma edificação de saberes de forma coletiva e democrática, promovendo uma

abordagem a partir da problematização de questões sociais que fazem parte do contexto cotidiano do grupo, realizando debates reflexivos com seus integrantes. A partir deste panorama, não há mais uma divisão tão evidente entre quem oferece o conhecimento e quem o recebe. O autor completa:

Deste modo, o educador problematizador refaz, constantemente, seu ato cognoscente, na cognoscitividade dos educandos. Estes, em lugar de serem recipientes dóceis de depósitos, são agora investigadores críticos, em diálogo com o educador, investigador crítico, também (FREIRE, 2011, p. 97).

Nos escritos de Freire (2011) encontra-se o termo Educador Social, que consiste no professor que evita “depositar” conteúdos nos alunos, que não os pressupõe como receptores passivos e destituídos de conhecimento, que propõe questões e problemáticas provocando o estudante à consciência social, a ocupar espaços e fazer ouvir sua voz, expressando sua opinião e atitude. Ao discutir questões do contexto do dia a dia dos educandos, o Educador Social deve conduzir o debate para a reflexão sobre como solucionar essas problemáticas e idealizar a realidade que consideram mais justa a ser alcançada.

Freire adiciona: “É provável que, com a problematização da sugestão ao grupo, novos temas surjam.

Assim, na medida em que todos vão se manifestando, o educador vai problematizando, uma a uma, as sugestões que nascem no grupo”. (FREIRE, 2011, p. 166). O autor direciona a abordagem crítica e dialógica que os educadores devem apresentar, garantindo que o processo educacional se mantenha contemplando os interesses dos próprios participantes e trate dos assuntos que os mesmos se interessam em aprofundar.

Para compreendermos então o conceito de educação não formal, é importante diferenciá-lo de outras abordagens educacionais. O professor Moacir Gadotti² esclarece:

A educação formal tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação. A educação não-formal é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de “progressão”. Podem ter duração variável, e podem,

2 Moacir Gadotti é professor titular da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, e atual diretor do Instituto Paulo Freire, em São Paulo.

ou não, conceder certificados de aprendizagem (GADOTTI, 2005, p. 02).

O autor expõe o enrijecimento das estruturas e instituições formais de educação, que buscam homogeneizar as etapas e resultados do aprendizado, limitando-os a um formato linear e não possuindo a capacidade de enxergar os educandos como indivíduos diferentes, portadores de experiências de vida e conhecimentos diversos.

No caso da educação não formal há uma maneira diferente de desenvolver o processo, mais cíclica do que linear, considerando as opiniões e posicionamentos dos educandos, em uma via de mão dupla de troca de conhecimentos, onde o educador também aprende, configurando uma maneira dialógica de construção de saberes. Além disso, os objetivos do aprendizado são definidos ao longo do processo, a partir da interação com os educandos.

A autora Maria Gohn³ (2010) apresenta três principais abordagens educacionais: *formal*, *não formal* e *informal*. A primeira está relacionada à educação que ocorre dentro de instituições escolares e universitárias, em geral conteudistas e submetidas às normas curriculares e hierarquias. A Educação Informal é a que acontece de

³ Maria da Glória Gohn é Professora Doutora na Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP

forma natural durante toda a existência do indivíduo, ao longo das vivências de situações e experiências de vida familiar e social.

A educação não formal emerge a partir de formas de ensino direcionadas para uma aprendizagem dialógica e horizontal, que ocorre em processos coletivos onde se dá intensa troca de conhecimento entre seus participantes. Em geral, consistem em iniciativas oriundas de ONGs, associações e movimentos sociais. A partir do objetivo principal dos educandos edificarem um posicionamento crítico perante a realidade, se intenciona o despertar dos mesmos como indivíduos autônomos e como sujeitos pertencentes a uma coletividade.

A autora afirma:

A construção de relações sociais baseadas em princípios de igualdade e justiça social, quando presentes num dado grupo social, fortalece o exercício da cidadania. A transmissão de informação e formação política e sociocultural é uma meta na educação não formal. Ela prepara formando e produzindo saberes nos cidadãos, educa o ser humano para a civilidade, em oposição à barbárie, ao egoísmo, ao individualismo etc. (GOHN, 2010, p. 19).

A partir desse trecho, percebe-se que a educação não

formal fomenta um sentido emancipatório na educação, em congruência com as ideias de Freire, contendo o potencial de desencadear processos de transformação social.

À medida que se compreende a respeito das bases da educação não formal, é importante refletir: como é possível trabalhar com as linguagens artísticas nessa perspectiva educacional? E, de forma mais específica, o ensino de teatro em ambientes Não Formais? A partir deste questionamento é possível chegar no arcabouço teórico e prático do Teatro do Oprimido, cujo nome, técnicas e pressupostos são inspirados pela Pedagogia do Oprimido de Freire.

A partir das ideias e concepções freireanas, que questionam a posição passiva do estudante na prática da educação bancária e oferecem um método educativo em que o mesmo se torna sujeito dentro desse processo pedagógico, o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, utiliza os conceitos de Freire em experiências teatrais, promovendo ações em que o espectador se transforma em sujeito da ação dramática e é capaz de interferir na cena, com o objetivo de transformar a realidade.

1.2 O papel do artista-educador e o Teatro do Oprimido

O encenador brasileiro Augusto Boal é o criador do Teatro do Oprimido, que consiste em um grande arsenal de técnicas teatrais e conceitos voltados para tratar de questões políticas e sociais. Boal desenvolveu suas práticas em comunidades e grupos de não-atores, sustentando que qualquer indivíduo é capaz de fazer teatro. Em sua conhecida obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1975), o autor situa o teatro como ato necessariamente político e oferta uma variedade de recursos teatrais que visam a libertação social do sujeito oprimido. Sua metodologia é de caráter democratizante e promove ações de criação coletiva, colocando o teatro em um lugar de comunicação entre indivíduos, tratando de situações determinadas de cada contexto de forma historicizada e reagindo a problemas sociais específicos.

Para Boal (1975), a emancipação do sujeito acontece quando este amplia sua consciência social e se arma de ferramentas para transformar sua realidade, expandindo seu conhecimento sobre a mesma a partir do estudo das relações e contradições sociais perceptíveis no seu dia a dia.

Boal explana sua prática:

[...] esta tem dois objetivos principais:

ajudar-nos a conhecer melhor uma situação dada e ensaiar as ações que podem nos ser úteis para quebrar a opressão que ela nos revela. Conhecer e transformar - esse é o nosso objetivo. Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro ensaiamos um ato de libertação, para, em seguida extrapolá-lo na vida real: o TO, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações- esse ensaio já é uma transformação. (BOAL, 1999, p. 268).

Essa transformação defendida pelo autor está relacionada ao processo de aprendizado que promove o impulso à ação na realidade do participante que pratica suas técnicas. As práticas do Teatro do Oprimido baseiam-se na compreensão das relações opressor/oprimido, conceituadas inicialmente por Freire, em sua obra *Pedagogia do Oprimido* (2011), desencadeando situações-modelo a serem exploradas e debatidas pela via do teatro. Seu arsenal contém um sem-número de proposições de jogos teatrais, exercícios para o que o autor nomeia de “desmecanização” do corpo, modalidades diversas de improvisações e de debate com o público.

Uma de suas mais conhecidas técnicas é o Teatro Fórum, onde se apresenta a um determinado

grupo ou comunidade uma peça teatral abordando uma problemática social latente daquele contexto, contendo um final desfavorável para o personagem representando o indivíduo oprimido. A partir desta apresentação, a peça é reapresentada, com o diferencial de que pessoas do público podem interromper a peça a qualquer momento, assumindo o papel do protagonista oprimido, com o intuito de testar soluções em cena para romper a opressão que o subjuga. A intenção é que ensaiem, com o próprio corpo em cena, a revolução capaz de transformar sua realidade.

As ações do Teatro Fórum são mediadas pela ação do Curinga, figura designada para provocar o público a agir, conduzindo a atividade de maneira a estimular as proposições dos espectadores, que passam a ser chamados de “espect-atores” (BOAL, 1999). O Curinga apresenta características similares às do Educador Social freireano, no sentido de promover a dialogicidade, tratando de situações cotidianas de forma problematizadora, provocando o debate coletivo.

A indagação acerca de que tipo de abordagem o educador deve possuir diante do grupo em que trabalha é tratada tanto na obra de Freire quanto na de Boal. Ambos oferecem propostas em que a educação e o teatro funcionam como prática dialógica, horizontal e crítica. Os autores sugerem que em um primeiro momento o educador (ou o

artista-educador) deve definir, junto com os participantes, quais são as principais questões sociais presentes naquele contexto, escolhendo coletivamente a problemática que esteja mais latente naquele período.

A questão escolhida servirá como disparadora de debates e improvisações, e soluções serão testadas por meio da cena com o intuito de resolver o problema apresentado. Para que estejam prontos para improvisar, é relevante que os participantes experimentem jogos teatrais, que têm a capacidade de os preparar para a ação cênica, potencializando qualidades como prontidão, dinamismo, visão periférica, tônus e aquecimento emocional.

As improvisações promovem o estudo das situações escolhidas coletivamente, fomentando a discussão por meio da cena e a relativização de opiniões e posturas. Debates críticos devem ocorrer em seguida às improvisações, dinamizando a troca de conhecimento à medida que os participantes entram em contato com os pontos de vista dos demais e os confrontam com suas próprias referências pessoais. Ao utilizar essa abordagem em minha pesquisa de doutorado, realizada na Universidade Federal da Bahia entre 2015 e 2019, obtive resultados bem proveitosos, sobre os quais relatarei a seguir.

1.3 Prática de campo com ensino não formal de Teatro

Em minha pesquisa de doutorado em Artes Cênicas, defendida em 2019, na Universidade Federal da Bahia, sob o título *Por uma extensão universitária transformadora: caminhos para uma abordagem crítica e dialógica na mediação da ação teatral*, obtive novamente a oportunidade de trabalhar com a concepção da educação não formal no ensino de teatro, voltada, na ocasião, para o estudo da extensão universitária.

Por meio de uma abordagem baseada em Freire e Boal, utilizando jogos, improvisações e debates, pude experimentar na prática a eficácia destes procedimentos dialógicos na realização de processos criativos de teatro, especialmente do ponto de vista do aprofundamento em questões sociais e políticas.

Na esfera teórica da investigação me debrucei sobre o exame de estratégias de ensino de teatro a partir da educação não formal, estudando pedagogias dialógicas, a partir da atitude e abordagem do educador. Na prática de campo da pesquisa foi criado, em conjunto com a UFBA, um Curso de Extensão intitulado *Curso de Teatro em Comunidades*, oferecido na cidade de Seabra, Bahia, no ano de 2015, em que ministrei oficinas de teatro para jovens adolescentes do município. Estes jovens já haviam

participado de um projeto cultural de teatro em que havia atuado artista-educadora no ano anterior, promovido pelo governo do estado da Bahia e contemplado pelo *Edital Calendário das Artes 2013*, da Fundação Cultural do Estado da Bahia-Funceb, denominado *Oficina de Teatro Movimento Livre*.

Ao longo da prática teatral no Curso de Extensão, realizamos encontros durante um período de oito meses, em que discutimos sobre as principais questões que assolavam esses adolescentes no dia a dia, como machismo, racismo, homofobia, preconceito de classe, além de problemáticas relativas à própria cidade e precariedade de seus serviços públicos. Os temas foram escolhidos pelos participantes, que se mostraram bastante engajados nas práticas e discussões.

Uma das cenas propostas pelos participantes, a título de exemplo, tratou do tema da redução da maioria penal, assunto que os estava mobilizando bastante naquele período. Foi criada por eles uma cena que se passava na feira livre da cidade, onde um garoto em situação de rua rouba a bolsa de uma cliente. O garoto é pego em flagrante por um transeunte, que o segura, e uma discussão é iniciada entre uma feirante, a vítima do roubo e o homem que o capturou, a respeito de que atitude tomar com o garoto.

O homem defende que a polícia seja acionada, afirmando que pessoas como este garoto deveriam ser presas. A feirante tenta relativizar a situação, mostrando a

realidade de extrema vulnerabilidade que o garoto enfrenta, lidando com a fome e a violência em seu cotidiano. Por fim, a vítima do roubo se solidariza com o garoto e o leva para casa. Após a cena, discutimos bastante sobre os pontos de vista exibidos e a solução encontrada, chegando à conclusão de que o desfecho consistiu em uma resolução conjuntural, que remedia apenas momentaneamente a situação, mas que não resolve, a médio nem a longo prazo, a questão estrutural que a cena se propõe a criticar.



Figura 1: Cena da redução da maioria penal. Fonte: Arquivo Pessoal (2015). **#ParaCegoVer:** Nesta imagem é possível ver dois momentos da cena: no primeiro, da direita para esquerda, há um garoto de camiseta branca roubando a bolsa de uma mulher de casaco verde. Ao lado deles está a feirante, representada por uma mulher de blusa rosa com um lenço na cabeça. No segundo momento, o garoto de camiseta branca está sendo segurado por um homem de casaco preto, tentando se soltar, enquanto a mulher de casaco verde está com os braços esticados em sua

direção, como se quisesse evitar que o garoto sofresse alguma violência.

Os resultados desta pesquisa originaram princípios de mediação da ação teatral para artistas-educadores agirem na extensão universitária, sendo que tais princípios são úteis para praticamente qualquer contexto em que se deseje realizar uma abordagem crítica e de troca de saberes, oferecendo instrumentos para a construção de um conhecimento libertador e emancipatório para os participantes.

Os princípios são os seguintes:

- A mediação da ação teatral na extensão deve se pautar pela horizontalidade e dialogicidade;

- A mediação da ação teatral na extensão universitária deve ser fundamentada nas pedagogias críticas para ser transformadora e libertadora;

- A mediação da ação teatral na extensão deve garantir o protagonismo do participante;

- A mediação da ação teatral na extensão universitária deve ser necessariamente articuladora;

- A mediação da ação teatral na extensão universitária deve se utilizar de disparadores de discussão que facilitem o desocultamento das relações e estruturas sociais.

Como resultado geral da pesquisa, foi possível perceber que os participantes expandiram sua compreensão sobre a linguagem teatral, além do desencadeamento

de processos em que suas consciências sociais foram ampliadas, e conseqüentemente a visão crítica de cada um também, ampliando a percepção sobre as opressões estruturais que regem a dominação do povo.

Os valores éticos são um pilar fundamental na edificação profissional de um professor, pois mesmo que haja procedimentos e ferramentas educacionais democráticas e acessíveis disponíveis, a utilização destas ferramentas necessita de uma atitude escrupulosa do educador, principalmente para que este não cometa erros de mediação no sentido de atitudes intransigentes e impositivas.

Além disso, os resultados de uma experiência educativa serão diretamente influenciados pelas atitudes do educador, que caso aja de má fé pode manobrar a opinião de seus educandos, portanto devendo constituir-se de um sujeito, no mínimo, honesto. A partir desta ideia, é relevante que o artista-educador de teatro tenha uma certa compreensão acerca das abordagens críticas para não agir com verticalidade nas ações com seus educandos, e não sobrepor opiniões ou padrões sobre os mesmos, respeitando seus contextos de origem.

Outrossim, o artista-educador deve priorizar o protagonismo dos educandos ao exercer uma postura dialógica, oportunizando uma emancipação dos mesmos, o que ocorre apenas quando existe uma abordagem capaz

de conduzi-los à reflexão sobre si mesmos, edificando um conhecimento crítico que os coloca no centro de suas próprias realidades, tornando-os sujeitos de seus processos de aprendizagem. Em minha tese, reflito:

Entendo que a emancipação dos indivíduos oprimidos apenas pode ser atingida quando existe uma pedagogia capaz de fazer os sujeitos refletirem sobre si próprios e se afirmarem como protagonistas de sua história. Ou seja, em um trabalho onde o participante constrói essa visão crítica, pensa criticamente sobre si mesmo e sobre sua vida e consegue se colocar no centro de sua própria trajetória, inserido na realidade. Ao refletir de maneira crítica sobre suas próprias dificuldades, os participantes alcançam uma possibilidade de libertação. Isso é o que conduz à emancipação, que está ligada com a questão do protagonismo, pois quando o estudante se assume como sujeito de seu processo, tomando decisões e fazendo reflexões, uma situação de autonomia é gerada, originando uma emancipação em algum grau. (SILVA, 2019, p. 271).

Concluí nesta pesquisa, que os pensamentos de Freire e Boal são fundamentais para a edificação de uma abordagem educacional crítica da linguagem artística do teatro, não somente pela dialogicidade democratizante presente em suas ideias e práticas, mas pelo largo alcance e capacidade de adaptação das mesmas, capazes de serem

ajustadas a quase qualquer contexto específico, mostrando-se extensivamente úteis.

Além da sintetização dos princípios, concluí nesta investigação, entre outras considerações, que o âmbito da Educação Não Formal, ao ser associado às ferramentas estudadas e aos princípios elaborados, é possível de ser sistematizado em uma prática educacional direcionada não apenas aos artistas-educadores de teatro, mas aos educadores sociais que provém de variados campos de saberes, facilitando a expansão educacional de uma abordagem mais democrática e humanizada.

Referências

BOAL, Augusto. **200 jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FERREIRA DA SILVA, Anita Cione Tavares. **Por uma extensão universitária transformadora**: caminhos para uma abordagem crítica e dialógica na mediação da ação teatral. 2019. 355 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32098>>. Acesso em: 04 maio 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GADOTTI, Moacir. **A questão da educação formal/ não formal**. Institut International des Droits de L'enfant (IDE), Sion, Suisse, 2005.

GOHN, M. da Glória. **Educação não formal e cultura política**. São Paulo, Cortez, 2008.

GOHN, M. da Glória. **Educação não formal e o Educador Social**. São Paulo: Cortez, 2010.



GRAFIA 2

Recordar é preciso:
processo performativo com crianças
Bárbara de Souza Carbogim



2. Recordar é preciso: processo performativo com crianças

Bárbara de Souza Carbogim

Recordar é preciso
O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso
O movimento vaivém nas águas lembranças
dos meus marejados olhos
transborda-me a vida,
Salgando-me o rosto e o gosto [...]

(Conceição Evaristo)

2.1 **Recordar**

Pelos pontos e detalhes se vê ao longe, pela memória se atualiza o agora. Este texto é um compartilhamento do processo artístico-pedagógico com crianças,

caminhando nas possibilidades de projeto e comunidade. A memória aqui relatada vive e se esgarça nas ideias e práticas de: processo, micropolítica e performance.

A concepção de comunidade, em um sentido generalizado, vem de um lugar comum onde todos são protagonistas e fatores do coletivo, ou seja, um ambiente onde todas as vozes são ouvidas. Esse é um ponto crucial nos estudos da professora e pesquisadora estadunidense bell hooks (2017), ela chama de *comunidade de aprendizagem* o espaço da sala de aula quando movido por entusiasmo e engajamento. E, portanto, pautado no antirracismo e feminismo. bell hooks também atenta para ponto importante e freireano: *professora como aprendiz*, que muito se entrelaça no meu corpo em sala de aula. No entanto, a comunidade escolar é uma *comunidade de aprendizagem*? Parece-me que, pelo conjunto de pressões que os corpos ali estão submetidos, nem sempre.

A relevância desse processo mora no estudo e na crítica do espaço em que se está, sem deixar de enxergar o fora e o além, tateando aquilo que transborda do encontro no micro. E olhar o micro não é enxergar pontualmente – como uma viseira que insistem colocar nos cavalos – mas é aprofundar no mínimo, no potente da experiência coletiva e das existências individuais.

2.2 Intervir



Imagem 1: corpo dos ombros pra baixo de uma criança vestida com roupas de frio e pés descalços no chão da escola. Imagem 2: crianças de costas com mochilas, descendo uma escada de escola. Imagem 3: corredor de escola e no fundo, corpos de crianças de pé, segurando livros. Imagem 4: o mesmo corredor e crianças da imagem 3, porém, com os corpos dispostos mais ao meio do corredor. Imagem 5: crianças paradas em roda, de costas e de pé. (imagem-citação: arquivo pessoal)

PROGRAMA PERFORMATIVO 1:

Realizar um trajeto da diretoria até a quadra com o livro didático de Arte na mão. Fazer três paradas: uma para ler (em frente à escada), outra para cair no chão (em frente ao palco), e a última para falar: “Por que o grupo fez essa obra?” (na quadra). Andar todo o trajeto no ritmo: passo, pausa, passo, pausa.

PROGRAMA PERFORMATIVO 2:

Realizar um trajeto da sala de aula até a sala de informática com a mochila. Fazer duas paradas, uma na escada e outra na sala de espera. Conversar sobre o dia-a-dia nas paradas. Andar todo o trajeto no ritmo: passo, pausa, passo, passo, pausa.

Busquei compreender quais práticas artísticas e pedagógicas mais se alinhavam com as linguagens contemporâneas, ao mesmo tempo em que dialogavam

com as demandas dos discentes, no intuito de desenhar um possível trajeto para o ensino de teatro. Nessa via, este estudo traz como motriz a ideia subjacente de *poética política* no ambiente educacional, mais especificamente em espaços formais. *Poética política* é um termo utilizado por alguns estudiosos e é um dos conceitos-chave que gosto de tensionar. Tal expressão compreende, principalmente, a perspectiva política e a centralidade do corpo no ato do fazer artístico. Acredito, portanto, que a ideia de *poética política* se insira nesse contexto – da reflexão sobre a prática performativa na escola – por entender que pensar a educação é pensar profundamente o corpo, e isso não se desmembra de uma perspectiva política. A política é aqui entendida no substrato da *biopolítica*⁴, ou seja, como uma força que está entrelaçada nas relações sociais, conseqüentemente, nos corpos (corpo-discente, corpo-docente, corpo-escola, corpo-carteira...). E, ao tangenciar o caráter político do corpo, considera-se tanto o poder exercido nele, em movimento nas relações, quanto a possibilidade de subversão desse mesmo poder.

O corpo, portanto, tem em si diversas possibilidades

4 Conceito desenvolvido, inicialmente, pelo filósofo Michel Foucault, em seus estudos sobre a normatização da sociedade, onde o poder não está centrado somente no Estado, mas no modo de relação entre os indivíduos, o capital e a subjetividade (FOUCAULT, 2008).

políticas de estar no mundo e se relacionar com ele, e as coisas do mundo, tais como são, também possuem em si corporalidades, “o que se pode dizer é que o corpo foi transformado em espaço para o acontecimento. E, como tal, transcende os determinismos orgânicos, passa a ser variável, um corpo continuamente afetado, significando uma identidade também variável” (ANDRÉ, 2007, p. 80). Em vista disso, uma dessas inúmeras maneiras do corpo existir é compor com a arte e se transmutar, gerando novas possibilidades espaciais: “Dessa maneira, supõe-se que a arte possa entrar na escola com o propósito de promover mudanças nos valores das coisas e não para mudar as coisas” (ANDRÉ, 2007, p. 122). Através desses propósitos, inerentes ao entendimento de corpo, educação e política, que as práticas foram desenvolvidas.

Com as perspectivas acima traçadas, chegamos na arte contemporânea, mais especificamente na performance, a qual está centrada na potente investigação do corpo. “Não há separação na Performance, entre corpo e pensamento. Realizar uma performance ou pensar a Educação como Performance não é outra coisa senão um ato que condensa, em uma fração de segundos, a totalidade, a inteireza, o corpo” (ICLE, 2013, p. 21). Acredito, assim, que criar um percurso que atravessa as linguagens artísticas contemporâneas seja uma forma de fortalecer os tantos corpos que habitam os

ambientes educacionais pois, por meio destes, é possível desenvolver um percurso de autonomia e apropriação do espaço educacional. Uma vez que os discentes se colocam como propositores das ações, performers, eles se engajam politicamente para intervir, ocupar e se apropriar do espaço, como também colocar em questão a sua identificação como sujeitos e as suas relações com o mundo.

Os estudos da filósofa brasileira Suely Rolnik (2019) nos ajudam a entender o processo de subjetivação dos corpos. Para ela, a formação da subjetividade é visível a partir da *lógica cafetinada*, que desencadeia no nosso distanciamento da potência de vida, com o movimento denominado pela autora de *saber-do-corpo*. Acima mencionei a respeito da biopolítica e retorno a ela para destacar que Foucault caminha até a ideia de resistência e/ou lutas pontuais como maneiras de enfrentamento à estrutura de poder emaranhada na sociedade, mas não chega a aprofundar nessas noções, até porque seus estudos vão para outros trajetos. Portanto, quando me deparo com Rolnik, percebo em seu pensamento problematizações e investigações sobre o sujeito, que ressoam no confronto com as normatizações denunciadas por Foucault. A pesquisadora entende o funcionamento da sociedade dentro de um regime colonial-capitalístico e tenta decifrar a política de subjetivação inserida nele. Esse regime reduz a subjetividade ao sujeito. Esta subjetividade,

diz a pensadora, é: *antropo-falo-ego-logocêntrica*, fazendo com que a vida do sujeito comece e termine nele mesmo, criando, assim, uma totalidade fechada em si mesma e separada do mundo. Com isso, o sujeito entra nessa lógica cafetinada e entristecedora, diminuindo sua potência de vida e impondo aos afetos certo menosprezo, pois o importante é girar a roda capitalista. Por consequência, temos também a hegemonia do logocentrismo. A referida filósofa atenta para o fato de que costumamos chamar a avaliação dos afetos de “intuição”, exatamente porque eles são deixados de lado nessa política de subjetivação do sujeito. Então, a autora propõe a troca dessa palavra por *saber-do-corpo*, ou *saber-do-vivo* ou *saber-eco-etológico* (ROLNIK, 2019, p. 148).

A partir dessa percepção macropolítica de como nossos corpos são engendrados pelas estruturas, e ao levar esse entendimento para o organismo corpo-escola, podemos encontrar maneiras de agir nesse espaço micropoliticamente, permitindo a expansão de um *saber-corpo* para ranger os mecanismos que entristecem nosso labor educativo. Para tanto, tomo a arte e sua produção performativa como grande aliada.

Há na elaboração acerca do programa performativo da artista e pesquisadora Eleonora Fabião (2013), o que ela denomina de ato tríptico para a construção do *pertencer performativo* (FABIÃO, 2013, p. 5) – e essa noção de

pertencimento nos é muito cara dentro do processo educativo. Tal conceito consiste em mapear, negociar e reinventar. Então, uma medida metodológica interessante é o mapeamento das sensações, afetos e dinâmicas daquele respectivo espaço, no caso aqui, a escola. A negociação com esse lugar e com os corpos que farão a ação é essencial para pensar e realizar o programa, de uma maneira tal que se reinvente aquele espaço, os modos como os corpos agem e o que produzem ali.

Como é possível, então, despertar as variadas possibilidades dos corpos dentro das instituições educacionais? Como ponto de análise trago um recorte do processo artístico-pedagógico desenvolvido nos anos de 2017 e 2018, na Escola Municipal Bom Pastor (E. M. B. P.), cidade de Juiz de Fora-MG, dentro da disciplina Teatro para o Ensino Fundamental I, do Programa Tempo Integral da citada rede municipal. Esse processo foi realizado com uma turma do 5º ano, cujo objetivo era ocupar a escola criando diferentes trajetos e maneiras de executá-los. Para isso, foi investigada a relação corpo-espaço e corpo coletivo, como também, estudadas diferentes intervenções urbanas de artistas ou coletivos que tinham como objetivo central a criação de trajetórias na cidade, rompendo o fluxo da urbe, como, por exemplo, os trabalhos do performer Willian Pope. L. (EUA), do coletivo Agrupamento Obscena

(Belo Horizonte-MH) e do grupo teatral Teatro da Vertigem (São Paulo-SP).

A.E.M.B.P. agrega crianças moradoras de diferentes periferias da cidade de Juiz de Fora, seus discentes são em sua maioria pessoas negras. Um dos pontos que aqui quero recordar ao revisitar tais experiências é: como pensar uma pedagogia que potencialize as existências negras? Como as mesmas propostas poderiam ter pautado as questões étnico-raciais, criando perspectivas afrocentradas e antirracistas, ou como tais deveriam ter sido repensadas para ir ao encontro dessas perspectivas políticas? Como considerar dentro do processo artístico-pedagógico o contexto *multicultural*? Esse conceito é apresentado pela professora bell hooks, a qual desenvolve estratégias como docente para criação de um espaço multicultural:

[...] constatei a necessidade de reconhecer aquilo que em outros textos de pedagogia chamei de diferentes “códigos culturais”. Para ensinar eficazmente um corpo discente diverso, tenho que aprender esses códigos. E os alunos também têm. Esse ato por si só transforma a sala de aula. [...] Muitas vezes, os professores e os alunos no contexto multicultural têm de aprender a aceitar diferentes maneiras de conhecer, novas epistemologias (hooks, 2017, p. 59).

E novamente me vem a frase de Conceição Evaristo

“Recordar é preciso”, como um aviso forte e generoso: lembrar dos caminhos que traçamos enquanto docentes, junto aos caminhos traçados por nossos discentes, e do rastro racista que ainda persiste nas estruturas, paredes e currículos escolares. Quais corpos habitam as camadas estruturantes da instituição educacional? O que pode um corpo-escola?

[...] levando à sala de aula um conhecimento que vem da **experiência** e de que esse conhecimento pode, de fato, melhorar nossa experiência de aprendizado. Se a experiência for apresentada em sala de aula, desde o início, como um modo de conhecer que coexiste de maneira não hierárquica com outros modos de conhecer, será menor a possibilidade de ela ser usada para silenciar (hooks, 2017, p. 114, grifo nosso).

Ao ouvirmos de fato as vozes que existem e fazem o corpo-escola, mediando o ensino-aprendizagem pelos saberes e experiências que os corpos ali já carregam, podemos construir aquele mapeamento de forma mais substancial, para, então, intervirmos juntos e juntas nesse espaço murado, que tanto necessita de frestas para respirar e criar vida, para fazer sentido estarmos ali compartilhando daquela experiência coletiva sem negligenciarmos nenhuma existência.

2.3 **Desenferrujar**

*[...] O homem de lata
é uma condição de lata
e morre de lata*

*O homem de lata
tem beirais de rosa
e está todo remendado de sol*

*O homem de lata
é um iniciado em abrolhos
e usa desvio de pássaro
nos olhos [...]
(Manuel de Barros)*

Nossos corpos professorais, na condição de seres humanos e humanas, costumam - apesar da carne - enferrujar, como o homem de lata de Barros. Porém, ao desarticular os nódulos enrijecidos da musculatura-escola, mesmo com o corpo de lata, podemos provocar no espaço os desvios de pássaro. De que maneira? Ainda é possível, a meu ver, fissurar o corpo-escola. Como já dito, encontrei possibilidades pela experimentação, com intervenções e performances. Compartilho uma dessas experiências, realizada a partir da construção de programas performativos.

Tudo começou com um curso de formação continuada para os professores da rede municipal de Juiz de

Fora, “Pensar e fazer arte na escola”⁵. A proposta oferecida pelos ministrantes do curso tinha como ideia central o alinhamento do trabalho que já estava sendo desenvolvido pelos participantes. Junto a isso, a temática da cidade mais a prática de *curadoria educativa*. Então, eu tinha:

- Tema: cidade.
- Eixos metodológicos: *curadoria educativa e programa performativo*.

A *curadoria educativa* é uma maneira de pensar e praticar o compartilhamento de imagens que os docentes fazem em sala de aula aliado à perspectiva curatorial. A professora e pesquisadora Míriam Celeste Martins (2006) desenvolve esse conceito para deslocar os parâmetros de escolha de obras artísticas compartilhadas em sala de aula, ou seja, é importante refletir se as imagens compartilhadas são sempre aquelas que nos agradam ou são da nossa pesquisa. Dessa forma, conseguimos criticar os critérios que estabelecemos do material trabalhado, pois “educadores são curadores na sala de aula, ativam culturalmente as obras. Estarão cientes, entretanto, de suas escolhas?” (MARTINS, 2011, p. 313). Nesse aspecto, por exemplo, podemos tensionar as referências coloniais, eurocênicas e brancas:

5 Promovido pela Secretaria de Educação, em parceria com a Faculdade de Educação – Faced/UFJF, e realizado no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, no período de 15 de março a 26 de abril de 2018.

até que ponto as nossas escolhas acabam por reforçar – por meio das obras escolhidas – os cânones da história da arte?

Outra ideia da mesma autora é a *nutrição estética* (MARTINS, 2011), no sentido de nos alimentarmos de poesia, de possibilitarmos aos nossos corpos aberturas suficientes para percebermos as coisas com sensibilidades poéticas, nutrindo pensamentos e disponibilizando os corpos para as capacidades de afetar e ser afetado. Tal coisa também nos leva aos estudos da arte-educadora Ana Mae Barbosa (1995) e sua proposta da Abordagem Triangular, entendendo as imagens do cotidiano como imagens poéticas e sua importância crucial para nos entendermos no mundo:

Nosso problema fundamental é a alfabetização: alfabetização *letral*, alfabetização emocional, alfabetização política, alfabetização cívica, alfabetização visual. Daí a ênfase na leitura: leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Num país onde os políticos ganham eleições pela televisão, a alfabetização para a leitura da imagem é fundamental e a leitura da imagem artística, humanizadora (BARBOSA, 1995, p. 63).

Com essas reflexões, vou ao encontro do *programa performativo* de Eleonora Fabião (2013), com aquela possibilidade metodológica para o ensino-aprendizagem

da performance com crianças. Por se tratar de um roteiro simples, objetivo e prático, eu compreendi que com ele teríamos um plano de ação interessante para a experiência de intervenção na escola e mais, teríamos a chance de elaborar juntos e juntas uma ação que faria sentido para os discentes devida a sua elaboração a partir do já mencionado ato tríplice (mapear, negociar, reinventar). Sendo assim, o programa é o que:

[...] possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade (FABIÃO, 2013, p. 4).

Partimos, eu e os discentes, para a apreciação das intervenções artísticas sob a minha curadoria⁶ e depois

6 A curadoria passou pela ideia de performances e intervenções na cidade que tivessem como proposta dos artistas o trajeto pela rua. A ideia de trajetória foi muito importante, pois guiou também a criação dos programas. As obras foram: espetáculo “Bom Retiro 958 metros” (2012) – Teatro da Vertigem (SP) (trecho em vídeo do desfile na rua); performance “Rastejamento na Tompkins Square” (1991) – Willian Pope.L (EUA) (fotografias); intervenção urbana “Fluxo-queda” (2012) – Coletivo Quando Coisa (OP-MG) (trecho em vídeo); ação urbana “Cadeiras” (2014) – Obscena Agrupamento (BH-MG) (trecho

para a reflexão sobre a relação escola e cidade, entendendo suas semelhanças e diferenças. Após uma boa conversa e com as inquietações que as obras suscitaram, chegamos às seguintes conclusões:

- Tanto na cidade quanto na escola temos: fluxo, trajeto e ritmo.
- Ambas, cidade e escola, propõem um tipo de andar e um olhar mecânico, automático.
- Nossos programas iam permitir outro andar na escola e os performers despertariam seus corpos para uma percepção poética do espaço da escola no trajeto traçado.

Como uma forma de gerar inquietações para a formulação dos nossos programas, levei as seguintes perguntas para pensarmos:

- Como “mexer” com o espaço da escola?
- Como usar o espaço de um jeito que não o cotidiano?
- Como andar?
- Quais elementos usar?
- Como estará meu corpo?

E minha voz?

• O que quero gerar nas pessoas e no espaço durante esse trajeto?

em vídeo); performance “Ação Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto” (2008) – Eleonora Fabião (RJ) (entrevista em vídeo da artista).

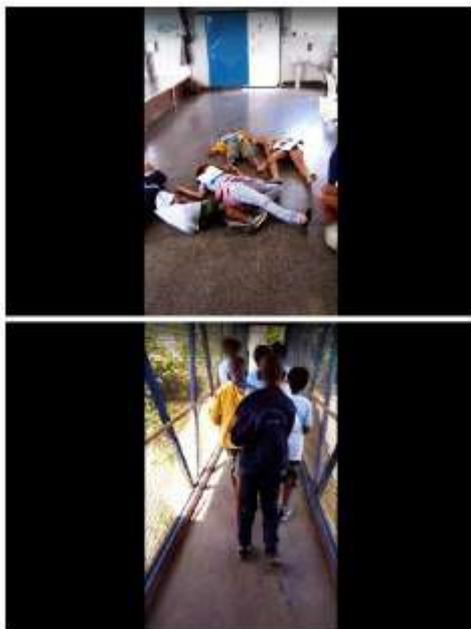


Imagem 1: corpos de crianças deitadas no chão, com uma porta aberta ao fundo. Imagem 2: crianças de costas subindo uma rampa, uma passarela gradeada, com corrimão. (imagem-citação: arquivo pessoal)

Os programas performativos estão descritos no início deste capítulo e foram duas ações pontuais e muito simples, mas despertaram aqueles corpos para a linguagem da performance como possibilidade de pertencimento à escola. Parece muito ingênuo, em um primeiro momento, pensar sobre o ritmo imposto na nossa maneira de andar dentro da escola, mas isso pode proporcionar pequenos saltos para aqueles que têm seus corpos podados todos os dias, um

pouco de cada vez. Penso, então, que a performance entra como possibilidade de esgarçar as questões dos habitantes da escola, como uma forma de ocupar aquele espaço. “Numa performance a gente pode interagir com a pessoa, mesmo a gente não entendendo nada?” (S., 2018)⁷. A performance tensiona as relações de poder e possibilita a criação de espacialidades inabitadas e até mesmo anti-disciplinares. A ação performativa ressalta a importância política que está no cerne do processo de ensino-aprendizagem das artes e, com isso, traz à tona narrativas dos nossos discentes – e não as consideradas “verdadeiras” – para descolonizar este ensino ainda enrijecido dentro de padrões que não cabem todas as existências.

Sendo assim, podemos propiciar um questionamento a essa “verdade” porque o discurso “verdadeiro” (*antropo-falo-ego-logocêntrico*) coíbe e pressiona a diversidade dos discursos, dos saberes, acirra ainda mais o sistema de exclusão. Contudo, a arte, por ser também parte de um organismo, quando entra em determinados lugares acaba se moldando aos parâmetros e regras para existir e ser legitimada. Mas não é justamente o contrário que almejamos? Então, a performance/intervenção na escola pode gerar essa brecha, essa rachadura, como podemos

⁷ Frase de um discente na nossa roda de conversa após a realização dos programas performativos.

perceber na seguinte fala:

“A gente não usou o corpo cotidiano, não usou” (S., 2018). Essa frase, para mim, demonstra que – naquele momento de experiência e do acontecimento do processo performativo – o discente elaborou o que nós – das artes cênicas – tanto estudamos, que é o *estado de presença*, o *corpo performer*. Ele não se viu como aluno e mero transeunte da escola, mas entendeu no corpo e pelo corpo que aquela experiência estava fora do ordinário, da rotina.

Toda investigação relatada é respaldada pela inquietação movente do processo de experimentação da artista-professora-aprendiz, tanto na mediação das práticas em sala de aula quanto na produção artística, ao interno de um processo de ensino-aprendizagem que se pretende prazeroso e engajado.

2.4 Criançar

Por fim, gostaria de trazer uma última reflexão: como compomos com os corpos infantis? A partir da Sociologia da Infância, de Manuel Jacinto Sarmiento (2009), podemos compreender a criança como produtora de cultura, como criança cidadã. É essencial também, dentro da comunidade de aprendizagem, traçar as possibilidades pelo viés anti-adultocêntrico para de fato criarmos horizontalidade nas

experiências. Para o pesquisador Sarmento:

A diferença das culturas da infância decorre do modo específico como as crianças, como seres biopsicossociais com características próprias, simbolizam o mundo, nomeadamente pela conjugação que fazem de processos e dimensões como o jogo, a fantasia, a referência face aos outros e a circularidade temporal (SARMENTO, 2009, p. 23).

Não falta nada à criança, ela já é-está-existe, e de acordo com o pensador indígena Ailton Krenak (2020):

No Ocidente, a ideia da infância foi subjugada pelo adulto de uma maneira tão brutal que é comum os adultos perguntarem – quando vão visitar uma família onde tem criança: “o que ele vai ser quando crescer?”. E uma ofensa mais grotesca ainda, perguntar para a própria criança: “o que você vai ser quando crescer?”. Isso é de uma brutalidade e deveria ser considerado crime (KRENAK, 2020)⁸

Esse tipo de relação e de interlocução com o universo infantil parte do pressuposto que o seu presente, sua infância, não tem importância ou potência. E o filósofo ainda alerta que “a maior parte das práticas pedagógicas

8 Frase dita por Ailton Krenak dentro do evento virtual “Conversas sobre perguntas | As potências do afeto com Ailton Krenak”, do canal do youtube “Casa Fiat de Cultura”, realizado no dia 14 de julho de 2020.

desenvolvidas por adultos, elas ocultamente, silenciam a sabedoria das crianças” (KRENAK, 2020). Dessa forma, é preciso reforçar que cada corpo infantil carrega consigo um universo de saberes e com isso uma abertura para se afetar com as coisas do mundo. Portanto a criança, coloca seu corpo em experiência a todo tempo, cabendo a nós compormos de forma sincera e presente com as possibilidades infindas que o corpo da criança impulsiona.

É impossível concluir esse escrito sem estar afetada pelo nosso atual contexto da Pandemia Covid-19 e, além disso, por um governo que alimenta cada dia mais as mortes do nosso país, fazendo com que elas não sejam causadas somente pelo vírus, mas também por falta de estrutura mínima e comprometimento ao combate do mesmo, por faltar compromisso com a vida brasileira. Em um momento em que há pressão de diversos lados para as escolas retomarem seus trabalhos presenciais, não posso deixar de relatar, como professora da educação básica pública, a imensa resistência que sempre exercemos e, somada a ela, o desafio de continuarmos buscando potência no encontro, mesmo distanciado, com a escola e os corpos que nela ainda habitam.

Referências

ANDRÉ, Carminda Mendes. **O teatro pós-dramático na escola**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação pós colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. **Comunicação & Educação**, São Paulo, (2), p.59-64, jan./abr.1995.

BARROS, Manoel de. **O homem de lata**. In: BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010.

bell, hooks. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

EVARISTO, Conceição. Recordar é preciso. In: EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FABIÃO, Elenora. Programa-performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX Revista do Lume Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - Unicamp**, Campinas, v.1, n.4, p.1-11, dez. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ICLE, Gilberto. Da performance na educação: perspectivas para a pesquisa e a prática. In: PEREIRA, Marcelo

de Andrade (Org.). **Performance e Educação**: (des) territorializações pedagógicas. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

MARTINS, Míriam Celeste (coord.). Curadoria Educativa: inventando conversas. **Revista do Departamento de Educação/Unisc** – Universidade de Santa Cruz do Sul, v.14, n.1, p.9-27, jan./jun. 2006.

MARTINS, Míriam Celeste. Arte, só na aula de arte? **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Estudos da infância e sociedade contemporânea: desafios conceituais. **Revista O Social em Questão** - PUC, Rio de Janeiro, ano XX, n.21, p. 15-30, 2009.

Vídeos/filmes:

KRENAK, Ailton. ZUPO, Daniella. Conversas Sobre Perguntas “As potências do Afeto” com Ailton Krenak. 2020. 1 vídeo (65 min). Publicado pelo canal **Casa Fiat de Cultura**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U4bxg-H_Xz8. Acesso em: 06 maio 2021.



GRAFIA 3

Sude: percursos poéticos e a artista viajante
Flaviana Benjamin dos Santos



3. *Sude*: percursos poéticos e a artista viajante

Flaviana Benjamin dos Santos

*De invadidos
Viramos invasores
De nosso próprio lugar
Da terra dos ancestrais
Resistência?
A espiritualidade é quem faz.
(Márcia Wayna Kambeba)*

*Quando eu era criança, meu padrasto
me falou bastante dessa gente de outrora
e hoje, tendo eu mesmo me tornado um
xamã, me acontece muitas vezes de ver
suas imagens e ouvir suas palavras.
(Davi Kopenawa)*

3.1 A artista viajante

Os primeiros vestígios sobre *artista viajante* podem ser encontrados nas narrativas e pinturas de viagens presentes na historiografia artística e na História em geral. Foram responsáveis (e ainda são) por diversos imaginários de povos e nações distintas. No Brasil, por exemplo, diversos registros de viagens colaboraram para compor o imaginário social no país. Hans Staden (1525-1576), Michael de Montaigne (1533-1592), Padre Antônio Vieira (1608-1697), Theodore de Bry (1528-1598), Jean de Léry (1536-1613) e muitos outros compuseram imagens e escritos sobre o Brasil a partir de experiências em viagens à terra dos trópicos.

Para Costa e Diener (2009), é difícil descobrir quem cunhou o termo, mas tudo indica que tenha surgido no México no século XX para designar obras de estrangeiros sobre as terras mexicanas, assim, o termo ganhou força em todo território latino-americano. Porém, nas artes visuais, o intelectual alemão Alexander von Humboldt (1769-1859) foi quem formulou aspectos sobre o gênero.

Devem-se aos escritos deste viajante os pressupostos teóricos sobre a arte realizada em viagem. Fui [Foi] ele quem – apesar de não ter usado a expressão artista-viajante – definiu um espaço claro para o trabalho

dos ilustradores alforriando-os dos ditames impostos pelas expedições científicas do Setecentos, nas quais eram submetidos a desempenhar um papel totalmente subordinado. Foram as suas idéias que outorgaram autonomia ao registro visual realizado pelos viajantes e deram a esse trabalho o status mais condizente com as pretensões de um artista do XIX (COSTA & DIENER, 2009, p. 77).

Segundo Costa e Diener (2009), Humboldt baseia-se na proposta estética ancorada na tradição classista e no naturalismo (prussiano) para compor arquétipos de beleza da antiguidade clássica. Nesse sentido, a busca por novos direcionamentos na arte baseia-se no historicismo que tende a (re)definir o papel da arte, sobretudo, na pintura e na literatura. Humboldt sinaliza o valor da pintura como linguagem para compreensão da Natureza.

O autor formula, em sua obra *Kosmos* (1993), a Natureza como mestra e define o mundo tropical como melhor exemplo para o gênero. Assim, a América tropical é, segundo ele, a que melhor oferta aspectos pictóricos.

Para Mattos (2017), grande parte da bibliografia sobre *viajantes* aparece sob o olhar britânico, francês, alemão, etc., sobre territórios de povos dos novos continentes; e apresenta um desconhecimento sobre produções artísticas não-europeias. Dessa maneira, o conceito de *artista viajante*

torna-se inoperante. Reduzir o não-europeu a um *outro* genérico impossibilita a análise de construções discursivas e criacionais de determinadas narrativas e imagens frente a relações de poder não-ocidentais.

Nesse sentido, Mattos (2017), retrata a tentativa de muitas coleções incorporadas à Pinacoteca de São Paulo, coleção Mindlin e a família Sticker, como exemplo, para contrapor o olhar *estrangeiro* do viajante ocidental ao *nosso olhar* e, com isso, essas coleções revelam o desejo de construir uma identidade *nossa* em oposição a identidade *deles*. Exemplar nesse argumento, segundo ela, é a exposição *Olhar Distante* (2000), que deu nome à sessão sobre viajantes na *Mostra de Redescobrimento* (2000), revelando a oposição *olhar nosso* e *olhar distante* (deles), na tentativa forçosa e deslocada de definir uma identidade nacional brasileira.

No entanto, as estratégias e os recursos utilizados para tal fim foram muito diferentes. Investigar os contextos específicos que resultaram nessas diferentes imagens deveria ser a preocupação central do historiador da arte.

Precisamos com urgência colocar os instrumentos da história da arte, da análise própria ao campo das imagens, a serviço do estudo da produção de artistas estrangeiros que retrataram o Brasil. Para isso, faz-se necessário reconhecer a diversidade dos projetos, das formas de inserção e das abordagens

dos assim chamados “viajantes” e nos desvencilharmos de um conceito que, como esperamos ter demonstrado, trabalha contra a possibilidade de expandirmos as fronteiras da disciplina e trabalharmos com a perspectiva promissora de uma história da arte inclusiva (MATTOS, 2017, p. 416).

A relação intercultural na proposição da autora carece de uma lógica pela perspectiva local e não apresenta ampla análise sobre o mundo social nos novos continentes. Dessa maneira, a produção de significados simplifica matrizes da cultura local em representações que espelham o mundo ocidentalizado e seus costumes. Opõe-se a outras visões e ritos de maneira hierarquizada, ignorando o manancial de relações sociais existentes em cada sociedade. Assim, o manancial social que circula e opera na perspectiva dos povos ocidentais tende a criar uma homogeneização das práticas que fogem de sua cultura.

Mattos (2017) reforça a importância das dimensões geográficas para o conceito de *artista viajante* na relação com arquitetura (edifícios) e clima. Desta maneira, a relação climática interfere diretamente na escolha dos materiais que compõem as produções. Para exemplificar tal relação (clima e materiais) ela analisa a obra do artista Giorgio Vasari (1511-1574), quando este estabelece uma combinação implícita entre o local e o colorido veneziano. A discussão

entre local e clima parece central no século XVIII, abrindo margem para a ideia (romântica) da ligação nacional e o jogo da diferença entre as produções em diversos territórios europeus. A instrumentalização do conceito geográfico na análise de obras de arte gerou a construção de um mapa que colocava em relação a história de arte europeia. Para dar conta da iconografia, o conceito *artista viajante* serve como operador nas fronteiras da história da arte.

Nesse sentido, a característica primeira do conceito é a diferença do discurso sobre a arte na Europa, assim, essa categoria não cabe apenas a artistas, mas a todos que produzem imagens sobre locais distintos, na produção de discursos que transcendem a perspectiva europeia, contribuindo para novas perspectivas que operam fora da ótica hegemônica.

A(o) *artista viajante* também conecta-se às relações possíveis, mesmo quando está em sua própria localidade, e refaz sua intencionalidade, a partir da interferência de novas perspectivas.

A exemplo disso, temos a performance do líder indígena Ailton Krenak realizada em setembro de 1987. A ação ocorreu no púlpito do plenário da Câmara dos Deputados, em que Krenak aplicava, em seu rosto, tinta preta, usada nas cerimônias das sociedades indígenas. A ação ocorreu como tentativa de chamar atenção para a

emenda constitucional. O impacto gerou a inclusão na Constituição de um capítulo sobre a proteção e o direito dos povos indígenas⁹.

À vista disso, Krenak, escolheu o corpo como suporte para materializar sua expressão e compôs com a tinta de jenipapo sua ação. Traduziu o pulsar das necessidades dos povos originários do Brasil pela cor extraída da fruta jenipapo. A fruta, após o processo de remoção da tinta, projeta no corpo a cor quase preta, mas tem o azul escuro como coloração central. Possui uma aderência na pele por dias e é muito usada em rituais e celebrações.

Outro aspecto sobre as narrativas estrangeiras desdobradas em pintura e escrita no formato de cartas aparece na investigação de Castro (2020), sobre as narrativas coloniais dos jesuítas. Ele refere-se a duas visões de mundos (jesuítas e tupinambás) pela simbologia de duas estátuas, como elemento comparativo das relações entre povos, a estátua de murta – gênero botânico de planta que cresce persistentemente e de maneira arborescente – e a estátua de mármore – rocha metamórfica, enrijecida, brilhante e de base sólida.

Na visão do antropólogo, as estátuas trazem referência a processos e visões de mundos distintos, mas

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q. Acesso em: 23 abr. 2021.

que se fundiram no intuito de criar uma homogeneização de perspectivas sociais, sobretudo, trazidas pelos povos ocidentais para as Américas.

A análise do autor faz alusão ao século XVI – início da colonização brasileira pelos jesuítas – e aborda as cartas dos padres nos processos de catequização das sociedades indígenas do Brasil. O entrave que impediu o processo “natural” da catequização foi enumerado por Padre José de Anchieta como *costumes inveterados*¹⁰, provocado pelo choque entre culturas e pela insistência em homogeneizar práticas dos indígenas em solo brasileiro.

Talvez a performance, como fez o líder indígena Ailton Krenak, possa apontar caminhos ao que tange a relação entre *artista viajante* em territórios que abrigam novos contextos e com isso olhemos para o campo da performance como propulsora de perspectivas possíveis.

10 Neste trecho o autor sinaliza a poligamia, consumo de vinho, guerras entre povos, alteração de nomes e falta de temor e sujeição como impedimentos para o processo de catequização. In: O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

3.2 A performance como encontro

Para Féral (2015), escolher a performance é decidir por uma forma que possibilite a(o) artista dizer um discurso sobre o mundo ancorada pela arte. A(o) artista direciona o olhar para a mensagem que quer passar e todos os aparatos, tecnológicos ou não, auxiliam na construção deste discurso. Desse modo, a performance reintegra a palavra a seu sentido e o relato e a narração são interpostos de maneira não tradicional, ou seja, a linearidade é suspensa e dá lugar a microssequências que permitem a construção de uma história, uma significação, um percurso. A exemplo disso, a autora descreve a performance de Marina Abramovic e Ulay em seu percurso na *Muralha da China* em 1988. A performance consistia em caminhar. Para esta configuração cada artista iniciava seu trajeto em uma ponta da muralha para encontrar-se em um ponto da muralha para o último abraço do casal.

Com efeito, mesmo se os artistas insistem que para eles se tratava apenas de uma viagem, toda a embalagem artística que envolveu esse longo périplo (encenação, câmera, álbum, exposição, filme) milita em favor da transformação desse evento em performance (...) A imensidade do trajeto a realizar e realizado (perto de 4 mil km), assim como a duração da experiência

(perto de três meses) não repõem em discussão a própria noção de performance? (FÉRAL, 2015, p. 178).

Por este ângulo, a viagem do casal resultou em uma ação performática, na qual o deslocamento materializou todos os percalços da vida a dois. Todo percurso individual, ao percorrer a Muralha da China, remetia aos esforços físicos e à reflexão sobre o tempo. Dessa maneira, o planejamento da performance não só aproxima-se do conceito de *artista viajante* como, a partir dele, reflete sobre os possíveis desdobramentos de uma viagem, em que o olhar para arte pode ser potencializado pela geografia local e também pela historiografia do país.

Nessa perspectiva, a geografia local e a historiografia de cada região estão coladas a performance e justapõem a narrativa e a criação da *artista viajante*.

Para melhor expor essa aproximação compartilho a experiência da performance *Sude* (2019) em que a (des) territorialização está ancorada na expressão artística.

3.3 *Sude*

Em dezembro de 2019, realizei a performance intitulada *Sude* (2019). Esta ação fez parte da programação

do evento *Insurgências: Territórios e Diretos* que ocorreu na *Ocupação 9 de julho*, na cidade de São Paulo. Elaborei esta performance para acontecer uma única vez em espaços de tensão territorial. Na ocasião, a ocupação passava por uma série de intervenções judiciais que pretendiam (ainda pretendem) utilizar o espaço para construção de um condomínio privado no centro da cidade de São Paulo, desalojando centenas de famílias que residem, cuidam e mantêm setores (dentro da ocupação) com espaços culturais e cultivo (horta) comunitário em plena zona central da cidade – rodeada de prédios, carros e pouco verde.

A palavra *Sude* (esperanto) significa “Sul” no português. A ideia era trabalhar com processos históricos territoriais, já que a própria ocupação trabalhava aspectos entre território e memória. Eu não conhecia exatamente o espaço em que seria realizado o trabalho, por isso criei uma ação que pudesse ocorrer em qualquer espaço, independente da infraestrutura.



Figura 1: Registro da performance *Sude* (2019). Na imagem, a performer aparece de pé, vestindo camisa branca, em cima de um tecido branco, com desenho em carvão, da geografia da América Latina. O lugar é íngreme, com chão de terra e com árvores de diversos tamanhos e espécies ao redor.

Foto: Rafael Ribeiro (arquivo pessoal).

A ação consistia em posicionar-me em cima de um mapa com desenho da América Latina feito no tecido de algodão e contorno geográfico feito com carvão dias antes da ação. A ideia era falar os nomes dos países e suas respectivas datas de descobrimento/invasão. Junto disso,

eu trazia um balde com água vermelha e um copo. A cada nome e data pronunciada, era despejada, em meu corpo, um copo de água vermelha. Terminado todos os países e datas, eu despejava o restante da água contida no balde em meu corpo, a fim de banhar, de vermelho, o mapa geográfico. A referência era o banho de sangue ocorrido na América Latina nos processos de “descobrimento”¹¹.



Figura 2: Captura de tela do registro da performance *Sude* (2019) filmada por Pedro Vasconcelos de Jesus. A imagem apresenta o enquadramento dos pés da performer escorrendo líquido vermelho, plantados em um tecido branco com desenho do mapa da América Latina feito a carvão. (arquivo pessoal).

No dia da ação, ao conhecer o espaço, escolhi uma ladeira de terra com algumas árvores em processo de crescimento. Coloquei o mapa geográfico feito no algodão

11 A palavra descobrimento aparece aspeada, pois entende-se as diversas perspectivas em torno dos processos de invasão das Américas.

cru no chão, preparei o balde de água colorida em vermelho e me deparei com muitas crianças que me seguiam a cada passo de preparação da performance. Elas residiam na ocupação e queriam de toda maneira me ajudar. O que ocorreu foi que inseri as crianças na ação e alterei o roteiro elaborado anteriormente.

Nesse momento, redefinimos as funções e as crianças absorveram rapidamente as instruções e colocaram-se proativas para realizar a ação. Algumas leram os nomes e datas dos países e outras reabasteceram os copos de água a cada nome de país mencionado. Muitas delas não conheciam os nomes dos países e nem as datas que lá estavam e ficaram muito curiosas para saber sobre o que era colonização, sobre a escolha da água vermelha que lembrava sangue e o que havia acontecido nessas datas. A maioria das crianças não tinha mais que 9 anos e a predisposição de estar na ação gerou um debate sobre os processos de colonização nas Américas, em um momento em que muitas delas e seus familiares lutavam por direitos de moradia.



Figura 3: Registro da performance *Sude* (2019). Fonte: Captura de tela do registro *Sude* (2019) filmado por: Pedro Vasconcelos de Jesus (arquivo pessoal). Na imagem a performer está de pé, veste camisa branca e tem um balde nas mãos, despejando água vermelha sobre seu corpo. Ao fundo, crianças observam a ação que acontece ao redor de árvores. A imagem da direita mostra a performer caminhando, minutos depois do fim da ação, e crianças de diversas idades caminham com ela. A artista está com uma camisa branca manchada pelo líquido vermelho. O local é aberto, mas apresenta vestígios de uma construção inacabada.

A ocupação e seus respectivos moradores promovem diversos eventos e debates públicos sobre aspectos do direito de morar e fruir a cidade¹²; seus ocupantes,

12 Existem diversas referências sobre a ocupação *9 de julho* na cidade de São Paulo, e muitas delas estão inseridas junto com o pensamento cultural e educacional de difusão nesses espaços. Disponível em: <https://>

por direito, permanecem nesses espaços promovendo intercâmbios na cidade. Na ocupação, a relação com a arte e educação foi e segue sendo alinhada como processos de troca e aprendizado. O debate político acontece nos seguimentos de conversas abertas sobre direitos de ocupar e existir.

3.4 Considerações finais

A relação com o território e a *artista viajante* aparece não apenas no aspecto de deslocamento, mas na perspectiva de desterritorializar e também de desnaturalizar conceitos. A desnaturalização dos processos históricos, como um evento de passividade e descoberta, alinha as direções da viagem da artista. Embora tenha nascido em São Paulo, deslocar-me para um espaço que não conhecia, dentro da cidade que vivo, me oportunizou ser atravessada pelas crianças, por outras experiências e pelos moradores do local. Gerou uma mudança no roteiro pré-elaborado e também um debate sobre o que aconteceu quando as Américas foram invadidas/descobertas.

Descobrir lugares que nos avizinham permite acesso a um rico material com temporalidades, dimensões,

brasil.elpais.com/brasil/2019/07/05/politica/1562304011_256672.html. Acesso em: 30 abr. 2021.

localidades, formas, espectadores e recortes que fortalecem e desafiam nosso fazer artístico, que se recria no encontro sempre novo.

Nesse sentido, aderimos às especificidades do lugar ampliando o campo da arte. As crianças que se inseriram na performance trouxeram suas referências para o campo do debate do fazer artístico e compuseram, com seus afetos e singularidades, no processo pré-elaborado.

O encontro de impulsos criativos sustenta debates e revisões tênues entre os conceitos ocidentais e os vividos por nativos. O confronto, por meio da arte e seu fazer, amplia o debate e permite o deslocamento dos corpos, para pensar perspectivas de alteridade e composição de novos mundos possíveis, de um existir alinhado a uma política de equidades entre os seres, seja na nossa atuação artística em sala de aula (presencial ou virtual), seja na nossa atuação artística em territórios políticos e de reivindicação social.

Referências

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, RS, v. 15, n. 25, out. 2009. ISSN 2179-8001; doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.10537>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10537/6207>>. Acesso em: 14 maio 2021.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

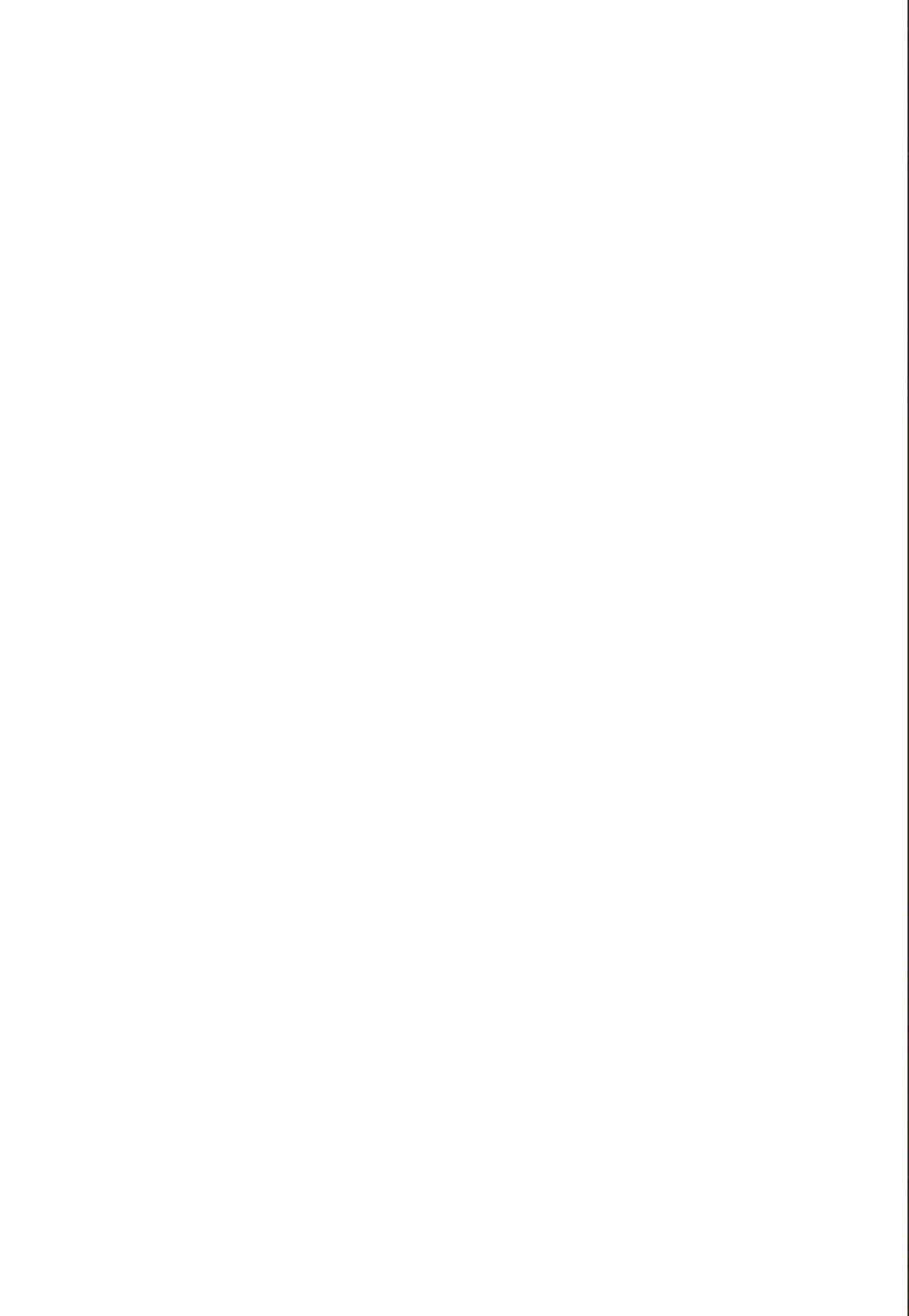
HUMBOLDT, Alexander von. **Kosmos**. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Daermstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993; 2 vols.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Saberes da floresta**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

KOPENAWA, Albert Bruce Davi. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas Fronteiras da História da Arte. In: **III Encontro de História da Arte - História da Arte e instituições**

culturais: Perspectivas em Debate – 2007. Campinas, SP, v.3, n.3, nov. 2007. ISBN 978-85-86572-36-4. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasIIIeha.html>. Acesso em: 12 maio 21.





GRAFIA 4

Grupo Teatral Noz Cego: a experiência
performativa do processo criativo com pessoas
com deficiência visual no espaço urbano
Carlos Alberto Ferreira da Silva



4. Grupo Teatral Noz Cego: a experiência performativa do processo criativo com pessoas com deficiência visual no espaço urbano

Carlos Alberto Ferreira da Silva

Inicio este texto descrevendo-me: eu, Carlos Alberto Ferreira, homem branco, de cabelos e olhos castanho-escuros, alongados em função de um tempo em

quarentena, de sobancelhas grossas, com óculos de hastes retangulares de cor marrom, barba preenchendo o meu rosto, e lábios avermelhados. Estou com um fone de ouvido branco, ouvindo músicas da nova MPB, com uma camisa de borboletas coloridas e um casaco de moletom preto, dentro do meu quarto, onde me escondo desse vírus, já que faço parte do grupo de risco. Estou com o meu computador escrevendo este texto, como resultado de um acontecimento ocorrido em 2020, na disciplina de *Teatro e Educação II*, realizada durante o Ensino Remoto Emergencial da Universidade Federal do Acre, onde, atualmente, estou como educador do curso de Teatro. Ao fundo da mesa e atrás da minha cadeira, há uma parede branca e alguns quadros. A janela está aberta e, junto do outono, um leve ar fresco deixa o quarto com uma sensação fria.

A referida informação, apresentando detalhes sobre mim, trata-se de um recurso voltado para a acessibilidade, neste caso, a *autodescrição*. Por exemplo, uma pessoa com deficiência visual, após a leitura dessas informações, possui uma compreensão sobre mim. Ou seja, uma forma básica e simples de descrever sobre algo, mas que faz a diferença para muitas pessoas que não enxergam ou possuem baixa visão, possibilitando a essas pessoas imaginar e criar a concepção do elemento visual através das palavras. No artigo *Audiodescrição ferramenta de acessibilidade a*

serviço da inclusão escolar, de Manoela Cristina Correia Carvalho da Silva (2012), o recurso de audiodescrição é compreendido como uma abordagem de descrição, cujos elementos que compõem a cena do acontecimento são narrados por uma pessoa vidente, de modo que a pessoa com deficiência visual possa ter acesso às informações sobre mudanças espaço-temporais, que são informadas durante a audiodescrição. Compreende-se que o recurso da audiodescrição ocorre por meio de um sujeito que apresenta os detalhes das informações através da fala, enquanto a pessoa com deficiência visual escuta tais informações, podendo, assim, ter ciência do que se passa.

A audiodescrição (AD) é uma modalidade de tradução intersemiótica criada com o objetivo de tornar materiais como filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, programas de TV etc., acessíveis a pessoas com deficiência visual. Ela consiste na transformação de imagens em palavras para que informações-chave transmitidas de modo essencialmente visual não passem despercebidas (CARVALHO DA SILVA, 2012, p. 285).

Dessa forma, no início deste texto, o recurso da autodescrição é utilizado para descrever as minhas características, ou seja, a abordagem ocorre por meio de palavras. O recurso da descrição pode ser utilizado para

revelar detalhes de um espaço, de um lugar, de uma pessoa, de uma fotografia, de um monumento, transformando imagem em palavras. “Evgen Bavcar diz que ‘o verbo é cego, mas é o verbo que se torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens, graças ao verbo, temos as imagens’. Por isso, torna-se difícil falar de imagem sem relacioná-la à palavra” (BAVCAR, 2001, *apud*, FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 82).

Patrícia Dorneles, pesquisadora da área da Acessibilidade Cultural, salienta sobre a importância da democratização do direito de acesso e da efetivação das políticas públicas voltadas para as pessoas com deficiência, a fim de que cada sujeito possa “vivenciar experiências de fruição cultural com igualdade de oportunidades para diversos públicos, entre eles, [deficiência física, sensorial (visão e audição), intelectual ou múltipla; transtorno do espectro autista (TEA) ou com altas habilidades/superdotação]” (DORNELES *et al*, 2018, p. 138), nas mais diversas possibilidades de fruição, como nos espaços culturais (teatro, cinema, casas de show, museus, bibliotecas, entre outros), e nos espaços de formação (escolas, bibliotecas, espaços comunitários, salas de ensaio, entre outros).

Além disso, vale salientar que para se promover a inclusão de pessoas com deficiência nos diferentes espaços,

culturais ou educacionais, torna-se necessário garantir que todos os recursos estejam disponíveis para todas as pessoas, a fim de que os direitos de acesso sejam igualitários a todos. Dessa forma, mesmo compreendendo que o conceito de acessibilidade está em evolução, torna-se de suma importância enfatizar que a “[...] acessibilidade nos espaços culturais [e educacionais] pressupõe o desenvolvimento de novas estratégias de mediação, nas quais todos os sentidos inerentes à percepção sejam envolvidos”. (SARRAF, 2012, p. 68 *apud* DORNELES *et al*, 2018, p. 143).

Por isso, propõe-se com este texto descrever sobre o trabalho realizado com um grupo de atores e de atrizes com deficiência visual, na cidade de Salvador, a partir de uma vivência performativa instaurada no laboratório prático de pesquisa, organizado por este pesquisador e encenador, resultando em uma encenação no espaço urbano. A proposta em escrever sobre essa experiência amplia a discussão e a intersecção entre diferentes áreas, sendo elas a acessibilidade cultural, o teatro performativo e as pessoas com deficiência e, ao mesmo tempo, segue ampliando o desdobramento sobre o processo criativo a partir de uma proposta pedagógica e artística com o Grupo Teatral Noz Cego.

4.1 O Grupo Teatral Noz Cego

O interesse em trabalhar com o público com deficiência visual surgiu a partir de um projeto realizado no *Ponto de Cultura Meninos da Porteira*, na cidade de Itapetininga – São Paulo. O Ponto de Cultura tinha sua sede no Centro de Pesquisa e Reabilitação Visual – Ceprevi, onde há um trabalho com pessoas cegas e de baixa visão. Logo, desde a realização do projeto *Tecendo a nossa história*, envolvendo o público supracitado, os meus interesses ampliaram. Assim, sensibilizado com o desdobramento do trabalho vivenciado no Ponto de Cultura, um fato visualizado por mim, enquanto caminhava pela cidade de Salvador, de ver uma pessoa com deficiência visual tentando atravessar a rua e aguardar o semáforo, chamou-me a atenção. Falar sobre cidade, a partir da perspectiva de pessoas sem deficiência, pessoas que possuem o privilégio de flunar de forma autônoma, desviar dos empecilhos, usufruir de uma mobilidade e um planejamento urbano que atende às condições corporais de determinados sujeitos, é, sem dúvida, uma possibilidade de enfatizar, de forma direta, o privilégio instaurado para alguns corpos. Enquanto isso outros corpos diferenciados são segregados e invisibilizados, sendo impossibilitados de possuir a mesma experiência que esses corpos, supostamente, normativos.

Dessa forma, esse incômodo sobre a falta de acesso, de acessibilidade e de direito está presente em várias cidades, pois existe uma cegueira que causa uma invisibilidade sobre os corpos que não atendem a um determinado padrão. Dentre esses corpos que estão à margem, os corpos das pessoas com deficiência são afetados pela falta de políticas públicas *efetivas* nas urbes. Por esse viés, a fim de elucidar uma situação ocorrida na cidade de Salvador, citarei um fragmento presente na tese de doutorado, intitulada *Cidade Cega: uma encenação somático-performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade*:

Um senhor cego [Flâneur Cego], com uma bengala, caminhava lentamente pela calçada. Eu, afastado, e do outro lado da calçada, apenas o observava. Deime a oportunidade de apenas olhar a movimentação desse senhor, que, ao longo do caminhar, enquanto a perna direita estava à frente; a bengala estava à frente da perna esquerda, tocando o chão. Nessa matemática entre direita e esquerda, o senhor caminhava, passo a passo, deixando um prédio, uma árvore, pessoas que por ele passavam; e pouco a pouco, ele chegava próximo ao seu primeiro obstáculo. Por volta das 17:07, o senhor cego chegava próximo à sinaleira da Praça do Campo Grande, uma esquina, que liga o Largo do Campo Grande à Avenida São Jorge. Quando o senhor chegou, o sinal ainda estava vermelho para os pedestres. Apenas

os carros, as motos e os ônibus circulavam pela via, pois as ruas paralelas à Praça do Campo Grande são apenas de um sentido, pois os condutores estão vindo, seja da Avenida Sete, do Corredor da Vitória ou da Avenida São Jorge e se dirigindo em direção a outras regiões da cidade. Com o sinal ainda vermelho, o senhor continuava ali, parado, por alguns segundos, até que de repente o sinal ficou verde para pedestre; mas, como o sinal não é sonoro e não tinha ninguém para informar ao cidadão, o senhor ali continuou, até que o sinal retornou a sua cor inicial, vermelho para os pedestres. Instantes seguintes, chegou um jovem, que portava um fone nos ouvidos, bem como uma senhora com algumas sacolas nas mãos. O sinal ainda permanecia fechado para pedestres, ambos estavam ao lado do senhor; não houve nenhum contato entre as pessoas que ali estavam; o sinal reabriu para os pedestres; o senhor, sem saber, ali ficou por mais uma vez. A cena presenciada de longe, causou-me uma angústia, pois percebia que a sensação era de solidão. O cidadão, visivelmente, se tornava um sujeito invisível, as pessoas não o enxergavam, sequer os condutores tentaram ajudá-lo. Inquietado com a cena, atravessei a rua, pois estava do lado oposto na calçada da Praça, e fui ao seu encontro. Ao chegar, abordei-o e disse: “O senhor precisa de ajuda?”. O senhor nitidamente reagiu corporalmente com as minhas palavras. Segundos depois, agarrava o meu braço e com a voz trêmula dizia: “Obrigado! Por favor, me ajude a

atravessar!”. Assim fizemos. Fiquei ao lado dele, trocamos algumas palavras, principalmente, em relação à orientação de mobilidade, o senhor me explicou a melhor forma de guiá-lo. Após as informações necessárias, me posicionei; em seguida sobre a faixa, atravessamos a rua. Durante o breve percurso, em nenhum momento, o senhor reclamou ou comentou que já estava ali por alguns minutos (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 41).

O referido acontecimento ocorre diariamente com inúmeras pessoas, que se tornam vulneráveis em situações que poderiam facilmente ser solucionadas caso as cidades fossem acessibilizadas para os diferentes transeuntes que frequentam o espaço urbano. Apesar da existência das *Leis de Acessibilidade*, da *Política Nacional de Mobilidade Urbana* e da *Lei Brasileira de Inclusão*, a expectativa é que o Estado promova e fiscalize os direitos desses cidadãos por meio das políticas públicas e das leis direcionadas às pessoas com deficiência. No entanto, na prática, sabe-se que os diferentes corpos não normativos, não hegemônicos, não bípedes possuem uma experiência diferenciada das demais pessoas da sociedade, a tal ponto que a relação com o espaço urbano se torna um desafio e não uma prática possível de ser vivenciada cotidianamente.

Os obstáculos provenientes de uma travessia fazem

parte do contexto e da história de muitos. Dessa forma, inquietado com essa situação, bem como com a falta de alteridade entre as pessoas, enquanto pesquisador, percebia que era preciso friccionar e suscitar a necessidade de afirmar que os espaços devem ser de direito para todos. Por isso, no intuito de compreender as cegueiras existentes, na cidade, a partir de um convite ao Grupo Teatral Noz Cego, composto pelos atores e atrizes com deficiência visual, Cláudio Vilas Boas, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Santos e Valmira Noia, indaguei-os sobre o interesse em participar de um processo criativo, conduzido por um encenador vidente, cuja proposta era questionar alguns padrões existentes na cidade. Portanto, a presença desses corpos, dessas vozes, desses sujeitos enfatizavam a importância de *provocar* e *alertar* sobre uma situação recorrente vivenciada por essas pessoas com deficiência visual, na cidade. Além disso, são artistas com deficiência que rompem com a estrutura convencional, oferecendo novas maneiras de conceituar e repensar a cena teatral e performativa.

O Grupo Teatral Noz Cego é um grupo teatral de pessoas com deficiência visual da cidade de Salvador. O grupo iniciou suas atividades artísticas em maio de 2006, com a montagem de espetáculos, organização de eventos, ministrando oficinas em palcos teatrais e auditórios. O trabalho desenvolvido pelo grupo partia de uma vivência

e de uma experiência voltada para a caixa cênica, ou seja, salas de ensaio, auditórios, teatros, dentre outros espaços fechados, onde, normalmente, conseguiam reconhecer o espaço, marcar as cenas e as posições de cenário, calculando passos e posicionamento a partir de metragens e cálculos. Para além disso, de acordo com Cristina Gonçalves (2021), “os recursos sonoros estavam inseridos na cena, de modo que os atores e as atrizes pudessem usar como artifício cênico”.

Dessa forma, a fim de elucidar a trajetória do Grupo Teatral Noz Cego, torna-se necessário explicar sobre o percurso iniciado em 2006, através de uma série de projetos e participações desenvolvidas por eles:

2006 - As Nossas Melhores Histórias – texto e atuação do Grupo Noz Cego

2007 - Apresentações de “As Nossas Melhores Histórias” em festivais e eventos no Nordeste; Criação do trabalho a “Performance de Clown Deficiência” de Mário Quintana;

2008 - Apresentações de “As Nossas Melhores Histórias” e a “Performance de Clown Deficiência” de Mario Quintana em festivais e eventos no Nordeste;

2009 - “As Avessas” espetáculo criado pelo Grupo Teatral Noz Cego direção de Edielson de Deus e texto de Zana Santos;

2010 – Um Causamento espetáculo criado pelo Grupo Teatral Noz Cego direção de Edielson de Deus;

2011 - Apresentação do espetáculo “Um Causamento” e produção do evento do Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência, Seminário “A Pessoa Negra com Deficiência, a História que a Bahia deixou de Contar”;

2012 – As Desventuras de Clarinha espetáculo de produção colaborativa do Grupo Teatral Noz Cego;

“O Outro Lado da Página” intervenção artística com produção colaborativa do Grupo Teatral Noz Cego e texto de Gilson Coelho;

2013 - Apresentação do “O Outro Lado da Página” em teatros e festivais e a criação do espetáculo “Viver sem limites”;

2014 - Apresentação do “O Outro Lado da Página” em teatros e festivais; criação coletiva do trabalho “A porta” direção de Jamile da Cruz;

2015 - Criação da encenação somático-performativa “Cidade Cega” encenação de Carlos Alberto Ferreira;

2016 - Apresentação da “Cidade Cega” e do documentário “Excursão por uma Cidade Cega” de Davi Arteac;

2017 - Apresentação da “Cidade Cega” em Paris na Cité Universitaire, no Centre Georges Pompidou e na Embaixada do Brasil;

Exibição do documentário “Excursão por uma Cidade Cega” em Paris, na Embaixada do Brasil (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 244).

Entre os anos de 2018 a 2021, o grupo teatral realizou oficinas, exposições e produções artísticas, além da organização de eventos e festivais voltados para as pessoas com deficiência. Muitas das produções realizadas pelo Grupo Teatral Noz Cego se apresentaram em diversos lugares de Salvador, no estado da Bahia, no Nordeste, além de alguns estados do Brasil e uma temporada na França.

O Grupo Teatral Noz Cego parte do princípio de ter a arte como mecanismo de expressão, compreendendo que o fundamental papel do grupo é desempenhado por/para as pessoas com deficiência, “que devem ser assegurados a igualdade de oportunidades e a não discriminação” como relata Cristina Gonçalves. Para ela, o teatro além de “mudar mentalidade, supera atitudes discriminatórias e dissemina informações”, a fim de fazer com que os objetivos do grupo sejam alcançados (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 57).

O Grupo Teatral Noz Cego, através de seus membros, passou a atuar como ativista, uma vez que as ações artísticas e políticas de seus trabalhos compunham a realidade dos integrantes, que reivindicavam por direitos civis. Ao mesmo tempo, o grupo teatral traz à cena questões que interseccionam com o contexto social, perpassando

pelo direito de participar e *estar* inseridos na sociedade, bem como nos espaços culturais, na cidade, em termos iguais a qualquer outra pessoa.

Dado o histórico e a importância do referido grupo, em 2015, a partir de um convite direcionado ao Noz Cego, para participar de um trabalho concebido e idealizado por mim, propus a participação do Grupo Teatral Noz Cego na oficina/intervenção *Sentindo a cidade, uma experiência cega* cuja proposta partia do princípio de flunar e de intervir na cidade, a partir da intensificação dos sentidos (paladar, olfato, tato e audição).

A referida vivência, sem dúvida, torna-se um marco no trabalho do Noz Cego, pois, a abordagem de levá-los para a rua, enquanto interventores e artistas performativos, diferenciava-se dos trabalhos e das experiências artísticas das quais estavam acostumados. Realizar um trabalho, em sala fechada, compreendendo e calculando os elementos que a compunham, fazia parte do contexto do grupo. Já a proposição de colocá-los na rua, de lidar com o acaso, de terem que se submeter a experiências radicais, colocando seus corpos em risco, entre o meio fio e a rua, possuindo apenas o auxílio da bengala, causava, gerava e criava uma experiência real, tanto no ator/performer como no transeunte, pois tais experiências os estimulavam a descobrir novas facetas referentes ao trabalho do ator/

performer, bem como as potências de seus próprios corpos. A experiência performativa no espaço urbano propiciou uma relação direta com um dos princípios da oficina/intervenção, a noção de *CorpoCidade*, pois “revela a noção de coletividade, estendendo o sentido para além do corpo do sujeito, mas na relação entre sujeito e cidade, tornando-os uma simbiose coletiva, performativa e complementar” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 117-118).

Dessa forma, após o aceite do convite para participar dessa experiência performativa, durante quatro meses de trabalho, na rua, o processo criativo com os atores e as atrizes do Noz Cego fora movido de diferentes linguagens, sendo elas artes visuais, dança, teatro, música e performance, que, através da supressão da visão, buscou-se aprimorar técnicas corporais; reconhecer os espaços de trabalho, como as instalações de treinamento, as ruas, as calçadas e a praça de onde aconteceria a oficina/intervenção; elaborar recursos sonoros nas vestimentas; estimular uma vivência sensorial; além de propiciar um trabalho dramatúrgico, construído a partir da experiência corporal e de vida desses corpos com deficiência visual que estão diretamente ligados a temática da *cegueira*. Sendo assim, o intuito com esse trabalho era criar uma experiência performativa entre o ator com deficiência e o transeunte e não uma representação teatral sobre pessoas cegas que caminham na cidade. Por esse

viés, a oficina/intervenção não se constituiu como um dado prévio, estabelecido, marcado e planejado, “mas algo que se realiza na própria relação do espectador com a proposição cênica” (DESGRANGES; SIMÕES, 2017, p. 342).

O laboratório prático de pesquisa partiu de uma investigação corporal, em que cada artista, dentro de suas condições físicas, buscou somar um trabalho individual ao coletivo. Dentre os envolvidos, havia pessoas de 26 anos a 55 anos, o que gerou uma condição de trabalho diferenciada. Cada corpo havia uma especificidade, pois tratava-se de pessoas com cegueira total, baixa visão e outras pessoas que já tinham enxergado e, por conta de alguma situação de acidente e/ou de doenças, tornaram-se cegos. Em função disso, cada experiência resulta em uma relação de investigação com o próprio corpo. Portanto, compreender os movimentos de cada corpo e o como eles se relacionavam com a cidade se tornou a pesquisa. Cada corpo tinha um tempo, uma precisão, um peso, uma maneira de se movimentar, em diferentes situações, com os trabalhos de investigação de cada pessoa. Cláudio, Cristina, Gilson, Rutiara e Valmira buscavam uma autenticidade do movimento, desprendendo de imagens e lembranças que afetavam diretamente os seus corpos, como: os tombos devido aos buracos nas calçadas; os sacos de lixo depositados na frente dos condomínios, dificultando a

caminhada dos transeuntes; as obras urbanas realizadas por empresas de água, de energia e pela própria prefeitura, que realizam reformas/construções e não anunciam ou sinalizam através de recursos acessíveis, ocasionando em incidentes às pessoas não videntes; os poucos segundos do sinal de trânsito dos pedestres, dificultando a travessia de uma calçada a outra; enfim, uma série de recordações que deixaram cicatrizes em seus corpos.

De acordo com o Gilson Coelho, ator do Noz Cego e integrante da Cidade Cega, participar das oficinas/intervenção era

[...] uma tensão, naquela responsabilidade, aquela ansiedade, mesmo sendo uma pessoa com deficiência, nós usávamos as vendas, e, fizemos treinamento com algumas pessoas que são videntes e elas estavam usando vendas. Era uma ansiedade muito grande, incrível, porque mesmo sendo uma pessoa com deficiência, a gente utilizando as vendas é totalmente diferente. É como se nós perdêssemos mais um sentido (entrevista, Gilson Coelho, 2015 *apud* FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 105).

Já para Rutiara Santos, atriz do Noz Cego e integrante da Cidade Cega,

O início deste trabalho de Carlos foi na

sala de aula, a gente trabalhou nosso corpo, nosso físico, nosso psicológico. Eu tenho baixa visão, quando eu coloquei pela primeira vez a venda nos olhos, eu tomei um choque. [...] eu fiquei nervosa, eu chorei. Por que foi uma coisa nova para mim. Me imaginei ali, cega naquele momento (entrevista, Rutiara Santos, 2015 *apud* FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 105).

As propostas realizadas com o grupo teatral possuíam características artística-educativa-social, no intuito de auxiliar e mediar o processo criativo dos atores e atrizes, revelando suas potências emancipatórias no meio artístico e pedagógico. Por meio das práticas teatrais e performativas, os debates acerca de suas histórias e contextos buscaram problematizar as questões enfrentadas pelo grupo de atores. Uma das intenções foi provocá-los a partir de temas cotidianos que circundam o universo da comunidade da pessoa com deficiência visual, incitando reflexões sobre acessibilidade, direito e autonomia, de modo que a experiência da oficina/intervenção pudesse criar uma relação direta com a realidade dessas pessoas participantes do trabalho.

O desdobramento do laboratório prático de pesquisa propiciou algumas etapas que foram de suma importância para consolidar o envolvimento do grupo com a proposta do trabalho do encenador. A mencionar: a construção

coletiva de espaços de criação, no intuito de compreender que o espaço da cidade precisa ser pensado para todas as pessoas; a valorização dos diálogos acerca dos temas sociais levantados pelo Grupo Teatral Noz Cego; o mapeamento das necessidades coletivas que foram abordadas durante os encontros, através dos depoimentos e das experiências vividas por cada sujeito no espaço urbano.

Dessa forma, o processo criativo da oficina/intervenção, *Sentindo a cidade, uma experiência cega*, após meses de trabalho, resultou na encenação somático-performativa¹³ *Cidade Cega*, realizada no espaço urbano, utilizando das calçadas e praças, como dispositivo para discutir temas e questões acerca do trabalho com pessoas com deficiência visual. Nesse sentido, temas como: a falta de acessibilidade urbana; a falta da aplicabilidade das políticas públicas; o estado de invisibilidade desses corpos

13 A abordagem somático-performativo propõe a permeabilidade entre fronteiras, diluindo as diferenças entre preparo e realização, atividade prática e reflexão acadêmica, performer e espectador, produção e encenação, performance e registro, cena e escrita, movimento e palavras (FERNANDES, 2012). “Compreende-se que, no âmbito da encenação somático-performativa, o ator/performer conecta-se com suas raízes e interesses, há uma mudança de padrões que se revelam ao longo do fazer, de tal forma que os elementos que compõem a cena se apresentam, de maneira orgânica, no âmbito do processo, enquanto que os princípios estão abertos ao diálogo com as diversas linguagens, abrindo espaço para criar uma Prática como Pesquisa” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 93).

com deficiência para outras pessoas sem deficiência; tornaram-se eixo para enfatizar as inquietações que correspondiam ao grupo, bem como a encenação. Cidade Cega é um trabalho performativo composto por atores/performers com deficiência visual, que busca de forma direta friccionar a estrutura do sistema e da política, propiciando um diálogo com a cidade e com os transeuntes que usufruem o mesmo espaço. A concepção do trabalho é oriunda da experiência direta dos corpos com deficiência visual e a relação com a cidade.

Desse modo, pensar a democratização do processo criativo nos trabalhos artísticos, realizados nos espaços não convencionais, possibilita ampliar a discussão sobre uma proposta artística que possui relação direta com a performance, mas, ao mesmo tempo, com a desconstrução sobre as definições de corpos hegemônicos, questionando o próprio conceito de corpo normativo que habita o espaço urbano.

Sendo assim, a encenação apresenta questões “autobiográfica, não-representacional e não-narrativo, de contraponto à ilusão, e baseada na intensificação da presença e do momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores” (ARAÚJO, 2008, p. 253). Tais aspectos estão presentes na Cidade Cega, pois a vivência da encenação traz os sujeitos participantes para o contexto da performatividade, com suas próprias autobiografias, assumindo na encenação a presença de um sujeito que

busca por autonomia, por direito, por acesso, por respeito.

4.2 Considerações finais

Um dos princípios mais importantes em trabalhar com um coletivo de pessoas com deficiência visual, a partir da experiência com o Grupo Teatral Noz Cego, foi compreender, sobretudo, os seus significados políticos e suas inquietações enquanto artistas. Como atores e atrizes com deficiência não queriam ser tratados com diferenciação, no sentido caritativo do sistema; não queriam se propiciar de benefícios ou cuidados no processo criativo; não queriam ser deficientes de um sistema que diariamente os exclui. Ou seja, enquanto atores e atrizes com deficiência, queriam que o processo criativo, da oficina/intervenção à encenação, garantisse o acesso ao trabalho, como qualquer outro ator e atriz sem deficiência teriam durante a criação de uma encenação. Dessa forma, acessibilizar e audiodescrever as abordagens desenvolvidas ao longo do trabalho tornaram-se um eixo primordial para a criação da Cidade Cega. Com isso, o propósito dos atores e das atrizes amplia o estágio de apenas estarem em cena, afirmando um estado de *rompimento* com as estruturas normativas e hegemônicas presentes em inúmeros processos criativos. Para Petra Koppers (2014), os trabalhos artísticos realizados por

pessoas com deficiência “desafiam mais profundamente os significados da deficiência”. A concepção artística se alinha na interação entre a pessoa com deficiência e o ambiente social, fazendo com que o espectador “não seja levado a ‘ver para além da deficiência’, mas em vez disso, reconheça a sua construção social. Este tipo de performance localiza a experiência incapacitante ou deficiente no encontro do performer-espectador, e não no corpo [com deficiência]” (KUPPERS, 2014, p. 8).

Por fim, realizar um trabalho com corpos de artistas com deficiência, sobretudo quando se trata de um encenador que não possui uma deficiência, cabe a este sujeito pesquisar, indagar, envolver, dialogar e garantir que os sujeitos participantes possam se sentir membros do trabalho e não meros realizadores. Por isso, ao iniciar este texto, descrevendo as minhas características, enquanto sujeito/educador/encenador, durante todo o processo, da oficina/intervenção à encenação, essa abordagem tornou-se um elemento presente no trabalho, pois, coube a mim pesquisar sobre os recursos que melhor atenderiam o desenvolvimento artístico e pedagógico com o grupo. Para isso, foi necessário conhecer sobre acessibilidade comunicacional, acessibilidade atitudinal, acessibilidade arquitetônica, de modo a propiciar e fazer com que o Grupo Teatral Noz Cego se sentisse como sujeitos autônomos dentro

do próprio processo. Garantir o direito à acessibilidade não se refere somente às mudanças de algumas questões ou alguns “arranjos”, mas ao fornecimento amplo de recursos e tecnologias assistivas, que façam com que a pessoa com deficiência, seja o artista ou o espectador, se reconheça democraticamente como alguém que possa usufruir do bem cultural, como qualquer outra pessoa. Isto é, definir acessibilidade é reafirmar o direito de igualdade/equidade para todos.

Referências

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Revista Sala Preta**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes. n. 8, p. 253-258, 2008.

CARVALHO DA SILVA, Manoela Cristina Correia . Audiodescrição: ferramenta de acessibilidade a serviço da inclusão escolar. In: GALVÃO FILHO, Theresinha Guimarães Miranda Teófilo Alvesa (org.). **O professor e a educação inclusiva: formação, práticas e lugares**. Salvador: Edufba, 2012.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. Folias Galileu: o espectador em ato performativo. **Revista Sala Preta Eletrônica**, v. 17, p. 331-343, 2017.

DORNELLES, Patrícia; CHAVES SILVA, Ana Cecília; CARVALHO, Claudia Reinoso Araujo de; MEFANO, Vânia. Do direito cultural das pessoas com deficiência. **Revista de Políticas Públicas da UFMA**, v. 22, p. 137-154, 2018.

FERNANDES, Ciane. Movimento e memória: manifesto da pesquisa somaticoperformativa. In: **VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. **Cidade cega: uma encenação somaticoperformativa com atores/performers com deficiência visual na cidade**. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Salvador –

Bahia, 2018a.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. CorpoCidade: o corpo da pessoa com deficiência visual na cidade e suas implicações como Flâneur Cego. **Urdimento**, v. 2, p. 1-23, 2020.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. Flâneur Cego: uma prática performativa com pessoas com deficiência visual. **Revista de Estudos Teatrais Pitágoras**, v. 8, p. 59-71, 2018b.

KUPPERS, Petra. Educação acessível: estéticas, corpos e deficiência. **Cena**, v. 15, p. 1-13, 2015.



GRAFIA 5

Biomecânica do beijú: por mais cultivos corporais de inspirAÇÃO (in)díg(e)na contra (os treinamentos do artista cênico) coloniais
Lígia Marina de Almeida (Juma Jandaíra)



5. Biomecânica do beijú: por mais cultivos corporais de inspirAÇÃO (in)díg(e)na contra (os treinamentos do artista cênico) coloniais

Lígia Marina de Almeida (Juma Jandaíra)

*A natureza se vive e não tem demonstração.
(Cacique Pequena)*

5.1 *Comtextos*

5.1.1 **Presagio de los pájaros**

No fim de setembro de 2020 eu soube da triste notícia que uma amiga muito querida encantou: mais uma jovem travesti não-binária¹⁴ foi suicidada pelo Estado, num dos países que mais mata pessoas LGBTQI+, pretas, indígenas e mulheres.

Súcia dedicava a vida à luta para poder ser o que era, em qualquer versão sua, em liberdade. Lutava para ser o que era e para que quem quisesse ser o que fosse pudesse ser também, desde que sua própria performance de si, desde que essa performance de ser não violasse o ser/estar de outros seres no mundo, isso inclui outros seres vivos não-humanos também.

Súcia cresceu no pantanal sul-mato-grossense, em Aquidauana, e encantou no mesmo mês em que se intensificaram as queimadas assassinas nessa região.

No curso *Histórias, culturas e territorialidades indígenas na cidade de São Paulo* ministrado pelo Prof. Dr. Casé Angatú Xukurú Tupinambá, em setembro de 2019, no Sesc Consolação (São Paulo/SP), o referido professor

¹⁴ Neste texto a autora procura trabalhar a grafia com questionamentos sobre padrões linguísticos em relação ao gênero.

mencionou o pensamento-prática da pesquisadora transexual Viviane Vergueiro, que utiliza a Convenção da OIT 169, da qual o Brasil é signatário, que garante às pessoas indígenas o direito de autodeclaração, como jurisprudência para sua auto-declaração de gênero. Foi muito marcante ouvir essa história de Casé, porque essa pessoa, além de conectar lutas e seres/estares no mundo, também amplia a própria noção de gênero (e de raça) e transforma a autodeclaração, que, a princípio, soa como individual (que não é), para uma ação coletiva (que sempre foi). A mencionada convenção refere-se aos povos indígenas, mas também a qualquer “povo tribal”, que seriam aqueles com modos de vida diferentes de outros seguimentos da população nacional, por exemplo: modos de produzir, língua, costumes etc. Diversas comunidades LGBTQI+ se encaixam nessa definição, já que, só por serem e existirem, já produzem cultura diversa à do Estado Nacional que nos quer, a todos, “brasileiros”, inclusive com desenvolvimento de línguas, como o caso do pajubá, por exemplo, que até dicionário próprio tem.

Esse caso me fez lembrar outra história, de pessoas que também são perseguidas por serem quem são e por lutarem para serem quem já são. No II Seminário Nacional dos Povos Indígenas do Cariri Cearense, Cristina Kariri conta que sua mãe, Tereza Kariri, uma das fundadoras da Aldeia urbana Maratoã (Crateús/CE), quase desistiu da retomada

kariri que protagonizou no estado do Ceará. Cristina conta que desde que Dona Tereza começou a dizer o que sempre foi, ou seja, uma pessoa indígena do povo kariri, diversas perseguições recaíram em cima dela, que ela pensou várias vezes em desistir desse processo. Na força dos encantados e de ser o que sempre foi, Dona Tereza resistiu e ajudou a iniciar o processo de retomada, majoritariamente liderado por mulheres, em diversas comunidades que há menos de vinte anos atrás não se podiam dizer kariris por medo e esquecimentos forçados.

Atualmente, faço parte de um dos diversos movimentos de retomada kariri, atuando de diferentes maneiras nesses processos, na tentativa e luta para que nunca mais nenhuma árvore, no pantanal, ou qualquer outros ser vivo, pessoa LGBTQI+, prete e/ou indígena, mulheres sejam assassinadas nesse mundo por serem quem são e, assim, “atrapalharem o tráfego” colonial-capitalista, sendo quem são em coletivo ou até sozinhas, porque levam o coletivo “tribal” dentro de si aonde vão.

Dedico assim este texto à memória de Súcia Inmunda Delabasura, que está viva em várias de nossas corpos, de nossas comunidades “tribais” antiestado, e também a um pé de árvore cajarana, que está plantado e vivo, coabitando também a comunidade kariri, de Poço Dantas-Umari, na Chapada do Araripe (distrito de Monte

Alverne – Crato/CE), e que está ameaçado de morte pelo projeto desenvolvimentista de transposição do Rio São Francisco.

Sucia encantou numa copa de árvore. De certo, para poder ser plantada do lado de suas amigas árvores, que ela sempre teve um respeito enorme, e florescer. Eu nunca vi um pé de cajarana em flor e é meu sonho voltar a ver essa cajarana que me refiro. Outra notícia trágica que recebi um dia antes do encantamento de Súcia foi que retomaram as obras na região que está essa árvore que me referi e já devastaram a área significativamente de forma violenta e rápida da noite para o dia. Mas a cajarana ainda está lá... e as/os/es kariris também...

Início assim com duas imagens de esperança. Uma de Sucia, em 2016, abrindo espaço na terra para plantarmos um ipê como ação de encerramento da residência-artística intitulada “*Nós somos a crise*”, em que fui proponente, na Escola Estadual Indígena de Ensino Médio Pascoal Leite Dias (Terra Indígena Terena Limão Verde – pantanal sulmato-grossense); e outra de nós, humanes kariris, plantando o filme *Fôlego Vivo* (2021) debaixo do pé de cajarana a quem me refiro.



Fotografia: Everton Lampe. Arquivo pessoal. Na primeira foto, Súcia ajeta a terra para receber a muda de ipê, que está na segunda foto, nas mãos de Cauany Terena.



Fotografia à esquerda: Juma Jandaíra. Arquivo pessoal, onde vemos Liô Duarte apresentando as ervas medicinais com que trabalha, sendo filmada por Nívia Uchôa, enquanto eu seguro o fio do microfone. Estamos debaixo do pé de cajarana. Fotografia à direita: Janaína Félix. Arquivo pessoal, uma gravação do documentário *Saberes e sabores: os indígenas cariris (r)eXistem*, seguimos embaixo do pé de cajarana, mas agora, dançando e cantando o toré de encerramento do dia.

5.1.2 Segredos vegetais

Este texto é um dos frutos de uma semente plantada em outra ocasião. Trata-se do convite que o amigo Organizador do Livro fez a mim e à amiga Georgianna Dantas, para que participássemos do encontro da disciplina *Teatro e Educação II* que ele ministra na Universidade Federal do Acre, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas.

Antes do encontro, a pedido do Organizador do Livro, enviei a todes dois pré-textos para o encontro. Trata-se do curta-metragem experimental “*Nós somos a crise*”, cocriado com a comunidade escolar da Escola Estadual Indígena Pascoal Leite Dias (Terra Indígena Terena Limão Verde – Aquidauana/MS) e do artigo *Desencaixar para descolonizar: aprender a aprender COM os povos originários da América Latina*, escrito por mim para o dossiê *Desafios do fazer artístico na educação básica em tempos de diversidade e rupturas* da *Revista Rascunhos* (2018 - Universidade Federal de Uberlândia).

Assim, no dia 13 de novembro de 2020, proferi, de maneiraremota e síncrona, a palestra *Artes cênicas, educação anti-colonial e culturas indígenas: compartilhamento de possibilidades*. Nela busquei dividir estratégias de como trabalhei temas como diversidade sexual e interfaces entre teatro e audiovisual junto a adolescentes e jovens adultos

de duas comunidades indígenas situadas no território brasileiro.

Como temos, hoje em dia, um pouco mais de acesso a outras plataformas de comunicação que não só a escrita, não me atarei a descrever aqui esse momento: convido o/a/e leitor(a/e) a assistir/ouvir essa palestra com seus próprios corações no endereço eletrônico disponível nas referências deste texto.

Na sequência a este momento houve a palestra proferida por Georgianna Dantas intitulada *A plantação de dia como prática de chegada pelo chão*, em que a artista evidencia um processo que une plantio, relação com a terra, agroecologia e artes cênicas.

A palestra de Georgianna me tocou tão profundamente que, assim, preferi escrever outro texto que dialoga mais com o que ela apresentou do que com o assunto que desenvolvi na palestra. Optei por isso porque creio que este é um assunto ainda pouco debatido/trabalhado no campo da pedagogia do teatro e creio que temos que fazer um trabalho coletivo de ensinar/aprender/desenvolver mais a relação entre **cultivo com a terra e artes cênicas**.

Para isso necessitamos de ferramentas. Gostaria então de compartilhar uma ferramenta que aprendi com algumas amigas indígenas e que creio que pode muito ajudar a nós artistas-educadores cênicos a tecer melhores cultivos na arte e na vida.

5.2 Textualidades imagéticas

5.2.1 El milagro verde

Esta proposta de cultivo do corpo cênico faz par com outro projeto chamado *Agitporn Colômbia: “Do pornô ao bioterrorismo (2018)*. Neste projeto desenvolvi um fanzine, feito à mão, junto com o artista visual Henry Rugelis, em que eu apresentava uma receita de como fazer beijú e, ao mesmo tempo, lutar contra a violência à mulher indígena.

Aprendi a fazer o beijú sem uso de máquinas de ferro movidas à eletricidade, com Sandra, Angie, Cláudia e Amparo¹⁵, mulheres indígenas do povo kubeo, oriundas da região conhecida como Amazônia colombiana. Semanalmente, além do beijú, também apoiava na produção de peixe moqueado e suco de patabá, para venda numa feira dominical da cidade de Villavicencio na Colômbia.

15 Minhas professoras foram deslocadas de seus territórios originários na Amazônia colombiana por conta da guerrilha entre as FARC e o Estado Nacional na década de 90 e foram realocadas pelo governo federal num bairro periférico (La Madrid) junto a outras pessoas, tanto de outras etnias indígenas quanto afrodescendentes de outras partes do país que também sofreram deslocamentos forçados ou pelas guerras narcotraficantes ou por outros tipos de guerrilhas. Esse processo de aprendizagem fez parte da Residência Artística *Abejas TAPIOCA*, gerida pelo coletivo *Corpo TAPIOCA*, que participei entre julho e setembro de 2018.

Na língua materna delas, beijú chama casabe e se produz a partir da muito conhecida e utilizada mandioca/macaxeira/aipim/yuca¹⁶.

Embora este fanzine já tivesse sido pensado como um possível programa performativo para ações diárias e artísticas¹⁷, ou seja, inserido também no vasto mundo das artes cênicas, sempre senti a vontade de desenvolver mais esse projeto, agora posicionando-o dentro dos debates acerca do “treinamento do corpo do artista cênico”.

A Profa. Dra. Maria de Brígida Miranda, em sua tese de doutoramento, já nos advertia acerca de uma hegemonia de treinamentos do artista cênico baseado em técnicas teatrais (importadas sobretudo da Europa) que muito se assemelhavam à técnicas militarizantes e docilizantes dos corpos.

Sendo assim, como esquivarmo-nos, de maneira anti-colonial, de modos hegemônicos de treinamento

16 Neste texto sempre colocaremos essas quatro versões (existem outras em outras línguas de outros povos originários) para nomear essa planta, as três primeiras são os nomes mais usados no território Brasil e a última palavra grafada, yuca, é o nome mais popularizado no território conhecido como Colômbia.

17 Um ano após a feitura e distribuição gratuita, tanto na Colômbia quanto no Brasil, em contextos indígenas e não-indígenas, deste fanzine, realizei uma ação cênica baseada no mesmo. Foi realizada no *Encuentro de Acción en Vivo y Diferido (AVD) – edición 2019*, na cidade de Bogotá. Existe um registro, feito com câmera de celular, em que se pode ver parte desta ação, intitulada *Agitporn Colômbia: “Del pornô al bioterrorismo” (2019)*.

do corpo de artista cênico que são ainda majoritários na experiência da formação de artista cênico de Abya Yala¹⁸?

Creio que para responder essa pergunta podemos observar quais seres humanos estão há mais tempo, nessa região, em condição de enfrentamento corporal com o colonialismo. São eles/elas os povos que habitavam Abya Yala antes da conquista colonial.

E como esses povos, mesmo submetidos a genocídios dos mais variados tipos, sobreviveram? Dentre os muitos processos, a alimentação sempre foi um dos pontos fundamentais¹⁹. Não só falando na forma de preparo do alimento em si, mas tudo o que está envolvido no cultivo (ou não), retirada do alimento e processamentos do mesmo até ser deglutido, processado e evacuado.

Creio que, nesse recorte, podemos “cultivar” nossos corpos para as artes cênicas e para vida, mais do que “treiná-los”, levando em conta nossas escolhas e práticas em torno

18 Na língua do povo indígena kuna, originários da Serra Nevada na Colômbia, Abya Yala poderia ser traduzido como “terra madura” ou “terra viva” ou “terra em florescimento”. Seu uso estaria no lugar da denominação colonial América para o continente que habitamos. Informações deduzidas da *Enciclopédia Latinoamericana* com verbete escrito por Carlos Walter Porto-Gonçalves.

19 Existem diversas pesquisas que apontam a enorme influência dos povos indígenas no que se convencionou chamar de culinária brasileira. Destaco, como fonte de saberes para este assunto, os pensamentos-práticas da atriz, cozinheira e cientista social indígena Tainá Marajoara, diretora do projeto Cata - Cultura Alimentar Tradicional Amazônica, da ONG Amazônia Viva.

da alimentação, de maneira mais coletiva que individual.

O teatrólogo russo Vsevolod Meyerhold desenvolveu, com outros artistas cênicos, a chamada “biomecânica”²⁰. De maneira bastante resumida, descrevo parte das práticas da biomecânica como um treinamento corporal que decupava e recriava os movimentos de algumas ações, mais ou menos cotidianas, como atirar uma pedra, golpear com adaga, atirar um arco, etc., sem o uso de pedra/adaga/arco “reais”. A partir desta sequência de movimentos, da repetição destas partituras de ações, Meyerhold propunha o treinamento de várias qualidades de movimento do corpo do artista cênico em conjunção a pensamentos-ações do teatro e política da Revolução Russa de 1917, de caráter socialista, antimonarquista e antitotalitarista.

20 Para um aprofundamento do debate acerca da obra do teatrólogo russo e sua biomecânica sugiro buscar a produção da teatróloga brasileira Maria Tháís.

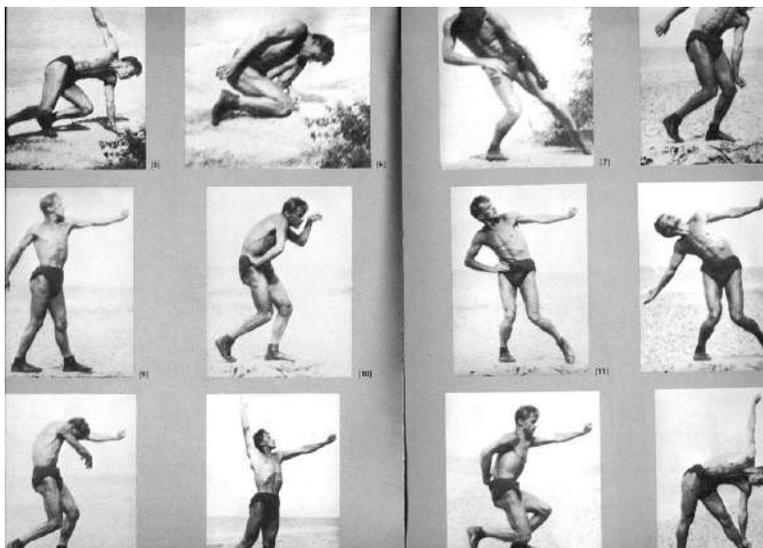


Imagem retirada de página eletrônica mantida por Jefferson da Fonseca. Sequência Biomecânica de V. Meyerhold.

Trago este exemplo da biomecânica de Meyerhold menos porque sugiro que façamos algo parecido, ou seja, que deduzamos do cultivo da mandioca/macaxeira/aipim/yuca e da produção de beijú uma partitura de ações cênicas capaz de “treinar” o corpo de artista cênico na sala de ensaio; mas, ao contrário, que seja a própria relação REAL de plantio da mandioca/macaxeira/aipim/yuca, com a sua colheita e a produção do beijú²¹ para alimentação de artistas

21 Falo aqui, especificamente do beijú, mas poderia falar da farinha, da goma de tapioca, massa puba, tucupí, etc., que são todos produtos advindos desse mesmo processo, que formam uma base significativa da

cênicos, a maneira de cultivar, sem agrotóxicos, seus corpos (e de suas comunidades) e garantir a qualidade de seus movimentos e da vida comunitária. Assim teríamos uma *biomecânica do beijú* capaz de reconvidar o corpo social de artista cênico a integrar cultivos de corpo, de arte, de vida e de outros mundos possíveis numa perspectiva *anticolonial* e antimilitarizante.

1.1.2 **Beleza da vida**

Nesse sentido, gostaria de finalizar com o compartilhamento de uma série fotográfica que pretende menos ser um manual de como treinar um corpo para a cena e mais um convite a todes nós, artistas cênicos, indígenas e não-indígenas, a colocar foco em práticas corporais que, apesar de antigas, são muito atuais e que, creio, mereceriam mais destaque em qualquer área de atuação.

Artes cênicas é uma área artística produzida coletivamente, alimentação também. Não há corpo cênico sem corpo vivo e para isso a alimentação de seres vegetais é a principal fonte de vida para a maioria da população

alimentação que se pratica em toda essa região conhecida como Brasil, sobretudo numa região como a amazônica.

humana no planeta. Um corpo que só se nutre com seres vegetais intoxicados com agrotóxicos (como quase todos nós) vai ter uma determinada aparição na cena ou na vida. Agora, um corpo, em associação com outros humanos e não-humanos, em coletivo, que vive todo o ciclo de cultivo, colheita e processamento da mandioca/macaxeira/aipim/yuca (que quase diariamente consome pensando no território brasileiro), sem uso de agrotóxicos, terá outras atuações na vida e na cena.

Importante lembrar que muitas pessoas no Brasil já estão envolvidas no ciclo de cultivo, colheita e processamento da mandioca/macaxeira/aipim/yuca, porém de maneira escravizada/mal assalariada. Lembro que, quando estava aprendendo a fazer beijú, uma outra amiga-professora, Catarina, também pertencente ao povo indígena kubo, me narrou episódios terríveis de quando era escravizada/mal assalariada para produzir farinha para alimentação de trabalhadores em seringais na Amazônia. Ou seja, é preciso tomar isso em conta quando formos fazer as pontes para a retomada de valores e de relações entre corpo, arte e alimentação inspiradas nas práticas indígenas. Nos modos de ser-estar desses povos a alimentação nunca é em si só, nem o corpo e nem a arte. Todos formam um complexo de relações intrincadas com outros humanos e não-humanos,

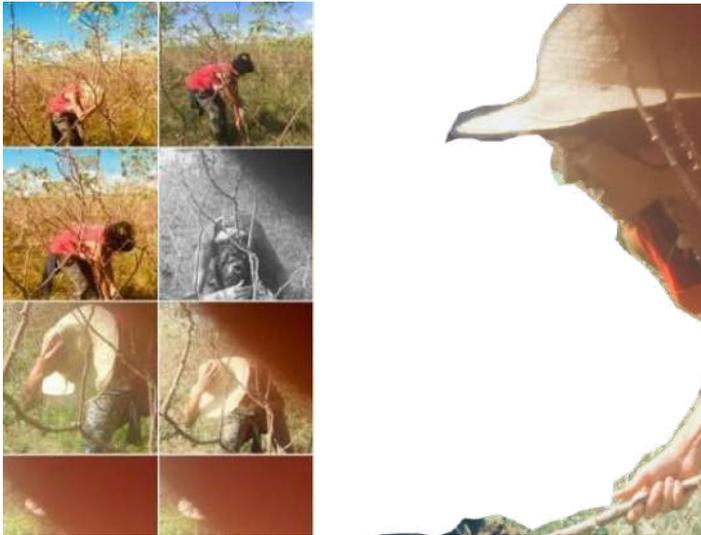
tanto com os vivos como com o que já encantaram²². Assim, todas estas relações precisam ser praticadas de maneira anticolonial, inclusive e principalmente a relação com a terra e com a mandioca/macaxeira/aipim/yuca em si.

Posto isso, gostaria de encerrar compartilhando algumas fotos de parte deste processo de aprendizagem em que, embora apareça apenas eu, a terra e a mandioca/macaxeira/aipim/yuca nas imagens, existem vários outros seres envolvidos nesse processo:



Fotografia: Juma Jandaíra. Arquivo pessoal. Resguardo Indígena Sikuaní Guacamayas – Três Matas/Vichada/Colômbia – ago. 2018. Plantação de mandioca/macaxeira/aipim/yuca.

22 Maneira de se referir aos seres que faleceram, em geral, utilizada pelos povos indígenas que atualmente encontram-se no Nordeste do Brasil.



Fotografia: Juma Jandaíra. Arquivo pessoal. Resguardo Indígena Sikuaní Guacamayas – Três Matas/Vichada/Colômbia - ago. 2018. Colheita de mandioca/macaxeira/aipim/yuca.



Fotografia: Juan Carvajal, Katerine Palacios e Sara Gomez Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Descasque da mandioca/macaxeira/aipim/yuca.



Fotografia: Juan Carvajal, Katerine Palacios e Sara Gomez Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Ralo manual da mandioca/macaxeira/aipim/yuca.



Fotografia: Juan Carvajal, Katerine Palacios e Sara Gomez Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Processo manual de extrair o amido da massa da mandioca/macaxeira/aipim/yuca, espremendo a mesma junto com água na peneira de palha.



Fotografia: Juan Carvajal, Katerine Palacios e Sara Gomez Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Processo de secar a massa de mandioca/macaxeira/aipim/yuca no tipiti.



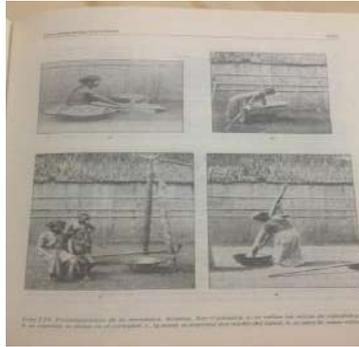
Fotografia à esquerda: Juan Carvajal, Katerine Palacios e Sara Gomez Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Tirando a massa seca do tipiti para novos processos. Fotografia à direita: Juma Jandaíra extraída da página 195 do livro referenciado: KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Dos años entre los indios**: viajes por el noroeste brasileño, 1903-1905. Santafé de Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.



Fotografia: Sandra Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Na imagem vê-se Amparo Kubea, à esquerda, e Angie Kubea, à direita. Ato de misturar a massa da mandioca/macaxeira/aipim/yuca com seu amido e peneirar.



Fotografia: Sandra Kubea. Arquivo pessoal. Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia – set. 2018. Na imagem, vê-se Cláudia Kubea à esquerda. Numa chapa quente de cerâmica (ou de ferro, como na foto) coloca-se a massa, em formato redondo, para assar.



Fotografia de Juma Jandaíra, extraída da página 195 do livro referenciado: KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Dos años entre los índios**: viajes por el noroeste brasileño, 1903-1905. Santafé de Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995. Imagens com processos apresentados anteriormente, 1903-1905.



Fotografia: Olga Sikuani. Arquivo pessoal. Resguardo Indígena Sikuani Guacamayas – Três Matas/Vichada/Colômbia – ago. 2018. Plantio de sementes de mandioca/macaxeira/aipim/yuca.

Referências

ALMEIDA, Lígia Marina de. Agitporn Colômbia: “Del pornô al bioterrorismo” (2019). Youtube: 01/02/21. 1 vídeo (5 min). Publicado no canal **Juma Gitirana**. Disponível em: <<https://youtu.be/CQ37KdkjODc>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ALMEIDA, Lígia Marina de. Agitporn Colômbia: “Do pornô ao bioterrorismo” (2018). **Revista DAPesquisa** (Udesc), volume *Do tema aos modos, reflexões e invenções: pesquisa em artes e as escritas da pesquisa* (2020). Disponível em: <<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17947>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ALMEIDA, Lígia Marina de. Artes cênicas, educação anti-colonial e culturas indígenas: compartilhamento de possibilidades. Youtube: 04 de abr. de 2021. 1 vídeo (48 min). Publicado no canal **Juma Gitirana**. Disponível em: <<https://youtu.be/-09qK1pWtVA>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ALMEIDA, Lígia Marina de. Desencaixar para descolonizar: aprender a aprender COM os povos originários da América Latina. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**. Universidade Federal de Uberlândia: 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/42843/24990>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ASSOCIAÇÃO DOS ÍNDIOS CARIRIS DO POÇO DANTAS-UMARI. Saberes e sabores: os indígenas cariris (r)eXistem. Youtube: 10 de jun. de 2020. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal **Kariri de Umari**. Disponível em: <<https://youtu.be/tt2v34XxIgc>>. Acesso em: 07 out. 2020.

CACIQUE PEQUENA. Beleza da vida. Spotify: 2019. 1 arquivo de áudio (3 min). Publicado na página **Cacique Pequena**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3Ivjz4lE54TDK917Zaktr2?si=af5b7a6554074947>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

CARPIO, Luzmila. Presagio de los pájaros. Youtube: s/d. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal **Sonidos de mi tierra**. Disponível em: <<https://youtu.be/gIS4nkTYRyI>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

E. E. I. PASCOAL LEITE DIAS. “Nós somos a crise”. Youtube: 04 de jun. de 2016. 1 vídeo (15’). Publicado no canal **Juma Gitirana**. Disponível em: <<https://youtu.be/hd8IXONWRps>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

FONSECA, Jefferson de. **Vsevolod Meyerhold 1874-1940**. Disponível em: <<http://jeffersondafonseca.blogspot.com/2012/08/vsevolod-meyerhold-1874-1940.html>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

LOS MIRLOS. El milagro verde. Youtube: 10 de abr. de 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado no canal **Frenetico Perurancaroles y ritmos tropicales**. Disponível em: <<https://youtu.be/ZewOHnHvsgA>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

MARQUES, Dércio. Segredos vegetais. Youtube: s/d. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal **Chonggg**. Disponível em: <<https://youtu.be/-DwQG1XCHCg>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

MIRANDA, Maria Brigida de. **Playful Training: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors**. Tese. Austrália: La Trobe University. 2003.

PAIXÃO, Mayara Tainá Marajoara: “Cada agricultor tombado no campo é um dia a menos de comida em casa”. **Jornal Brasil de Fato** – São Paulo: 03 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/12/03/cada-agricultor-tombado-no-campo-e-um-dia-a-menos-de-comida-dentro-de-casa>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Verbetes *Abya Yala*. In.: **Enciclopédia Latinoamericana**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>>. Acesso em 30 abr. 2021.

SANTOS, Maria Thais Lima. Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold. In: **Na cena do Dr. Dapertutto**, 1911 a 1916. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Dissertação de Mestrado. UFBA – Salvador, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/ydyDtV>>. Acesso em: 30 abr. 2021.



GRAFIA 6

Arte zapatista e educação para outro mundo possível: de Chiapas para o México e para o mundo
Everton Lampe de Araujo



6. Arte zapatista e educação para outro mundo possível: de Chiapas para o México e para o mundo

Everton Lampe de Araujo

6.1 O EZLN – Exército Zapatista

de Liberación Nacional

O movimento zapatista realizou um feito subversivo diante das condições habituais com que os direitos indígenas são discutidos e efetivados

em diferentes países da América Latina. Através de organização popular e autônoma, sem a participação de políticas públicas do Estado mexicano, há trinta anos, desde as montanhas de Chiapas- MX, o movimento passou a criar condições de habitação, saúde, educação e arte, através da perspectiva ideológica própria, lutando por território e pela possibilidade de imaginar e viver outra realidade coletiva, não mais de abandono e sim de pertencimento.

Aqui, será possível conhecer um pouco mais de tal perspectiva, a fim de criar possibilidades atuais de expansão de noções de Arte e Educação para nossa realidade.

A luta do EZLN é também um pouco da luta de múltiplas populações originárias em diferentes partes no mundo. Em nossa coluna vertebral chamada Abya Yala que na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou ainda “Terra em florescimento”, América nunca foi suficiente. Falar um pouco do processo de organização política, educação e arte zapatista é um convite para que saibamos, junto de quem luta, modos de seguir (re)existindo. Se hoje o extermínio contra os povos originários é pelo Estado, discurso declarado, tais questões se intensificaram mesmo quando ainda não o era. A voz zapatista se colocou em luta, sobretudo contra o genocídio não declarado pelo Estado contra os povos indígenas, nos moldes como a reconhece o seguinte comunicado do Comando Geral do EZLN:

Povo mexicano: nós homens e mulheres íntegros e livres, estamos conscientes de que a guerra que declaramos é uma medida extrema, mas justa. Os ditadores estão aplicando uma guerra genocida não declarada contra nossos povos já faz muitos anos, por isso pedimos sua participação ativa apoiando este plano do povo mexicano que luta por trabalho, terra, teto, alimentação, saúde, educação, independência, liberdade, democracia, justiça e paz. Declaramos que não deixaremos de lutar até fazer valer o cumprimento destas demandas básicas de nosso povo formando um governo do nosso país livre e democrático. Integre-se às forças insurgentes do exército zapatista de libertação nacional (COMANDANCIA GENERAL DEL EZLN, 1993, s/p, tradução nossa).²³

A entrada em vigor do NAFTA (Tratado Norte Americano de Livre Comércio assinado pelos EUA,

23 Original: Pueblo de México: nosotros, hombres y mujeres íntegros y libres, estamos conscientes de que la guerra que declaramos es una medida última pero justa. Los dictadores están aplicando una guerra genocida no declarada contra nuestros pueblos desde hace muchos años, por lo que pedimos tu participación decidida apoyando este plan del pueblo mexicano que lucha por trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz. Declaramos que no dejaremos de pelear hasta lograr el cumplimiento de estas demandas básicas de nuestro pueblo formando un gobierno de nuestro país libre y democrático. Intégrate a las fuerzas insurgentes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Canadá e México) foi o estopim, o momento estratégico para a tomada das ruas do Estado de Chiapas pelo exército indígena que, diferentemente dos contraditórios avanços capitalistas de consumo e de comércio, estava interessado em estabelecer a legitimação de seus direitos básicos.

No caso mexicano, com apelo à memória e à luta do revolucionário Emiliano Zapata, através de rede articulada e comunitária de defesa da terra e organização econômica local, e com o apoio parcial da igreja católica de perspectiva libertaria – que depois foi conhecida mundialmente como teologia da libertação –, assim como na busca de outro mundo possível, é que, no início de 1994, o EZLN tomou *San Cristóban de las Casas*, capital do Estado de Chiapas, México, em uma ação quase suicida, de muito desespero e pouca escolha, revolução como emergência.

O exército indígena, aniquilado pelas armas de guerra das quais detém o Estado sobre qualquer levante cidadão em qualquer lugar do mundo, também pegou em armas e guerreou pela retomada de poder do povo, de modo autônomo e contra o Estado terrorista e capitalista dando basta a um extermínio histórico dos povos indígenas e de seus direitos originários. Muitos indígenas foram assassinados neste confronto, porém, por pouco tempo, mas o suficiente, os zapatistas obtiveram o controle sobre grande parte da região, daí se fragmentaram estrategicamente e mantiveram

alguns *pueblos* e pequenas cidades sob respaldo das lutas globalizadas, locais e internacionais.

Com apoio coletivo mundial e a utilização de recursos midiáticos, em poucas horas se fazia espalhar internacionalmente não só a notícia da tomada de parte da região de Chiapas, como também de todas as demandas e conquistas do movimento. O EZLN até hoje estrutura um elaborado conjunto de comunicados que fortalece a imprensa e a comunicação independente, como estratégia de defesa diante da violência de Estado.

Sobre o uso de armas pelo EZLN, recorrer a elas traz consequências complexas, em particular se comparado à conquista da liberdade sem o uso de armas. Mas, uma vez que as armas de fogo são legitimadas para uso próprio do Estado, isso faz com que o EZLN precise também manter um exército armado, a fim de garantir a segurança do mínimo alcançado pelo exército zapatista frente à opressão do Estado mexicano. Esta guerra ainda não acabou, como mostra um comunicado do Subcomandante Insurgente Marcos²⁴, liderança zapatista:

24 Sobre o subcomandante Marcos: *Conhecemos amplamente o subcomandante Marcos no dia 1º de janeiro de 1994. Neste dia, enquanto as máximas autoridades do México festejavam a entrada do país no Tratado de Livre Comércio com os Estados Unidos e Canadá, um exército indígena armada de Chiapas declarou guerra ao governo mexicano: o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN). Desde*

Quando uma força político-militar (como a do governo federal mexicano) pede à outra força político-militar (como a do EZLN) que entregue suas armas isso significa em termos políticos e militares, que se pede uma rendição incondicional. Em troca desta rendição incondicional, o governo federal oferece o de sempre: um ajuste de contas interno, um pacote de declarações, promessas e mais dependências burocráticas. Concretamente, o pedido de “depor as armas” é o que mais suspeitas provoca. A lição histórica nacional e latino-americana é que quem entrega suas armas confiando no “dito” de quem o persegue termina seus dias cravados em qualquer lugar por armas de qualquer esquadrão da morte de qualquer facção política ou governamental. Por que haveríamos de pensar que não ocorreria assim aqui em nosso país? (MARCOS, 1994, s/p, tradução nossa)²⁵

então, suas palavras, seus pensamentos, seus atos e sua rebeldia revelaram ao mundo muito mais que aquele rosto oculto por uma touca de onde só se pode ver os olhos. O subcomandante se converteu rapidamente em uma referência de luta para o campesinato e o movimento indígena mexicano, uma identidade humana que começava a ser coletiva (PORTAL VERMELHO, 2018, s/p).

25 Original: Cuando una fuerza político-militar (como la del gobierno federal mexicano) pide a otra fuerza político-militar (como la del EZLN) que entregue sus armas eso significa, en términos políticos y militares, que se pide una rendición incondicional. A cambio de esa rendición incondicional, el gobierno federal ofrece lo de siempre: un ajuste de cuentas interno, un paquete de declaraciones, promesas y más dependencias burocráticas. En concreto, el pedido de ‘deponer las armas’ es el que más suspicacias provoca. La lección histórica

A população de Chiapas solicitou tomada de posição das pessoas da capital, Cidade do México, assim como de outras regiões: que tomassem as ruas em apoio à luta indígena e, com isso, não permitissem o assassinato dos manifestantes em Chiapas. Dessa forma, afirmaram-se como um movimento organizado e pacífico que usaram armas neste confronto para que nunca mais precisassem utilizá-las. Já a grande mídia, produzindo narrativas constantes de criminalização dos manifestantes e se utilizando do uso de armas para desqualificá-los, trabalhava, como hoje, com muito poder de influência e produção de narrativas tendenciosas de criminalização. As demandas, ao serem consideradas dignas e justas por grande parte da população, ganharam adesão e o fictício fim da guerra travada em Chiapas se deu pela transformação do extermínio imediato em grande escala em uma guerra de baixo impacto. E que só aconteceu como estratégia do Governo Federal do México, para tentativa de reeleição diante de diversos escândalos ocorridos nas eleições presidenciais envolvendo fraude de urnas, assassinato de candidatos e fortalecimento do apoio estratégico ao livre comércio na região, uma vez

nacional y latinoamericana es que quien entrega sus armas confiando en el 'olvido' de quien lo persigue termina sus días acribillado en cualquier lugar por las armas de cualquier escuadrón de la muerte de cualquier fracción política o gobernante. ¿Por qué habríamos de pensar nosotros que no ocurrirá así aquí en nuestro país?

que a depreciação por parte da população não seria uma estratégia populista interessante para a manutenção do poder institucional.

O que tais países esquecem ou fingem não perceber é que o movimento indígena não tem, a despeito dos interesses dessas instituições, o interesse de uma guerra colonial e imposição de regimes de violência e opressão, pelo contrário, a legitimidade de todas as ações insurgentes se dá pela necessidade de retomada de seus territórios e direitos básicos, impedidos pelo sistema colonial e capitalista.

A tentativa do governo mexicano foi a de produzir uma liderança responsável pelo movimento coletivo que se concretizou através da perseguição ao Subcomandante Marcos. Ele se tornou uma figura importante, já naquele momento, para assegurar a comunicação daquele fato histórico. Seu sucesso fez do EZLN um dos grandes movimentos sociais e com mais conexão internacional: até os dias de hoje, há plataformas de colaboração com diferentes iniciativas como congressos, financiamentos e apoio à greve de professores e de diferentes profissionais, entre outras redes e trocas.

“Subcomandante” é o termo de referência às pessoas que pontualmente agem como porta-voz do coletivo em entrevistas e publicações. Não há uma figura

central de comandante no movimento zapatista: são eles e elas conhecidos e conhecidas como subcomandante Marcos, subcomandante Insurgente, subcomandante Moisés, subcomandanta Ramona, subcomandante Galeano os que, enquanto um e vários, trazem a máscara como jogo de anulação da identidade individual para a construção de uma identidade política coletiva, com ou sem nome. Muitas proposições foram apresentadas publicamente pelo movimento, com maior ou menor êxito. Com elas, os zapatistas reinventaram modos de organização social com perspectiva menos desigual.

Dentre as propostas radicais do EZLN, em 1994 foi lançada a Lei de Reforma Urbana nos municípios ocupados, abaixo descrita:

Nas zonas urbanas controladas pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional entram em vigor as seguintes leis: para proporcionar uma moradia digna às famílias sem posses: Primeira – os habitantes que tenham casa própria ou apartamento deixarão de pagar os impostos cadastrais. Segundo – os inquilinos que pagam aluguel e levam mais de 15 anos habitando uma moradia deixarão de pagar o aluguel ao proprietário até que triunfe o governo revolucionário e sua legislação. Terceira – os inquilinos que tenham menos de 15 anos habitando uma moradia e pagando aluguel por ala, pagaram unicamente 10%

do salário que ganha o chefe da família e deixaram de pagar ao chegar a cumprir 15 anos vivendo no mesmo lugar. Quarta – os lotes urbanos que contavam com serviços públicos podem ser ocupados imediatamente, notificando as autoridades civis livres e democraticamente eleitas, para construírem nestes lotes habitações sendo em forma provisional. Quinta - os edifícios públicos vazios e as grandes mansões poderão habitar, em forma provisória, várias famílias, fazendo divisões interiores. Para isso, as autoridades civis nomearão comitês de vizinhos que decidam sobre as solicitações que se apresentam e autorizem os direitos à moradia, segundo as necessidades e os recursos disponíveis (LEY DE REFORMA URBANA, 1993, s/p, tradução nossa).²⁶

26 Original: *En las zonas urbanas controladas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional entran en vigor las siguientes leyes para proporcionar una vivienda digna a las familias desposeídas: Primera.- Los habitantes que tengan casa propia o departamento dejarán de pagar los impuestos catastrales. Segunda.- Los inquilinos que paguen renta y lleven más de 15 años habitando en una vivienda dejarán de pagar la renta al propietario hasta que triunfe el gobierno revolucionario y se legisle. Tercera.- Los inquilinos que tengan menos de 15 años habitando una vivienda y pagando renta por ello pagarán únicamente el 10% del salario que gane el jefe de la familia y dejarán de pagar al llegar a cumplir los 15 años viviendo en el mismo lugar. Cuarta.- Los lotes urbanos que cuenten ya con servicios públicos pueden ser ocupados inmediatamente, notificando a las autoridades civiles libre y democráticamente elegidas, para construir en dichos lotes habitaciones así sea en forma provisional. Quinta.- Los edificios públicos vacíos y las grandes mansiones podrán habitarse en forma*

Em meio a outra história que foi construída nas rebarbas e por desvios dos poderes governamentais, o EZLN segue há mais de trinta anos resistindo em diferentes partes do México, através de conselhos nacionais indígenas e parceria com diversos movimentos sociais, do campo e da cidade. Posteriormente, com a construção dos Caracóis Zapatistas, foi possível organizar-se para além dos padrões capitalistas de propriedade privada. Nos últimos vinte e cinco anos, foram construídas estas cidades autônomas, também conhecidas como “cidades do futuro”. Poeticamente, o Subcomandante Marcos apresenta o sentido simbólico do caracol:

Dizem aqui que os mais antigos dizem que outros mais anteriores destas terras tinham apreço pela figura do caracol. Dizem que dizem que diziam que o caracol representa o entrar no coração, que assim diziam os primeiros ao conhecimento. E dizem que dizem que diziam que o caracol também representa o sair do coração para andar pelo mundo, que assim chamaram os primeiros à vida. E não só, dizem que dizem que diziam que com o caracol se

provisional por varias familias haciendo divisiones interiores. Para esto las autoridades civiles nombrarán comités de vecinos que decidan sobre las solicitudes que se presenten y otorgarán los derechos a vivienda según las necesidades y los recursos disponibles.

chamou o coletivo, para que a palavra fosse de um a outro e nascera o acordo. E também dizem que dizem que diziam. Eu não sei. Eu caminho contigo, dê a mão e eu te mostro o que vê meu ouvido e escuta meu olhar. E vejo e escuto um caracol, el “pu’y”, como se dizem na língua daqui. (MARCOS, 2003, s/p, tradução nossa)²⁷

Os Caracóis Zapatistas são territórios autônomos onde “aqui manda o povo e o governo obedece” – frase conhecida e estampada na entrada de um dos cinco Caracóis, o de Oventik, próximo a São Cristóban de las Casas. Nesses territórios se vive em colaboração os plantios, as escolas zapatistas, os movimentos culturais e a organização para enfrentamento do Estado. Eles sofrem forte repressão por parte do governo mexicano e, ao mesmo tempo, tem apoio e interesse de muitos ativistas latino-americanos e de outras partes do mundo. Os

27 Original: Dicen aquí que los más antiguos dicen que otros más anteriores de estas tierras tenían aprecio por la figura del caracol. Dicen que dicen que decían que el caracol representa el entrarse al corazón, que así le decían los más primeros al conocimiento. Y dicen que dicen que decían que el caracol también representa el salir del corazón para andar el mundo, que así llamaron los primeros a la vida. Y no sólo, dicen que dicen que decían que con el caracol se llamaba al colectivo para que la palabra fuera de uno a otro y naciera el acuerdo. Y también dicen que dicen que decían que el caracol era ayuda para que el oído escuchara incluso la palabra más lejana. Eso dicen que dicen que decían. Yo no sé. Yo camino contigo de la mano y te muestro lo que ve mi oído y escucha mi mirada. Y veo y escucho un caracol, el “pu’y”, como le dicen en lengua acá.

Caracóis são iniciativas e tentativas efetivas e revolucionárias de outros modos possíveis de existir.

Resistem desde aí cinco Caracóis Zapatistas. São eles: o Caracol da Realidade, *Madre de los Caracoles del mar de nuestros sueños* (Mãe dos Caracóis do mar de nossos sonhos); o Caracol de Oventik, *Resistencia y rebeldia por la humanidad* (Resistência e rebeldia pela humanidade); o Caracol na Garrucha, *Resistencia hacia um nuevo amanecer* (Resistencia em direção a um novo amanecer); o Caracol de Morelia, *Torbellino de nuestra palabras* (Torvelinho de nossas palavras); e o Caracol de Roberto Barrios, *El caracol que habla para todos* (O caracol que fala para todos).

Em agosto de 2019, o EZLN anunciou a criação de mais novos Centros de Resistência Autônoma e Rebelião Zapatista (CRAREZ). Existem 11 novos centros, mais os 5 caracóis já conhecidos, somando 16, além dos municípios autônomos (politicamente pertencentes aos caracóis, mas não geograficamente), que são 27. O total de centros zapatistas é de 43. Os nomes e localização dos novos Caracoles e Marez são:

- 1- Novo Caracol, seu nome: Coletivo coração de sementes rebeldes, em memória do companheiro Galeano. Sua Junta de Bom Governo se chama: Passos da história, pela vida da humanidade. Sua

sede é La Unión. Terra recuperada. Ao lado de San Quintin, onde fica o quartel general do mau governo. Município oficial de Ocosingo. **2-** Novo município autônomo, é chamado: Esperança da Humanidade. Sua sede é em Santa María. Município oficial de Chicomuselo. **3-** Outro novo município autônomo é chamado: Ernesto Che Guevara. Sua sede é em El Belén. Município oficial de Motozintla. **4-** Novo Caracol, com o nome Espiral digna tecendo as cores da humanidade em memória dos caídos. Sua Junta de Bom Governo é chamado: Semente que floresce com a consciência daqueles que lutam para sempre. Sua sede fica em Tulan Ka'u, terra recuperada. Município oficial de Amatenango del Valle. **5-** Outro novo caracol. O nome dele é: Florescendo a semente da rebeldia. Sua Junta de Bom Governo é chamada: Novo amanhecer em resistência e rebelião pela vida e pela humanidade. Sua sede fica em Pueblo Patria Nueva, terra recuperada. Município oficial de Ocosingo. **6-** Novo município autônomo, é chamado: Semeando consciência para colher revoluções pela vida. Sua sede é em: Tulan Ka'u. Terra recuperada. Município oficial de Amatenango del Valle. **7-** Novo caracol. O nome dele é: Em homenagem à memória do companheiro Manuel. Sua Junta de Bom Governo é chamada: O pensamento rebelde dos povos originais. Sua sede é em: Dolores Hidalgo. Terra recuperada. Município oficial de Ocosingo. **8-** Outro novo caracol. Seu nome é: Resistência e rebelião, um novo horizonte.

Sua Junta de Bom Governo é chamada: A luz que brilha no mundo. Sua sede fica na vila de Nova Jerusalém. Terra recuperada. Município oficial de Ocosingo. **9-** Novo Caracol, é chamado: Raiz de Resistências e Rebeliões para a humanidade. Sua Junta de Bom Governo é chamada: Coração de nossas vidas para o novo futuro. Sua sede fica no Jolj'a ejido. Município oficial de Tila. **10-** Novo Município Autônomo, é chamado: 21 de dezembro. Sua sede fica na Ranchería K'anál Hulub. Município oficial de Chilón. **11-** Novo Caracol, é chamado: Jacinto Canek. Sua Junta de Bom Governo é chamada: Flor da nossa palavra e luz dos nossos povos que reflete para todos. Sua sede fica na Comunidade do CIDECI-Unitierra. Município oficial de San Cristóbal de las Casas (EZLN, 2019, s/p).

Em oposição ao mal governo representado pelo Estado, são criadas as Juntas do Bom Governo. Dentre suas responsabilidades estão a organização e a instância de representação política das pautas e conflitos das comunidades zapatistas, além de assegurar o uso coletivo de qualquer recurso por parte da sociedade civil e atentar às necessidades de cada município autônomo, sendo sediada nos diferentes caracóis. São-lhes atribuídos também os apoios econômicos que devem circular em todas as regiões, de acordo com as necessidades específicas de cada uma delas. Ainda se encarregam de fortalecer a integridade do

movimento, contra as mentiras propagandeadas sobre ele, e das campanhas de arrecadação, sendo que, muitas vezes, essas campanhas são criadas falsamente em nome do movimento.

6.2 Educação zapatista

Os Caracóis contam com escolas autônomas zapatistas e espaços constantes de educação e articulação coletiva. Nestes locais o EZLN organiza também manifestações, caravanas e modos de estar nas ruas reivindicando por direitos coletivos e contra a perseguição de determinados grupos sociais, produzindo confluência entre campo e cidade, por meio de atos de tomada das ruas.



Foto: Everton Lampe de Araujo. Fonte: Everton Lampe (acervo pessoal). Imagem 01. Escola no Caracol Zapatista de Oventik. Descrição: Uma mulher de cabelos azuis, longos, parecendo o céu e o mar em movimento, segura um livro aberto com interesse em descobrir o que está escrito ali.

O sistema de educação zapatista, Sistema Educativo Rebelde Autônomo zapatista de Liberación Nacional – Zona de los Altos de Chiapas (SERAZLN-ZACH), é organizado basicamente pela consciência e pelo convívio como práticas de educação integral, um jeito de educar aprendendo, onde: “Podemos dizer que sabemos educar a quem nos educa, é por isso que a escola é para todos, por isso dizemos para todos tudo, nada para nós mesmos (EZLN, 2019: s/p)²⁸”. Entretanto, algumas estruturas mais formais de escolarização se organizam de diferentes modos, sendo que o primeiro ciclo, “primária”, equivalente à primeira parte do ensino fundamental I, no Brasil, se chama “Escuelas Primarias Rebeldes Autónomas Zapatistas de los Altos de Chiapas-Epraz” e é de participação obrigatória de crianças.

A continuidade dos estudos, equivalentes ao ensino fundamental II, Escuela Secundaria Rebelde Autónoma Zapatista (ESRAZ), “secundária”, não propõe a participação obrigatória, sendo voltada muito mais ao convívio de jovens e adultos que busquem aprofundar os estudos, ao invés de se direcionarem, ainda na adolescência, às aprendizagens de profissões e trabalhos campestres, necessários para o

28 Texto original: *Podemos decir que sabemos educar a los que nos educan, por esto es que la escuela es para todo el mundo por lo que decimos para todos todo, nada para nosotros* (EZLN, 2019).

cotidiano das comunidades.

O equivalente ao ensino médio, ou “preparatória”, como é formalizada no México para quem buscará cursar carreiras universitárias ou técnicas, é substituído pela proposta de educação integral através do “Centro indígena de capacitação integral (CIDECI/UNITIERRA)²⁹”, em que não está voltada apenas para jovens zapatistas se não para todos os jovens oriundos de povos originários de México e Guatemala, fazendo parte da Rede de Apoio Zapatista, se tornando, recentemente, oficialmente o Caracol Zapatista “Jacinto Canek”.

Em CIDECI os cursos são organizados em salas/ateliês matutinos e vespertinos, onde jovens, sendo indicados por suas populações locais via carta de indicação, são acompanhados em todo o processo de educação dos mesmos por suas comunidades.

Os estudantes residem e aprendem em cursos livres, por tempo indeterminado, em ateliês abertos em que, passando por diferentes cursos, vão buscar se aproximar mais profundamente por até três áreas de interesse, onde formalizarão sua “capacitação profissional”, tendo de antemão o acordo de retornarem posteriormente para suas comunidades, onde executarão seus trabalhos, remunerados

29 Ver mais em: <https://seminarioscideci.org/cideci-uni-tierra/>. Acesso em: 03 out. 2019.

ou não, dependendo se em território zapatista ou território não zapatista.

Os professores em CIDECI são antigos estudantes que decidiram seguir de aprendizes para a função de formação de novos jovens, tendo então a referencialidade dos povos originários para a relação com os diferentes modos de fazer, uso das tecnologias e outras técnicas.

Pessoas não indígenas que queiram se aproximar atualmente dos procedimentos de educação zapatistas podem participar dos cursos do *Centro de Español y Lenguas Mayas Rebelde Autónomo Zapatista (CELMRAZ)*³⁰, em que um convívio mais imersivo nos caracóis pode produzir uma experiência mais integral de aproximação com o cotidiano do movimento. Sendo que, dentre as políticas de participação, estão variados os preços dos cursos em função da moeda e realidade econômica dos países.

Esta iniciativa, assim como a venda em pequena escala de alimentos e artesanatos produzidos pelas populações zapatistas, junto de colaborações de diferentes ativistas internacionais em eventos mundiais, vai garantir uma economia mínima e consciente para a manutenção de certas estruturas dos caracóis e, às vezes, das cidades autônomas pertencentes aos caracóis, que já vão lidar mais

30 Ver em: <https://www.serazln-altos.org/celmraz.html>. Acesso em: 21 maio 2021.

cotidianamente com a necessidade de outros trabalhos e modos de sustentação da comunidade fora da instância e proximidade geográfica dos caracóis.

6.3 A arte zapatista

Junto dessa história, a arte vem aos poucos, no dia a dia, em festivais e posteriormente em grupos artísticos, se tornando base consistente da estrutura do EZLN, como realidade arquitetônica que aponta para a experiência artística como alicerce do encontro, cada vez maior. A criação de um Teatro, na chegada de um dos novos caracóis, apontou para um sem-fim de relações entre arte e política do cotidiano zapatista que já havia começado.



Fonte: Google, banco de imagens. Figura 1. *Proyecto de Teatro*. Descrição:

A construção de um teatro foi iniciada, mas a imagem ainda é referente ao plano de elaboração do projeto que está sendo erguido aos poucos, como é possível ver no segundo plano da imagem.

O teatro como estrutura arquitetônica, em conflito com muitos interesses contemporâneos do fazer artístico político, se mostra, por outro lado, espaço de articulação e compreensão sobre si por parte dos povos originários

no EZLN, onde a função do espaço arquitetônico está em acolher a realidade local e contar as histórias para a mesma população, assim como suas ficções e interações com outras noções de arte. Sem interesse de restrição de acesso, é como se os zapatistas tivessem reinventado a função política do espaço arquitetônico teatral para si mesmos, já que fora dos Caracóis, de maneira geral (teatros públicos ou privados), salvo os teatros independentes, que são poucos, tais espaços ocupam uma dimensão complexa pelo modo com que são administrados e por quais públicos podem ser acessados.

Antes mesmo de ser inaugurado, o espaço já existe através da reunião de pessoas e encontros que acontecem atualmente no local em construção. O novo Caracol, nomeado *Tulun Kau*, realizou no ano de 2019 o Segundo Festival de Cinema *Puy Ta Kuxlejaltic*, que, junto al Festival de dança, são as apostas certas dos zapatistas na elaboração do “outro mundo possível”.

Para o Exército Zapatista de Liberación Nacional – EZLN a arte tem papel fundamental na construção política de outra realidade, não apenas no sentido de “ferramenta política”, mas no seu poder enquanto linguagem de instauração de realidades. No documentário *Comparte por la Humanidad*³¹, o subcomandante Moises (2016) afirmou

31 O documentário *Comparte por la Humanidad*, tem livre acesso, disponível em: <<https://vimeo.com/186295998>> Acesso: 25/05/2020.

que, para construir uma nova sociedade, necessitamos da imaginação de como será, quais cores vamos querer, que imagens vamos precisar; para ele, a arte é a que nos diz, nos obriga a imaginar para poder construir.

Foi com esse entendimento que em 2016 o EZLN fez um chamamento mundial para o primeiro *CompArte pela Humanidade*. Nele, compreende-se que: “[...] artista é toda pessoa que reivindique sua atividade como arte, independentemente de cânones, crític@s de arte, museus, wikipédias e demais esquemas ‘especialistas’ que classificam (isto é: excluem) as atividades humanas” (EZLN, 2016, p. 3).

Dentre os assuntos suscitados pelo movimento está a arte como linguagem, imagem e produção de outro mundo. Isso porque a arte aproxima afetos, subverte as realidades e inventa, a todo tempo, modos de comunicar, traduzir, reverberar desejos de mundo. Nesta direção:

[...] para nós, zapatistas, as artes são uma esperança de humanidade, não uma célula militante. Pensamos sim, que são nos momentos mais difíceis, quando é maior a desilusão e a impotência, que as Artes são as únicas capazes de celebrar a humanidade (EZLN, 2016, p. s/p).

A arte em si não poderia ser uma célula militante, pois, neste caso, a célula militante seria o artista e seu

engajamento coletivo; o que sem dúvida pressupõe a linguagem que se comunica e também a disposição para outras práticas não somente “artísticas”, já que no contexto de guerrilha a versatilidade se faz necessária.

Partilho, por um lado, de questionamentos sobre o sentido utilitário da arte como ferramenta e produto, sendo aquela que propõe ou de onde se espera a solução de problemas gerais. Isso, devido ao histórico de tentativas de politização da arte, que buscaram, em métodos de participação, dar destaque a ela na resolução de conflitos sociais. A arte como campo para a resolução de conflitos, muitas vezes limitados ao caráter de ficção, produz, como em qualquer campo de conhecimento, aspectos positivos e negativos do seu limite de ação e intervenção na realidade social, e, por vezes, é, inclusive, direcionada ao viés terapêutico, como é possível ver em diversas abordagens do fazer teatral, como Augusto Boal e o livro *O arco-íris do desejo* (1996); Jacob Levy Moreno, e o *Psicodrama* (1997); Morgana Masetti e o livro *Boas misturas – a ética da alegria no contexto hospitalar* (2003), entre outros.

Por outro lado, e então considero um problema de fato, estão, infelizmente, artistas que se aproximam de movimentos sociais populares com interesse em socializarem suas artes sem considerarem o contexto em que estão inseridos. Como se a experiência artística se

justificasse pelo seu próprio fazer já ensaiado, feito, moldado, em qualquer contexto, esquecendo que em contextos de movimentos sociais ninguém é somente artista, professor ou militante.

No zapatismo a arte tem lugar próprio, mas também se dissolve em muitos outros fazeres, já que ali e em diversos movimentos sociais populares as funções e práticas são rotativas e integradas com tantos outros fazeres no cotidiano. Não ser considerada uma “célula militante”, mas ser também algo para além desta mesma categoria, coloca a arte em um lugar indefinido na relação com o movimento zapatista. Não seria para o EZLN um problema a ideia de célula militante, já que inclusive o movimento se organiza a partir delas, formando redes amplas de trabalho.

Estaria aí um chamado/convite/consciência para que a arte faça parte de todas as células que compõem a realidade zapatista? Seria esse um convite para que a arte se articule com outras atividades concomitantes ao desejo de realização do artista?

Um exemplo de provocação da relação da arte diante do movimento zapatista está no convite para tomada de posição de artistas em relação ao possível cancelamento de um evento programado para 2016, no México, em especial em Chiapas e Oaxaca. A partir da luta dos professores contra as péssimas condições de trabalho, além da recorrente

perseguição do governo, o movimento estava passando por grandes conflitos que relativizaram a participação do movimento zapatista no evento *CompArte pelas artes*³² (2016), que o mesmo incitou. O movimento direcionou as contribuições financeiras mundiais, já pagas para o evento, para a compra de alimentos e materiais para fortalecer a luta dos professores em momento contemporâneo à elaboração do festival. Ao se posicionarem sobre isso, afirmaram:

Agora, se vocês nos perguntar, a nós, zapatistas, o que pensamos sobre, se vocês vêm ou não, então é claro que lhes diremos: venha. Chiapas é lindo. E agora é mais bonito, com a resistência dos professores florescendo nas estradas, ruas, rodovias e comunidades. Vocês se perguntam se, estando aqui, podem contornar os caracóis? Claro que vocês podem. Mas sim, na entrada vocês serão questionados “Vocês já foram ver os professores em resistência? (MOISES; GALEANO, 2016, s/p, tradução nossa)³³

32 Um pouco mais do que pretenderam os zapatistas com o evento, disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/08/03/el-arte-que-no-se-ve-ni-se-escucha/>.

33 Texto original: *Ahora bien, si nos preguntan a nosotros, nosotras, zapatistas, qué pensamos de si será que vienen o no vienen, pues claro les decimos: vengan. Chiapas es hermoso. Y ahora es más bonito con la resistencia magisterial floreciendo en los caminos, calles, carreteras y comunidades. ¿Se preguntan si, ya estando acá, se pueden dar una vuelta a los caracoles? Pues claro que se puede. Pero eso sí, a la entrada les van a preguntar “¿ya fueron a ver a los maestros en resistencia?*

O EZLN chama para a resistência política e convoca a arte para a responsabilidade de ser uma linguagem que expressa e produz a realidade, caminhando para a criação de experiências que inventam mundos, construindo outros futuros possíveis, ao invés de buscar criar neste mundo capitalista um lugar que caiba as “artes políticas”.

Assim, tal artista e fazer artístico são, quem sabe, capazes de, em contextos adversos, imaginar, resistir e concretizar outros desejos de realidade enquanto arte-mundo, sem caber nesse mundo, mas uma existência por irrupção. Já não são isolados a temática ou o interesse doutrinário do fazer que afirma a construção de outra realidade política e outra realidade artística. Esse processo segue caminhando para além da catarse e outros níveis de identificação e adaptação, pois:

Trata-se de uma arte ativista, definido como uma “nova arte pública”; uma arte dotada de compromisso político com uma suposta recepção participativa e cujas características básicas são: primeiro, é processual, está orientada ao processo de realização e recepção; segundo, manifesta-se em locais públicos; terceiro, é uma intervenção temporal; quarto, utiliza as técnicas dos meios de comunicação; quinto, pratica métodos colaborativos em sua execução, convertendo-se comunitária. Uma arte pública que “manda obedecendo” (HILSENBECK FILHO apud BATISTA, 2015, p. 3).

Porém, todos esses aspectos trazidos para uma possível arte zapatista precisam ser profundamente debatidos, pois não se trata também de uma reprodução da História em que há uma receita ou modo de fazer. Diferente do que este texto acredita, isso simplesmente asseguraria a ampla diversidade de temas/pautas sem colocar em jogo suas estruturas, materialidades, posições de poder, de consciência e a efetividade de intervenção na realidade.

Se é verdade seu caráter comunitário, autônomo e processual, tampouco podemos limitar a arte zapatista aos moldes já estruturados por funcionalidades pedagógicas rígidas, pré-moldadas, com poucas provocações de ordem imaginária, alegórica, simbólica e experimental. É daí que se pode saltar a vida, um despertar.

Em 2017, ao convocarem um novo encontro intitulado *CompArte - Contra o Capital e seus muros, todas as artes*, o EZLN posiciona o inimigo comum, ao mesmo tempo que traz a problemática das redes virtuais como elemento de importância para a agenda revolucionária, convocando a arte digital.

É possível outra internet, ou seja, outra rede? Se pode lutar aí? Ou esse espaço sem geografia precisa, já está ocupado, copiado, cooptado, atado, anulado? Não é possível haver aí resistência e rebeldia? É

possível fazer Arte na rede? Como é essa Arte? E pode rebelar-se? Pode a Arte na rede resistir a tirania de códigos, senhas ou spam como buscador por default, os MMORPG das notícias nas redes sociais onde ganham a ignorância e a estupidez por milhões de likes? A Arte em, por e para a rede banaliza a luta e a trivializa, ou há potência e escala, ou “nada a ver meu bom, é arte, não célula militante”? Pode a Arte na rede arranhar os muros do Capital e feri-lo com uma greta, ou afundar e perseverar nas que já existem? Pode a Arte em, por e para a rede resistir não só à lógica do Capital, mas também a lógica da Arte “conhecida”, a “arte real”? O virtual é também virtual nas suas criações? É o bit a matéria prima da sua criação? É criado por um ser individual? Onde está o soberbo tribunal que, na Rede, dita o que é e o que não é Arte? O Capital cataloga a Arte em, por e para a rede como ciberterrorismo, ciberdelinquência? A Rede é um espaço de dominação, de domesticação, de hegemonia e homogeneidade? Ou é um espaço em disputa, em luta? Podemos falar de um materialismo digital? (EZLN, 2017, s/p)³⁴

Dessa vez, a internet foi dada pelo EZLN enquanto campo de relativização da realidade, construído como um mundo onde os conflitos podem ser escondidos, maquiados:

34 Versão em português produzida pelo EZLN.

“do seu modo e com tecnologia poderosa, o sistema combate a realidade da melhor maneira: criando uma alternativa e atraindo a atenção e a energia das pessoas-pessoas”³⁵ (EZLN, 2019, s/p, tradução nossa). Então, a troca de ideias e conflitos que têm a rua como palco são gradativamente substituídas pelas telas e eventos virtuais, onde o encontro se dá entre avatares, frases de efeito e poucas informações contextuais que assegurem a confiabilidade das informações, facilitando a onda de discursos persuasivos em grande escala:

Assim, maus governos triunfam nas “benditas redes”, embora a realidade real esteja determinada a marchar em direção ao abismo. A realidade virtual envergonha o rei nu com vergonha, e o tirano se apresenta como um democrata, o reacionário como um transformador, o idiota como inteligente e o ignorante como sábio (EZLN, 2019, s/p, tradução nossa)³⁶.

As artes são convidadas a investigarem as fissuras

35 Original: *A su modo, y con poderosa tecnología, el sistema combate a la realidad de la mejor forma: creando una alterna y atrayendo a ella la atención y la energía de la gente-gente.*

36 Texto original: *Así, malos gobiernos triunfan en las “benditas redes”, aunque la realidad real se empecine en marchar hacia el abismo. La realidad virtual cubre con pudor al rey desnudo, y el tirano se presenta como demócrata, el reaccionario como transformador, el imbécil como inteligente y el ignorante como sabio* (EZLN, 2019, s/p).

que podem ser produzidas na subversão e sabotagem virtual, a fim de retomarem os processos de produção de realidades possíveis e relativizarem o virtual como esfera de decisão. A cisão dessa migração da iniciativa corporal, transferida para o avatar, lida também com a implementação da dúvida sobre verdades editadas.

Porém, vale salientar que o EZLN nos ensina que os processos de assimilação da tecnologia não substituem a presença humana e a necessidade de organização coletiva. Ainda que o uso de internet seja recente na maioria dos países, as redes sociais são, então, espaços de ampliação das demandas e organização política, assim como conexão mundial, comparáveis ao fenômeno que foi o início dos anos 90 para o movimento, com a divulgação de cartas e manifestos do EZLN.

Em 2019, ano em que o EZLN ampliou suas bases políticas com novos Caracóis em Chiapas, imediatamente as bases de apoio também se ampliaram e, para isso, surgiu a necessidade de promover encontros. Nasceu daí a necessidade de conectar corporalmente pessoas de todo o mundo com o Primeiro Festival de Dança *Báilate outro mundo*. Nele a arte se torna mais uma vez a catalisadora das diferenças e de descobertas do poder do encontro, através de aspectos como o contato físico, a expressão, a festividade e a força coletiva.

Nos últimos anos a arte vem ganhando espaço cada vez mais importante na articulação e convívio nos espaços propostos pelo EZLN, a exemplo da recente edição do encontro *Bailate outro mundo* (2019), no qual surge o desejo de trazer questões para a arte:

Uma rajada de ar sacode o grande anúncio. Você pode dançar o ar? A dança, aparentemente tão longe de tudo, só pode traçar um sonho com movimentos? [...] Com o “Báilate outro mundo”, o zapatismo não está lançando um desafio, mas um convite. Enquanto isso, encurralado no último canto do auditório, a Calamity interrompeu o ataque dos milicianos, que ouvem atentamente como a garota explica o “jogo da pipoca” e conta a eles “a história da versão da calamidade do pombo-espinho”. Então, você sente um pequeno tremor sob seus pés. Dúvida. Certifica. Sim, parece que a baleia está finalmente se esticando e está prestes a retomar o seu caminho até a colina. Como se dançar, a arte de dançar outro mundo, tivesse aliviado suas feridas e seu coração, e o encorajado a continuar seus esforços absurdos. Mas isso é impossível. Ou não? SEXTA COMISSÃO DO EZLN. (BAILA UNA BALLENA, 2019, s/p – tradução nossa)³⁷.

³⁷ Texto original: *Una ráfaga de aire hace temblar el gran anuncio. ¿Se puede bailar el aire? La danza, aparentemente tan lejana de todo, ¿puede trazar sólo con movimientos un sueño?(...) Con lo de “Báilate otro mundo”, el zapatismo no está lanzando un desafío, sino una*

O Festival aconteceu entre 16 e 20 de dezembro de 2019, em Chiapas, México. Foram quatro dias de organização coletiva que participaram mais de 100 dançarinas com diferentes linguagens da dança. Além de contar com convidados e inscitos de todo o mundo, foi possível conhecer um pouco mais da dança e cultura tradicional das bases de apoio zapatistas, com danças tradicionais.

A força para renascer dos contextos de extrema tristeza e inconformidade advém da arte e, em alguma medida, de seu poder de expressão e materialização de desejos imaginários. Sem dúvida a região de Chiapas nunca havia presenciado um encontro como esse, em que a arte ocupou espaço fundamental para dançar as urgências de hoje e as políticas de amanhã. Lado a lado com a teatralidade já estabelecida pelo EZLN anos antes, que tem sua máxima na formulação das figuras mascaradas que ocupam o imaginário coletivo.

invitación. Mientras tanto, acorralada en el último rincón del auditorio, la Calamidad ha detenido el ataque de las milicianas, quienes escuchan, atentas, cómo la niña les explica el “juego de las palomitas” y les cuenta “la historia del maíz palomero versión Calamidad”. Entonces, usted siente un pequeño temblor bajo sus pies. Duda. Certifica. Sí, parece que la ballena al fin se despereza y se dispone a retomar su camino loma arriba. Como si la danza, el arte de bailar otro mundo, le hubiera aliviado las heridas y el corazón, y le animara a seguir su absurdo empeño. Pero eso es imposible. ¿O no?

6.4 Arte e educação zapatista

em contexto de lutas sociais

e teatros do cotidiano

Através de uma série de eventos e experiências artísticas integradas aos eventos de missão revolucionária, o EZLN apresenta uma perspectiva singular de como podem arte e política integrarem um cotidiano de alegorias vivas, onde a educação é uma experiência de jogo, imaginação e observação. Observe que:

500 anos depois, zapatistas “invadem” Europa: um grupo de indígenas do EZLN partiu por mar rumo a Espanha numa missão de solidariedade e desafio. Quem primeiro pisará solo europeu será Marijose, uma pessoa com identidade de gênero não-binária (ESQUERDA, 2021, s/p).

Fazendo o caminho contrário ao dos colonizadores, o EZLN lançou uma campanha que provoca muito a imaginação. Um conjunto de pessoas, após a doação e reforma de um barco, viajam, em pleno 2021, fazendo o caminho contrário ao da colonização espanhola em solo mexicano. Nesta missão o barco é escolhido como meio de transporte familiar ao processo de descoberta do além-mar, porém as demandas são muito diferentes daquelas dispostas

pelos primeiros, colonizadores espanhóis.

A missão do pequeno barco é manifestamente ambiciosa: vêm dizer que “a invasão começou”. Só que esta invasão feita pela rota inversa do colonialismo traz “desafio” e “solidariedade”. Querem “abraçar com palavras todos aqueles que lutam, resistem e se rebelam” por este continente. Prometem igualmente mais do que palavras: “festas, danças, canções e cumbias... agitando os pavimentos e os céus distantes”. O exagero é uma arma. Frequente nos textos poéticos dos comunicados zapatistas. A modéstia também. E não entram em contradição. No mesmo comunicado zapatista pode ler-se que as duas mensagens que trazem são simples: “em primeiro lugar, não nos conquistaram, ainda estamos a resistir”; a segunda é que “não têm de nos pedir que os desculpemos por nada” (ESQUERDA, 2021, s/p).

Antes de viajarem, na capital do México, centenas de pessoas se reuniram na praça central da capital do país, em frente ao palácio do governo, e encheram o centro da cidade de cores, barcos de todas cores e tamanhos desejavam força, coragem e uma boa viagem aos desbravadores zapatistas, criando ali um espaço de afetividade, magia e teatralidade, a partir de cenografias das mais diversas que mostravam incessantemente o apoio ao EZLN e sua capacidade de imaginar.

Ao invés da dominação a liberdade, contra a realidade violenta a capacidade de sonhar, imaginar e criar de fato o outro mundo possível, um mundo onde realmente caibam muitos outros mundos. Seja na arte, na política ou na educação, os zapatistas nos ensinam, incessantemente, a mudar as coisas, a despertar.

Referências

CCRI-CG del EZLN. En Tehuacán, Puebla: los indígenas somos los guardianes de la historia. **Enlace Zapatista**, Archivo Histórico, México, 27 de febrero de 2001. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2001/02/27/en-tehuacan-puebla-los-indigenas-somos-los-guardianes-de-la-historia/>>. Acesso em: 23 nov. 2018 / Acesso em: 10 jan. 2019.

CCRI-CG del EZLN. Tercera declaracion de la selva Lacandona. **Enlace Zapatista**, Archivo Histórico, México, 01 de enero de 1995. Disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1995/01/01/tercera-declaracion-de-la-selva-lacandona/>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

COMANDANCIA GENERAL DEL EZLN. Primera declaración de la selva Lacandona. **Enlace Zapatista**, 01 de enero de 1994. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primera-declaracion-de-la-selva-lacandona/>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

COMISSÃO SEXTA. Arte, Resistência y Rebeldia en la Red. Convocatória a la edición cibernética del compArte “Contra el capital y sus muros, todas las artes”. **Enlace Zapatista**, Julho de 2017. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/07/11/arte-resistencia-y-rebeldia-en-la-red-convocatoria-a-la-edicion-cibernetica-del-comparte-contra-el-capital-y-sus-muros-todas-las-artes/>. Acesso em: 04 out. 2019.

ESQUERDA. 500 anos depois zapatistas invadem a Europa. **Esquerda**. Disponível em: 500 anos depois, zapatistas “invadem” Europa Esquerda. Acesso em: 27 maio 2021.

EZLN COMPARTE POR LA HUMANIDAD. [DOCUMENTAL]. Direção: Ariel Arango. Produção: **Entrelazando**. Chiapas, México: [s. n.], 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/186295998>>. Acesso em: 7 dez. 2020.

EZLN. Comunicado do comitê clandestino revolucionário indígena - comandância geral do Exército Zapatista de Libertação Nacional. **Enlace Zapatista**. 2019. Disponível em: enlacezapatista.ezln.org.mx/2019/08/18/comunicado-comite-clandestino-revolucionario-indigena-comandancia-geral-do-exercito-zapatista-de-libertacao-nacional/. Acesso em: 03 out. 2019.

EZLN. Ley de Reforma Urbana. **Enlace Zapatista**, Archivo Histórico, México, 31 de diciembre de 1993. Disponível em: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1993/12/31/ley-de-reforma-urbana/>>. Acesso em: 15 set. 2019.

EZLN. Mensaje leído en el caracol zapatista de Oventic el 31 de diciembre del 2003, a las 24 horas. **Enlace Zapatista**. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2003/12/31/mensaje-leido-en-el-caracol-zapatista-de-oventic-el-31-de-diciembre-del-2003-a-las-24-horas/>. Acesso em: 02 out. 2018.

EZLN. Sistema Educativo Rebelde Autónomo Zapatista de Liberación Nacional – Zona de los Altos de Chiapas (Serazln-Zach). **SERAZLN**. Disponível em: <https://www.serazln-altos.org/serazln.html>. Acesso em: 04 out. 2019.

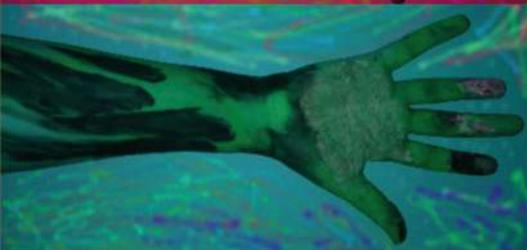
HILSENBECK FILHO, Alexander Maximilian. A arte e estética política zapatista: o I Festival CompArte pela Humanidade. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, Vol. 21, p.77-92/ dez. 2017.

MOISES, sub. Convocatória zapatista às atividades de 2016. **Enlace Zapatista**. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/03/05/convocatoria-zapatista-as-atividades-de-2016/>. Acesso em: 04 out. 2019.



GRAFIA 7

“Sou água de rio que corre pro mar” estudos e
práticas de uma poética de si
Leonardo Augusto Paulino



7. “Sou água de rio que corre pro mar”: estudos e práticas de uma poética de si

Leonardo Augusto Paulino

7.1 **Movimento disparador: o encontro**

No encontro entre meu corpo e discentes da disciplina *Teatro e Educação II*, eu deveria compartilhar modos e meios de pesquisa em Artes, falar sobre meus processos criativos e sobre os percursos durante minha jornada enquanto pesquisador. E quando penso nesse dispositivo ou agenciamento, enquanto captura

do momento presente dos discentes durante a disciplina, vejo minha travessia de uma maneira muito solar.

Agamben propõe uma chave de leitura sobre o dispositivo a partir da obra de Michel Foucault. Para ele, dispositivo passa a ser “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 12). Então, esse dispositivo de compartilhamento de pesquisa em Artes cria um trânsito entre teoria e prática, corpo e escrita.

Um processo de pesquisa com suas tempestades também, com descobertas de novas curvas do seu rio, com o jeito fluído próprio dos líquidos. Um impulso nietzschiano de vida, uma vontade de vida: “Viver - significa para todos nós transformar constantemente o que somos, inclusive tudo o que nos toca, em luz e chama, não conseguimos deixar de fazê-lo” (NIETZSCHE, 2016, p. 27).

Em minhas respirações, em minhas pausas dinâmicas, começo a encontrar memórias sobre os desejos de ser/estar pesquisador. Em um movimento espiralar, expandindo as memórias, lembro da Universidade Federal de Ouro Preto. Foi ali, no curso de licenciatura em Artes Cênicas, que comecei a articular minhas produções artísticas com reflexões sobre gênero e diversidade sexual. Aquilo pulsava

em mim e, ao morar com outras bichas, pude manifestar essa liberdade, cerceada por tanto tempo, por me trancarem no armário. Arrombar as portas! E foi assim em Ouro Preto: bando de bichas arrombando as normatizações impostas aos nossos corpos indóceis. Dali, eu carreguei muitas coisas, como a percepção de minha força enquanto artista, as relações de amizade e produção criativa, e a necessidade de jogar o corpo no mundo, dar bafão.



LEONA_DO PAU ____ Foto: Leto Carvalho. #ParaCegoVer: Foto de perfil de Leona, com peruca rosa com flores, colar de pérolas, brinco de pena, *body* roxo, maquiagem com rosto branco, sombras laranja e amarela, sobrancelhas laranja e boca azul.



LEONA_DO PAU ____ . Foto: Nina Codorna/Marcos Xotoko. **Para Cego Ver:** Leona está encostada em uma parede vermelha, com vestido feito de papel branco e borboletas de papel preto, vários colares de pérolas, uma peruca grande branca, maquiagem branca e amarela, cílios grandes de papel preto e boca preta.

Começo a desvendar Leona_do Pau____. Conhece? Minha identidade, minha entidade, meu *modus* de estar no mundo, minha produção artística, criativa. Esse nome é um jogo com meu nome próprio e provoca a ideia de traço, como espaço intervalar, *entre-lugar*, como aquilo que está e não está. Uma miscelânea entre Leonardo e Leona, obra e criador, masculino e feminino, *yin* e *yang*. Leona começa a aparecer mais em mim ou em minha vida como primavera, como flor desabrochando. Ao iniciar as pesquisas no mestrado e, posteriormente, no doutorado, pude ampliar as percepções para Leona_do Pau____. Logo, ela começou a ocupar as ruas da cidade de Salvador/BA. Criava coreografias pelas ruas do Centro e nas mediações do Alto das Pombas. Leona adora imitar o canto dos pássaros, um movimento que emprestou de Tetê Espíndola, ícone da música brasileira, presente em suas dublagens na noite soteropolitana.

Cunhaitaporã³⁸

Onde você quer ir meu bem?

Diga logo pra eu ir também

Você quer pegar aquele trem?

É naquele trem que eu vou também

É pra ponta-porã?

Cunhataiporã chero rai rô

38 Cunhaitaporã - Geraldo Espíndola. Interpretação de Tetê Espíndola. Álbum Pássaros na Garganta. Som da Gente, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t_FELXvizxQ>. Acesso em: 01 maio 2021.

É pra corumbá?
É lá que eu vou pegar um barco
E descer o rio Paraguai
Cantando as canções que não se ouvem
mais

O processo artístico e criativo de Leona atravessa práticas performáticas e performativas para considerar a arte como *locus* de fluxos de intensidade e produção de afetos, criando espaços que possibilitem a reflexão sobre a performance (*Performance Art*) e a ecoperformance como importantes *entre-lugar* (BHABHA, 2005), para acionar a (des)construção do sujeito em contextos socioculturais em um viés ético, político, afetivo e estético. Durante o desenvolvimento de minha tese de doutorado intitulada *O que pode uma ecodrag? Processos criativos “cuier”, potências de vida e poéticas ecobiográficas*, pude desenvolver e ampliar o conceito de ecodrag a partir de minhas vivências em ecoperformances.

Comonosapresenta Baiocchi (2013), a ecoperformance é um conceito desenvolvido pela companhia de teatro TAANTEATRO para relacionar as singularidades da vida (corpos, objetos, gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, ambientes...) em atos de criação no campo das artes do corpo, integrando práticas que potencializam o corpo criativamente.

Acredito que a partir da prática performática é possível estabelecer uma intervenção nos padrões de categorização e normatização dos sujeitos em relação à construção de suas sexualidades. Assim, observo que a arte da performance oferece ao sujeito uma potencialização da ampliação das percepções de si, ao devolver e desenvolver o poder do corpo, estabelecendo um “cuidado de si” (FOUCAULT, 1985) a fim de compor uma “política de si” (CARRASCOSA, 2009, p. 117) e uma poética de si.

Pensar uma poética de si supõe, a partir de um pensamento foucaultiano, transformar os procedimentos sociais que são impostos aos sujeitos como forma de fixar suas identidades. Tal ação só pode ocorrer a partir do “domínio de si sobre si” (FOUCAULT, 2006, p. 144), ou seja, procurando agenciar o poder em seu próprio corpo. Poética como prática discursiva e flexibilização da linguagem, atravessada por uma práxis artística, operando em modos de re-existência, contra os processos de controle social, oferece ao sujeito a possibilidade de criar um corpo ético/político/estético, através da autonomia produzida por seus desejos.

A proposta de re-existência é marcada pelo fluxo, como um caminho para ampliar e recriar os olhares sobre o como se estabelecem delimitações enraizadas no passado. Somos convidados a repensar as camadas históricas e

políticas que nos envolvem, somos atraídos para re-existir buscando alterações em nossos pensamentos e ideologias, sem estipular, para que isso aconteça, começos nem fins, apenas meios, intersecções e conexões.

A partir de minhas experimentações práticas, cursando a disciplina Laboratório de Performance, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ministrada por Ciane Fernandes, e enquanto performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA, pude ampliar minhas percepções e desejos sendo uma bicha-artista-pesquisadora, propondo um olhar para a noção de uma prática ecológica *queer*, uma filosofia de vida transbordada pela relação entre corpo e ecologia.

A teoria *queer* desenvolveu-se durante os anos de 1980 e 90 como uma oposição crítica aos estudos sociais que validavam a heterossexualidade como norma e parâmetro social. Como nos elucida Miskolci (2009), em fevereiro de 1990, em uma conferência na Califórnia, Teresa de Lauretis usou a expressão *Queer Theory* para referir-se a um movimento que buscava criticar e contestar os regimes sociais criadores de identidades subordinadas.



Closão de Leona I . Foto: Nina Codorna/Marcos Xotoko . Para Cego Ver: Leona está embaixo de um plástico com unhas grandes rosa e preta, maquiagem rosa e azul, cílios pretos e brincos azul e branco.



Closão de Leona II. Foto: Nina Codorna/ Marcos Xotoko. **Para Cego Ver:** Foto de perfil de Leona, com peruca rosa com flores, rosto branco, lentes brancas, maquiagem roxa e azul, boca lilás e pescoço azul. Ao fundo, uma parede rosa.

A pesquisa sobre a prática ecológica *queer* deriva dos estudos de *ecofeminismo queer* (GABRIEL, 2011), uma noção recente e ainda pouco explorada, que desde 2010 vem ampliando as percepções para refletir e atuar sobre as relações de opressão existentes entre sexismo e naturismo³⁹.

39 “A noção de naturismo foi desenvolvida por Greta Gaard para referir-se a um pensamento sobre a natureza enquanto algo dominado e feito exclusivamente para o desfrute do ser humano” (GABRIEL, 2011, p. 168).

A prática ecológica *queer* consiste em um conjunto de ações e exercícios performativos realizados no meio ambiente. Através dessas práticas, busca-se agenciar a poética de si integrada à construção da sexualidade enquanto processo performativo. Sendo assim, interessa-me refletir sobre o corpo, lugar onde se coescrevem os afetos e desejos. É através da ampliação de um corpo *queer* e sua percepção enquanto inte(g)ração com o ambiente que o sujeito pode atingir processos de resistência (ou re-existências) contra as injunções sociais.

É importante criar nesse momento um pequeno trajeto sobre meus movimentos como artista-pesquisador, dinamizando e ampliando as percepções para o desejo com estudos sobre a arte da performance e, especialmente, sobre como o encontro com essa arte transformou meu corpo sob um viés ético, político e estético. Desde 2008 pratico a arte da performance e, com o passar do tempo, procuro produzir cada vez mais a consciência do meu corpo e de suas relações com o espaço, objetos, pessoas. Esse momento pode ser visto como uma espiral que se abre e se fecha em contínuas expansões e contrações, dilatando as sensibilidades para minha práxis artística, repleta de movimentos, instabilidades e transformações.

Ao referir-me à sensibilidade, quero provocar um traço para a compreensão do corpo enquanto lugar de

afetos e afecções: “ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, efectuado, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto” (LATOURE, 2004, p. 39).

O corpo é, então, não um estabelecimento de algo superior, algo que envolve a universalidade, o pensamento ou a alma imortal, mas uma trajetória dinâmica pela qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis em referência àquilo de que é feito o mundo. Assim como nos explana Latour (2004), não faz sentido definir o corpo, mas sensibilizá-lo para as relações do mundo.

A prática com Leona em Salvador, foi importante por despertar em mim o desejo em estudar e praticar a arte da performance, como um lugar para refletir sobre a criação das relações entre corpo e ambiente, e um lugar para desestabilizar normatizações e categorizações, através de uma práxis artística subversiva.

E se é verdade que o desejo no indivíduo é sempre coletivo, ou seja, não nasce nele mas no campo social, os indivíduos em grupo, como grupos sujeitos e não grupos sujeitados, podem escapar pelas linhas de fuga e fazer a afirmação do desejo, das máquinas desejantes. Grupos-sujeitos, bandos, matilhas de lobos, sendo lobo entre lobos, sentindo a intensidade dos desejos; sendo agenciamento coletivo de enunciação, já que não existe um sujeito

sozinho; sendo máquinas de guerra nômades que enfrentam o Estado; sendo corpo sem órgãos (CÂMARA, 2000, p. 35).

Durante as práticas laboratoriais tive um encontro com as teorias de Ciane Fernandes, especificamente a *Abordagem Somático-Performativa* (FERNANDES, 2012), que motivaram a criação de algumas das performances de Leona. A Abordagem Somático-Performativa busca transformar a prática cênica como o *modus operandi* da pesquisa, aplicando procedimentos e princípios de Educação Somática e Performance como forma de integração e conexão criativa para o processo de “performances/ escritas dinâmicas e intercambiáveis” (FERNANDES, 2012, p. 2). Essa escrita é também apreendida como uma prática somático-performativa na medida em que vai sendo produzida performativamente como exercício e extensão da prática artística.

Procuro articular minha prática performática/performativa e minha escrita sobre minhas performances (entendida aqui também como prática performática/performativa) como exercício micropolítico. Micropolítico pela aposta nos pequenos instantes, nos desvios pequenos. O exercício é uma tentativa. O exercício-tentativa micropolítico pretendeu participar de uma episteme do corpo

interessada em se aventurar nas fronteiras dos processos de organização (construção) de identidades e sexualidades.

A episteme de um corpo e suas aventuras estão flexionadas nos estudos da performance (*performance studies*). Investi, durante minha prática com Leona, em ações englobando quatro campos de exploração: “1) o comportamento humano 2) a prática artística 3) o trabalho de exploração de campo (*fieldwork*) e o engajamento social” (FÉRAL, 2009, p. 9). Assim, procurei agenciar a construção das identidades e sexualidades como uma experiência produzida pelo corpo, sugerindo-a como processo performativo em uma perspectiva *queer*, ou seja, com uma dinâmica disseminadora de multiplicidades excluindo a ideia de delimitação e fixação dos limites, sugerindo a perturbação e transgressão nos atuais regimes político-sociais da heteronormatividade.

Os estudos *queer* designam um conjunto de saberes e práticas para provocar destabilizações em um regime social onde a heterossexualidade é instaurada como norma sexual. A heteronormatividade expressa um conjunto de expectativas com o pressuposto de que a heterossexualidade é natural e fundamental na sociedade, assim, o uso do termo *queer* sugere uma ressignificação, proposta por militantes e

intelectuais, como subversão para as atribuições pejorativas do termo, destinadas àqueles que rasuram o padrão heteronormativo.

De acordo com Miskolci (2009), os estudos *queer* sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea, dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença. As práticas *queer* promovem reflexões sobre como os corpos se relacionam, como são afetados e afetam o ambiente. Nesta prática artística como Leona_do Pau__, o exercício *queer* produz várias afetações, algumas delas por palavras, músicas, momentos ao vento, pausas, meditações, montações, etc.

Pequena afetação de palavras na pesquisa de Leona:

estética e à criação artística.

Sensibilidade: faculdade de sentir; capacidade de receber e perceber as relações do corpo e do mundo; ter sensações, perceber, possibilidade de ser afetado: “adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível” (LATOURE, 2004, p. 40); intuição sensível; excitabilidade; capacidade de aderir à experiência

Experiência: “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p. 21); espaços onde têm lugar os acontecimentos; a experiência não é um acúmulo de informações; a palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar); encontro ou relação com algo

que se experimenta, se prova; travessia; descobrir e inventar limites.

Corpo/Soma: o corpo é o que vibra com as experiências; é ele que eu vivo; materialidade daquilo que me pertence; conjunto de tecidos e órgãos; o que é vivo, experienciado; sinônimo de organismo, ser; da palavra grega somáticos, soma = corpo vivo, consciente; si próprio.

Potência: intensidade de ações para afirmações; um fluxo que liga uma intensidade à outra; favor não trocar a intensidade pelas representações; vontade de expansão; eterno dizer sim; dançar a vida; a força que precede todas as forças; vontade de sempre mais potência.

Identidade: toda construção de identidade é violenta através da exclusão; todo processo identitário envolve as margens; conjunto de características para diferenciar sujeitos; aqui nesse trabalho como algo descentrado, movediço; metamorfose, constante processo de transformação do sujeito; resultado do processo de socialização; movimento, viagem, deslocamento.

Diferença: regime de tensões; possibilidade do desvio; estratégia e aventura; pode ser construída negativamente por meio da exclusão ou marginalização daqueles que são definidos como os “outros”.

Performatividade: princípio de ação; funcionalidade de tudo o que existe; repetibilidade e diferença; subversão do poder; atuar, intervir, transformar, transtornar o poder; aqui funciona como ação para desnaturalização de performatividades cotidianas; possibilidades dos desvios.

Performance: ação; desempenho; tudo pode ser estudado enquanto performance; nos negócios, nos esportes e no sexo, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exhibir-se, chegar a extremos.

Singularidade: um em multiplicidade; exclusão do absoluto, universal, transcendente; manifestação de subjetividades como devires

capazes de transtornar as normas e instituir novas sociabilidades; expressão e criação como forma de produção de desvio em processos capitalistas.

Desejo: o desejo não é falta, é produção; vontade de potência; promover cortes; outros processos, diferentes (des)organizações; fabricar outros arranjos; construir um agenciamento, um conjunto.

Devir: conteúdo próprio do desejo; forma de viver e sentir; o que está sempre entre dois; “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos

determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p. 11).

Escritura: ação de inscrever-se; o processo de escrita é também um processo de produção de si; lugar do qual se constrói o eu; travessia; *entre-lugar*; relação entre criação e sociedade; transbordamento; uma escritura escancara a situação do sujeito sem que ele precise dizer.

Re-existência: prefixo “re” como repetição, reforço, retorno; como performatividade; modos diferentes de produzir, agir, sentir; a experiência como passagem da existência, “a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente” (BONDÍA, 2002, p. 23).

Com todas essas palavras e práticas que agencio aqui, assim como esse momento de escrita, meu corpo já é outro, um corpo de afetações, corpo de relações, corpo potencializador de modos de sensibilidade, atravessado por silêncios, fluxos e re-existências.

Estou interessado em buscar outras afirmações

de minha prática *queer*, ampliando uma política social através do meu corpo. A prática como ecodrag possibilitou essa reflexão sobre as relações comumente separadas entre natureza e cultura, masculino e feminino, público e privado. Após essas experiências sou *continnum*, há uma fluidez em mim. Eu quero me alterar em modo de sensibilidade. Eu quero me constituir de trânsitos, transtornos, transes, transformações. E ainda, quero me embarçar e declarar guerra à totalidade, quero poder evidenciar marcas micropolíticas, quero ultrapassar fronteiras, quero decompor padrões. Quero recortar e redefinir frações de minha vida. Quero deslocar-me como um corpo devir-coisa.

É importante valorizar e criar uma consciência com o meio ambiente, trajeto permanente para a ampliação de um corpo ético/político/estético a fim de buscar um equilíbrio ecológico como poética de si, ou seja, partindo da percepção do seu corpo enquanto perturbação em um processo de deterioração capitalista, afirmar a sua singularidade como potência para a eclosão de uma “ecossófia ambiental”.

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma

consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política – a que chamo ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões (GUATTARI, 1990, p. 7).

Articulo a noção de ecosofia com a prática de Leona do Pau___, ao observar a confluência de uma teoria sobre o cuidado com o meio global conectada a uma prática artística também ética/política. Essa prática é contornada pela abordagem somático-performativa para ampliar as poéticas de si. É necessário ampliar as poéticas de si para que os corpos admitam suas re-existências conectadas aos fluxos de desejos, para dinamizar as relações ecológico-somáticas (ou ecosóficas) e construir sua singularidade como estratégia política de subversão.

É preciso criar uma consciência, principalmente, sobre a relação entre corpo e ambiente, em um viés de percepção como princípio de qualquer experiência. A percepção pode ser vista aqui como performatividade,

“não é algo que acontece para nós ou em nós. É algo que fazemos” (GREINER, 2005, p. 73).

Saio pela rua. Dama da noite. Chuva me transforma. Mas não chove! A lua cheia respinga e derrete-se sobre minha maquiagem furta cor. E lá vem o xoxo. Xingamento. Não me importo. Não me convence. Não toco. Não toca. Xoxa. Caminho entre pedras. O espaço da rua da diferença. Espaço dos outros. Minha rua. Fechativa no palco. Tchuru tchuru. Atenção ao dobrar uma esquina. Atenção para o refrão. Queda. Quebra. Fenda. Chão. Pé torcido. Fragmento. Poética. A banana está presa no tornozelo. Rasgo a meia e degluto como enfio banana boca a fora. Gira, gira, gira. Gira, gira, gira, transforma. Gira, gira, gira, transmuto. Meu nome é Gal. Meu nome é Leona. Meu nome é Pau. Meu nome é dó. Meu nome é dor. Afeto. Pausa. Buscando fluidez dos movimentos em um constante transe ecológicoestético. Eu ambiente. Ecologia em mim⁴⁰.

⁴⁰ Texto escrito pelo autor, durante imersão em processo criativo de sua pesquisa de mestrado, em 13 de julho de 2013.



Leona . Foto: Nila Carneiro. #ParaCegoVer: Leona está com um vestido azul de saco de lixo esvoaçante, escondendo metade de seu rosto, que está maquiado de branco e azul, cílios de papel branco, boca azul, peruca loira, com celofane furta-cor.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- BAIOCCHI, Maura. **MAE: Mandala de Energia Corporal.** São Paulo: Transcultura, 2013.
- BHABHA, K. Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Unicamp – Departamento de Linguística. Campinas, nº 19, 2002.
- CÂMARA, Marcus Vinicius. Do corpo ao incorporal ou da estrutura aos fluxos desejantes. IN: MALUF JR, Nicolau (org.). **Reich: o corpo e a clínica.** São Paulo: Summus, 2000.
- CARRASCOSA, Denise. **Técnicas e políticas de si nas margens: seus monstros e seus heróis, seus corpos e declarações de amor.** Tese de doutorado. PPGLIT/UFBA, 2009
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos. IN: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan;

COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FERNANDES, Ciane. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o cuidado de si**. vol. 3. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

GABRIEL, Alice. Ecofeminismo e ecologia *queer*: uma apresentação. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n.1, p. 167-173, 2011.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo (orgs.). **Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência**. Porto: Rainho & Neves, 2004.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: **Sociologias**,

Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan/jun, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A gaia ciência.** Tradução e notas Inês A. Lohbauer. São Paulo: Martin Claret, 2016.



GRAFIA 8

Um debate crítico sobre a violência contra a mulher
por meio dos estudos da recepção da performance
Mirela Ferreira Ferraz



8. Um debate crítico sobre a violência contra a mulher por meio dos estudos da recepção da performance

Mirela Ferreira Ferraz

*Eu não serei livre enquanto houver
mulheres que não são, mesmo que suas
algemas sejam muito diferentes das
minhas.*

(Audre Lorde)

O tema sobre a violência contra a mulher me acompanha desde a graduação em Artes Cênicas, realizada na Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), onde entrei em contato com a temática *violência de gênero*, tanto no âmbito acadêmico quanto no âmbito artístico. Em meu portfólio de conclusão de curso (2010), escrevi e refleti sobre o relatório do meu estágio de docência (2010), realizado no Serviço de Atendimento à Mulher⁴¹ (Siame). Essa instituição atende mulheres que sofreram violência doméstica e sexual, oferecendo ajuda na área jurídica, psicológica e social.

Nesse trabalho de estágio, desenvolvi o projeto *Essas Mãos*, o qual se baseou no desenvolvimento de uma série de práticas teatrais, realizadas junto às mulheres frequentadoras da instituição. O projeto referido atendeu mulheres que sofreram violência doméstica, e tinha como principal objetivo exaltar a valorização do “ser mulher”, tendo em vista que foram corpos marcados pelo sofrimento causado pela cultura misógina e patriarcal. O trabalho teve como principal base a poesia da letrista brasileira Cora

41 Foi implantado em Ouro Preto, pelo Poder Judiciário, em novembro de 1996, por iniciativa da MM Juíza de Direito da Vara Criminal da Comarca, onde na realidade sócio-histórica brasileira, não havia regulamentação que garantisse proteção à mulher vítima de violência doméstica.

Coralina, que fez com que as mulheres participantes, por meio da narrativa, compartilhassem suas histórias de vida para as outras, criando assim um espaço de diálogo, escuta, identificação e acolhimento⁴².

Além do viés docente, a temática em questão esteve presente nos meus trabalhos artísticos, realizados desde minha graduação, tornando-se um assunto presente em minha trajetória de artista/pesquisadora. Em 2009, dirigi, na disciplina de Direção II, um fragmento do texto de García Lorca, intitulado *A casa de Bernarda Alba* (1936), com o intuito de viabilizar a opressão dos corpos femininos em uma sociedade marcada pelo patriarcado. Seguem as imagens do trabalho realizado com as atrizes Bárbara Carbogim, Camila Duarte e Thálita Mota.

42 Para mais informações, acessar o artigo “Essas mãos: uma experiência teatral com mulheres em situação de violência doméstica em Minas Gerais (SIAME)”. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/17485>.



A casa de Bernarda Alba. Dirigido por Mirela Ferraz. Foto: Ronald Peret. Ouro Preto, 2009. A imagem apresenta três mulheres com os seios despidos, usando saias pretas. As atrizes estão de costas para o público. Elas estão ajoelhadas numa escada, em posição de prece, como se estivessem em transe. Em meio às atrizes, há um tule preto que perpassa seus corpos. A iluminação da cena é feita na cor âmbar.

Já em 2010, escrevi o monólogo *Labor*, dirigido por Bárbara Carbogim e interpretado por Camila Duarte. Nessa dramaturgia, relatei de forma poética a história de uma personagem feminina que sofre violências simbólicas em seu relacionamento afetivo, buscando refúgio na memória de seu passado. Trata-se de monólogo que consiste em se apropriar de um dos universos que abrange o feminino, suas questões existenciais, a sexualidade e a complexa ideia do que é ser mulher. Através da história construída de uma personagem em

conflito, *Labor* apresenta uma dramaturgia não linear, a qual se esclarece pelo decorrer do drama, por meio de um diálogo de uma mulher com seus delírios, sonhos, angústias, que são atormentados pelo casamento marcado por sua infertilidade e pela figura de sua filha, “a cria que não vingou”. Ainda nesse contexto, a montagem possui como pano de fundo o trabalho na lavoura, da rotina da labuta com a terra, as plantações e a colheita, o que permite a abertura para a metáfora de uma mulher que se compara com a terra, posto que vagueia pelas suas lembranças através da realidade de um tempo que se ordena por meio do plantio, desde as raízes de um passado remoto até o futuro de uma possível e farta colheita. O texto foi encenado durante o Festival de Inverno de Ouro Preto de 2011.



Labor, atuação: Camila Duarte. Direção: Bárbara Carbogim. Dramaturgia: Mirela Ferraz. Música: Álvaro Romão. Foto: Igor Araújo. Ouro Preto, 2011. A imagem apresenta uma mulher movimentando-se: um braço está na frente do seu corpo e o outro, atrás. Ela está levemente arqueada. Atrás, há um músico tocando tambor. A peça se realiza num espaço público durante o dia. A plateia está ao redor da atriz, que permanece no centro.

Contudo, foi durante a realização da dissertação de mestrado, intitulada *A zona de tensão instaurada pela performance: linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza* (2013), realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, que me aproximei do território complexo da performance, linguagem em que atualmente desenvolvo a maioria de minhas pesquisas, como é o caso da performance desenvolvida nesse trabalho.

Na dissertação, busquei entender as implicações trazidas pela *performance art* na arte contemporânea. Encontrei na produção desses três artistas, traços do discurso já trazido por Antonin Artaud, no início do século XX, tais como, a busca pela não separação entre arte e vida (arte/vida).

O estudo do corpo performativo tornou-se o dispositivo central dos meus estudos, pois “a arte que compreende o uso do corpo para a criação parece estar cercada pela problemática existencial e pelos mistérios que envolvem a carne, seus enigmas, como a sua integração com as coisas do mundo” (FERRAZ, 2013, p. 27).

Ao adentrar no campo da *performance art*, passei a desenvolver, paralelamente ao universo acadêmico, ações

performáticas junto ao *Coletivo Liquidação*, dirigido por Eloísa Brantes, e também trabalhos individuais, os quais entrelaçavam as relações que envolviam a ideia de “devir-mulher”, corpo e autobiografia, através de performances solos e vídeos/performances. Investiguei, portanto, por meio da intersecção das linguagens da poesia, performance e audiovisual, as possibilidades de problematização do meu próprio corpo em estado de constante experimentação, buscando, justamente, possíveis devires entre a escrita poética, para além do formato tradicional textual, transpassando-a para o corpo.



Imagem retirada do vídeo/performance *Pela poesia da pele*. Foto: Mirela Ferraz. Lorena, 2012. A imagem apresenta uma mulher nua, de costas, sentada e com os braços abertos. Suas costas estão escritas com textos de poemas de outras mulheres. A mulher está num cômodo doméstico. As cores da fotografia são amareladas, num tom sépia.

Entretanto, foi em minha tese de doutorado que o tema da violência contra a mulher tornou-se gritante, em minhas pesquisas teóricas e práticas. A tese intitulada *A recepção da performance como disparador para a criação da artista: uma análise crítica sobre a violência contra a mulher nos trabalhos 'Yo no soy bonita', "Espaço do Silêncio" e na obra inacabada Furor* (2019), realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina – Udesc, SC.

A pesquisa, realizada sob orientação de Flávio Desgranges, liga os campos da recepção da performance e da criação artística, através de trabalhos de três mulheres artistas (Angélica Liddell, Nina Caetano e Mirela Ferraz), que denunciam as mais diversas formas da violência de gênero, por meio de suas específicas poéticas. Logo, para este capítulo, gostaria de traçar um recorte da tese através da análise do trabalho da artista mineira Nina Caetano.

Nina Caetano é artista, professora, pesquisadora e ativista feminista. A professora realiza a performance *Espaço do Silêncio* em espaços públicos da cidade. Nina se coloca no espaço com roupas vermelhas. Ela possui em sua boca, uma cruz da mesma cor. Com os pés descalços, Caetano pisa num lençol branco. A performance se baseia no silêncio da artista, a qual coloca diversas cruzes vermelhas no lençol. Embaixo das cruzes, ela etiqueta os nomes de

mulheres que foram mortas por homens. Em suas mãos, o seguinte texto:

Todos os dias, nas ruas das cidades, mulheres são construídas. Mulher princesa. Mulher boneca. Mulher doce. Recatada, do lar. Mulher dócil muda. Morta. Mulher, uma obra em construção: Sorriso. Batom. Boca. Beijo. Depiladores hidratantes sutiãs pregadores talheres vassoura gleidy sachê escova progressiva inteligente. Silicone. Peito. Bunda. Coxa. 100% completa. Como você gosta. Pronta para consumo imediato. Mulher sobremesa. Mulher de cama e mesa. Sarada. Turbinada. Preparada. Plástica. Estuprada. Espancada. Esquartejada. Morta. Jogada pros cachorros. Na lagoa. No lixo. Como você gosta? Desculpe o transtorno, estamos trabalhando para você. Mulher. Ser humano do sexo feminino capaz de conceber e gerar outro ser humano e que se distingue do homem por essa característica. A mulher em relação ao marido. Esposa. Casar. Amar e respeitar até que a morte os separe. Cuidar. Cozinhar. Ir ao supermercado. Medir a economia. Lavar. Passar. Limpar. Apanhar. Sujeitar. Sorrir. Servir bem para servir sempre. Agradar. Transar. Mesmo sem vontade. Apanhar. Mesmo sem vontade compreender. Apanhar. Perdoar. Apanhar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Morrer. Mesmo sem vontade (CAETANO *apud* FERRAZ, 2019, p. 87).

Desse modo, a performance se baseia nesse espaço de luto, instaurado pela artista junto ao público, o qual se torna capturado pela presença instigante de Nina Caetano. A seguir, apresento alguns registros da performance, realizada em Florianópolis – SC, durante a XOQUE - Mostra Independente de Arte de Guerra, 2017.



Espaço do Silêncio, performance de Nina Caetano, em Florianópolis. A imagem apresenta a artista Nina Caetano, vestida de vermelho, pisando num lençol branco, cheio de cruzeiros vermelhos. Ela está segurando um papel com o texto descrito anteriormente. Existem duas pessoas lendo seu texto, uma mulher e um homem. A performance acontece no centro da cidade de Florianópolis. Foto: Mirela Ferraz, 2017.

Por meio da imagem é possível perceber o interesse e a curiosidade dos sujeitos observadores, que passam pelo local onde Nina Caetano está trabalhando, em seu espaço. O lençol branco, com as cruzes vermelhas e a presença imponente da artista, na ação, convida os indivíduos a interromperem seus trajetos para observarem melhor aquele evento. Alguns deles, então, olham atentamente as cruzes e a mulher de vermelho. Posteriormente, leem o que está escrito no papel colocado no lençol.

É veemente analisar ainda, que os transeuntes, os ruídos e os cheiros do local criam, junto à artista, o evento. Isso faz com que o que está envolto ao acontecimento marque a experiência da performance, pois “a performance não se liga apenas ao corpo, mas [...] ao espaço” (ZUMTHOR, 2014, p. 42). Desse modo, considero importante destacar a potência do próprio corpo da cidade (suas cores, movimentações, fluxos etc.), que potencializa o encontro entre artista e público.

A obra de arte realizada na rua, como é o caso de *Espaço do silêncio*, possibilita que uma linha de fuga nasça nos trajetos previamente planejados pelos indivíduos, surpreendendo-os. Desse modo, o/a espectador/a pode ser atravessado pelo trabalho, sem mesmo perceber que está dentro dele, compondo-o junto à artista.

Por outro lado, acredito que, também, cabe ao/a

espectador/a o desejo de se sentir atravessado/a pela performance realizada na rua. Para vivenciar a obra, o indivíduo precisa permitir que seu corpo se abra para a experiência, a qual se dá através de um convite ao encontro com o/a outro/a. Ele/ela precisa “perder tempo” para adentrar no *Espaço do Silêncio*. Se, por acaso, o/a espectador/a decide não parar, ou ainda, ver de longe o acontecimento, como acontece em vários momentos, a possibilidade do mergulho na ação se esvai. É somente pela imersão que a performance cria seu impacto, como é possível ser observado nas imagens a seguir:



Espaço do Silêncio, performance de Nina Caetano, em Florianópolis. Nina Caetano está no centro da cidade. Usa um vestido vermelho, e está pisando num lençol branco, com cruzeiros vermelhas. Há um grupo de quatro pessoas lendo o texto, que Caetano segura em suas mãos. Foto: Mirela Ferraz, 2017.



Espaço do Silêncio, performance de Nina Caetano, em Florianópolis, SC. Nina Caetano está no centro da cidade. Usa um vestido vermelho e está pisando num lençol branco, com cruzeiros vermelhas. Há uma mulher parada vendo as cruzeiros. Um homem está passando e olha para trás para poder observar o acontecimento. Foto: Mirela Ferraz, 2017.

De acordo com Romio (2017), o tema feminicídio, apesar de ter se tornado conhecido através dos estudos estadunidenses de Diana Russel, em 1992, emergiu do contexto latino-americano de mortalidade violenta feminina em cidades fronteiriças do México com os EUA. Através

dessa constatação, Romio discorre sobre as acentuações presentes do feminicídio na América Latina, na medida em que contextualiza o termo, pois:

Desde que foi interpretada a interação entre os marcadores das desigualdades expressos nestas mortes de mulheres em sua maioria jovem, pobre, trabalhadora, ameríndia e migrante laboral a possibilidade de nominar a violência letal contra mulheres como feminicídio se difundiu em toda a América Latina e seu acúmulo de entendimentos se converteu em ferramenta apropriada para analisar diversos contextos nacionais. Este desenvolvimento é fruto da luta constante e vigilante dos diversos movimentos sociais de mulheres, feministas e familiares das vítimas na busca por justiça e reconhecimento do problema em suas dimensões epidemiológicas, visto que hoje constitui uma das principais causas de mortes de mulheres jovens nos países da AL (ROMIO, 2017, p. 19).

A partir dessa noção que aponta a violência letal contra as mulheres como estatística feminicida, Romio aponta que hoje já são dezessete países na América Latina que usam dessa terminologia dentro do quadro criminal como forma agravante à figura penal dos homicídios, sobretudo quando se tem os indícios de que o contexto e as marcas dessas mortes revelam as motivações relacionadas

ao sexismo e ao desprezo à condição das mulheres.

Através da contextualização de Romio é possível compreender o feminicídio como mais uma das formas de violência produzida pela cultura de ódio à mulher, convertendo-se em uma das formas mais trágicas de silenciamento: a sua morte. Desse modo, recorro aos estudos realizados por Débora Prado e Marisa Sanematsu (2017), ativistas do Instituto Patrícia Galvão – Mídia e Direitos, a fim de contextualizar melhor o termo. Segundo as pesquisadoras: “o assassinato de mulheres em contextos marcados pela desigualdade de gênero recebeu uma designação própria: feminicídio. No Brasil, é também um crime hediondo desde 2015” (PRADO; SANEMATSU, 2017, p. 9).

Em diálogo com a definição apontada pelas pesquisadoras, entendo como o assassinato de mulheres pode ser, muitas vezes, o ápice das diversas outras formas de violência, tais como a moral, a física e a psicológica, consolidando-se como a última violência de uma série. Por outro lado, o feminicídio pode ocorrer inesperadamente, mesmo sem um quadro de violências anteriores. Por isso é importante frisar e combater todos e quaisquer atos violentos contra a mulher (cultura de estupro, assédio moral, sexual, etc.), com a intenção de reduzir o problema que cresce em estatísticas assustadoras.

Com o objetivo de problematizar essas questões levantadas acima, as pesquisadoras Débora Prado e Marisa Sanematsu (2017) ressaltam suas preocupações com a cultura misógina, que tende a discriminar a mulher, pois:

Para entender o que é o feminicídio é necessário compreender o que é a violência de gênero, já que o crime de feminicídio é a expressão extrema, final e fatal das diversas violências que atingem as mulheres em sociedades marcadas pela desigualdade de poder entre os gêneros masculino e feminino e por construções históricas, culturais, econômicas, políticas e sociais discriminatórias. [...] Essas desigualdades e discriminações manifestam-se de diversas formas, que vão do acesso desigual a oportunidades e direitos até violências mais graves. É esse círculo que alimenta a perpetuação dos casos de assassinatos de mulheres por parentes, parceiros ou ex que, motivados por um sentimento de posse, não aceitam o término do relacionamento ou a autonomia da mulher. Ou ainda as mortes associadas a crimes sexuais e aqueles em que a crueldade revela o ódio ao feminino, entre outros casos. (PRADO; SANEMATSU, 2017, p. 10).

Através da colocação das autoras, é possível perceber como o feminicídio, muitas vezes, acontece pelo

rompimento de relacionamentos ou por brigas ocorridas entre marido e esposa, namorado e namorada, etc. É preciso, contudo, salientar que os agressores, muitas vezes, matam suas companheiras ou ex-companheiras não pela desculpa de uma desilusão amorosa, mas por um ódio alimentado em relação à mulher. É evidente que a misoginia, por sua vez, continua a se perpetuar nas diversas camadas sociais: dos morros às luxuosas coberturas, das grandes às pequenas famílias, disseminando-se nos mais diversos contextos.

Conclui-se, dessa forma, a importância de ações performativas que denunciem a violência patriarcal para a conscientização do problema do feminicídio. Acredita-se, desse modo, que o trabalho de arte e sua recepção são maneiras de dar voz a problemas sociais silenciados pela cultura machista e misógina. Ao trabalhar com essas temáticas criamos a possibilidade de pensar e acreditar num Brasil menos violento para as mulheres. Percebe-se como os trabalhos performativos de cunho político e estético são dispositivos capazes de promover um debate crítico, ético e pedagógico com os transeuntes e, posteriormente, com alunas e alunos de Arte Cênicas, já que tais trabalhos são difundidos em Seminários de Teatro e em disciplinas de Teatro e Educação, promovendo o debate e a conscientização do problema.

Referências

FERRAZ, Mirela Ferreira. **A recepção da performance como gatilho para criação do/a artista**: uma análise crítica sobre a violência contra a mulher nos trabalhos Yo no soy bonita, Espaço do Silêncio e na obra inacabada Furor. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FERRAZ, Mirela Ferreira. **A zona de tensão instaurada pela performance**. Linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza. Dissertação de mestrado - Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PRADO, Débora; SANEMATSU Marisa. **Femicídio: #invisibilidademata**. Fundação Rosa Luxemburg. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2017.

ROMIO, Jackeline Aparecida Ferreira. **Femicídios no Brasil**, uma proposta de análise a partir dos dados de setor de saúde. 2017. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnaify, 2014.



GRAFIA 9

Inteligências relacionais em situações
dialógicas com o espaço público
Lenine Guevara Oliveira e Salvador



9. Inteligências relacionais em situações dialógicas com o espaço público

Lenine Guevara Oliveira e Salvador

Essa comunicação aconteceu a partir de uma aula ministrada de maneira remota no componente de *Teatro e Educação II* do curso de Artes

Cênicas na Universidade Federal do Acre, a convite do professor Organizador do Livro Carlos Alberto Ferreira, – conjuntamente às professoras, pesquisadoras e artistas Mirela Ferraz e Flaviana Benjamin, no dia 27 de novembro de 2020. A proposta do professor foi para trazermos uma colaboração de nossas experiências com a arte relacional⁴³, a performance⁴⁴ e a intervenção urbana⁴⁵ para processos formativos em ensino não formal. Dessa maneira, escolhemos o caráter dialógico e político da performance como possibilidade de interação e formação com público em oficinas, concebidas conjuntamente a processos artísticos.

O contato com a arte relacional, a intervenção urbana e a performance ocorreu em nossa trajetória como

43 Uma qualidade artística que foi compilada por Bourriaud, a partir da década de 90, em sua proposta da “estética relacional”. Trata-se da tendência da arte como experiência em que os objetos de arte passaram a ser usados como mediadores diretos com o público, e o objetivo tornou-se a experiência vivida com os dispositivos de interatividade. No Brasil, a elaboração de formas que só ganham sentido na interação direta com o público e a sua inserção participativa, através de dispositivos para se relacionar, é celebrada desde as experiências de Hélio Oiticica (1937-1980), Ligia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004) no país.

44 Pelo menos duas abordagens principais para compreender essa linguagem: Ontologia da Performance nas Artes (ver Peggy Phellan) e Estudos da Performance, em que esta é compreendida no sentido antropológico de comportamento cultural (ver Shechner e Turner).

45 Muito próxima aos objetivos da arte relacional e da ontologia da arte da performance, se aproxima mais do campo da arquitetura e urbanismo na relação com as artes. Ver marcos conceituais do conceito *flâneur* e da Internacional Situacionista.

licenciandos no curso de Artes Cênicas da UFOP, este que proporcionou uma formação ímpar, no sentido de absorção dessas práxis, no período entre 2007 e 2010, devido a influência de docentes. Todos nós, Flaviana, Carlos Alberto, Mirela e eu passamos por essa formação.

Nomeamos essa aula do componente *Teatro e Educação II* como “Diálogos performativos: a performance e a mediação como práticas pedagógicas no espaço público”. Durante a aula conversamos sobre processos de formação e dialogismo com o público em ações artísticas, políticas e pedagógicas, na interface educação e espaço público (da cidade e da escola). O objetivo foi compartilhar com os discentes, práticas que ajudassem a desenvolver a capacidade de realização de experiências significativas na relação entre arte/rua/escola e diálogo com o público.

Na perspectiva de minha comunicação, o contato com a arte relacional e a performance friccionou o entrelugar formal e não formal no espaço escolar desde o estágio do Projeto de Estímulo à Docência (PED-Ufop, Pibid-MEC)⁴⁶ da Ufop, realizado na Escola Estadual Desembargador Horácio de Andrade, no ano de 2010, finalizando meu

46 O PED-Ufop foi financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), uma iniciativa do Governo Federal via Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação – Capes/MEC.

ciclo de formação naquela universidade. Os projetos desenvolvidos na escola foram um grande laboratório tanto para as práticas dialógicas, quanto para a experiência com a linguagem da performance. O impacto desse estágio foi catalisador para a investigação de mestrado, com a qual ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em Salvador-BA, no ano de 2011, que culminou na dissertação: *Oficina/Intervenção Teia: percurso cartográfico de um processo somático-performativo*. Essa integração entre a intervenção urbana e as práticas formativas, por sua vez, também foram desenvolvidas em Salvador, no contexto do projeto *Poéticas Performáticas de Multidão*, junto ao Coletivo *Construções Compartilhadas*.

Especificamente, minha comunicação na aula abordou experiência formativa e dialógica com a rua, tendo ênfase na intervenção urbana *{pingos&pigmentos}*, realizada junto ao Coletivo *Construções Compartilhadas* (2011-2013). Abordei sobre os usos que fiz das inteligências dessa obra na campanha política que realizei junto à *ManifestA ColetivA* em Salvador, que culminou na campanha e eleição de Maria Marighella, a vereadora da cidade, em 2020, e no trabalho como assessora do Gabinete *é a Rua*. Desde então passei a pensar sobre as experiências em arte, cultura, educação e política que envolveram o ato de abrir diálogo em locais públicos. Por isso, escolhi trazer

à narrativa experiências que carregaram o poder dialógico também da palavra, da conversa e retorno com o público.

A comunicação está dividida em 3 partes. Na primeira parte, *Produção de diálogo com o público em Intervenções Artístico-Pedagógicas*, relato duas experiências dialógicas dentro do campo das Artes Cênicas: o *Projeto Espaço Escolar: um lugar para (de) intervenção* e a obra *{pingos&pigmentos}*. Na segunda parte, nomeada *Dialogismo, cultura e ação política com a cidade*, enuncio sobre a ManifestA ColetivA e sobre eventos que me fizeram aproximar de manifestações e movimentos da sociedade civil e da política institucional, relacionando ao contexto político e cultural do país desde o ano de 2013. Na terceira e última parte, *Diálogo público, Ocupação Política e a produção do mundo que queremos*, aprofundo as experiências dialógicas no âmbito da ManifestA ColetivA (coletivo de ocupação da política institucional) e do trabalho político de mobilização na campanha à vereança de Maria Marighella, em Salvador, e no trabalho atual com o Gabinete é a Rua. Nesse momento final revelo como as inteligências providas das experiências de produção de diálogo com o público em intervenções artístico-pedagógicas e manifestações ampararam a minha atuação na campanha e trabalho como assessora parlamentar. Importante ressaltar que faço uso da primeira pessoa, ao contar de relatos de experiências

peçoais, conjuntamente à terceira pessoa, quando me incluo como partícipe de processos e vozes coletivas.

9.1 Produção de diálogo

com o público em intervenções

artístico-pedagógicas

A primeira experiência de abrir diálogo com público desconhecido que vivenciei foi no âmbito da educação. Essa é uma atividade intrínseca à prática pedagógica, entretanto existe um tempo, um espaço de combinados para que a atividade aconteça e se formalize mesmo em espaços não formais. Muito diverso é abrir diálogo público em locais que as pessoas estejam desavisadas. O Projeto “Espaço Escolar: um lugar para (de) Intervenção” foi marcante nesse sentido. Esse projeto foi realizado na Escola Estadual Horácio Andrade, em Ouro Preto (MG), em 2010, por um grupo de cinco alunos-bolsistas do PED-Ufop: Everton Lampe, Natália Imbrizi, Paulo Maffei, Thalita Mota e eu.

A proposta do projeto no colégio foi fruto da observação que fizemos no primeiro semestre de 2010 e nasceu como uma necessidade criativa diante do problema de falta de possibilidade para a realização de aulas de Artes Cênicas na grade curricular formal, uma vez que

a escola não contava com a presença de estagiários. Nos apropriamos desse problema e tentamos transformá-lo em impulso criativo, onde nós, enquanto artistas/docentes, realizamos ações artístico/pedagógicas nos horários de intervalo (recreio da escola), fundamentadas na ideia de intervenção urbana, criando assim o que denominamos de “intervenção escolar”.

Nosso intuito com o projeto foi usar o intervalo escolar a fim de chamar a atenção da comunidade às possibilidades intersticiais do espaço institucional. Para Juarez Dayrell (2007), os intervalos são momentos de sociabilidade entre grupos de afinidade e, portanto, espaços de interstício, de comunicação entre diferentes culturas infanto-juvenis. Espaços e tempos intersticiais são os intervalos entre obrigações institucionais (escola, trabalho ou família), em que os jovens expressam as características de seu tempo e grupo social. Foi com essa perspectiva do espaço socializante e não formal vivido dentro do espaço formal que começamos as intervenções, a fim de relacionar não apenas as culturas infanto-juvenis, mas toda sua comunidade composta por professores, servidores e coordenadoras.

Nosso local comum de troca com toda a comunidade escolar passou a uma maior organicidade quando integramos a outro projeto que propusemos: “Documentar:

uma Cartografia do Espaço Escolar”, realizado nas quartas-feiras com os alunos do último ano letivo do ensino médio. Esses jovens passaram a ser o elo entre nossas propostas de intervenção, participando e amparando ativamente nos jogos relacionais durante os intervalos escolares.

As intervenções propostas criaram uma ponte com o Projeto “Documentar” e essa liga aconteceu devido à força da primeira “intervenção escolar” RECLAME, proposta por Thalita Mota e Natália Imbrizi, que foi influenciada pelo contexto eleitoral em andamento (outubro de 2010). RECLAME baseava-se em uma caixa (urna) revestida em jornal, para que os alunos nela depositassem suas reclamações (voto secreto), e um megafone, para estimulá-los verbalmente, fazendo alusão às grandes mobilizações sociais e à democracia. Para a surpresa, os alunos tomaram a frente da intervenção de forma que a presença das estagiárias se tornou coadjuvante.



Figura 1: Mostra final do projeto Espaço Escolar: um lugar para (de) intervenção. Foto: Arquivo pessoal. #PraCegoVer: na imagem, diversos alunos de várias faixas etárias estão espalhados pelo espaço de um pátio com chão de terra; alguns brincam com bambolês (de uma das intervenções que era uma árvore de objetos lúdicos). Ao fundo, vemos uma parede com imagens de grafite (a palavra “unir” e um menino com cara de bravo à esquerda, um menino alegre, e iniciais de nome à direita). Ao centro, próximo ao fundo, com uma imagem de balão, o estagiário Everton Lampe, de perfil, carrega um megafone.

Instaurar dinâmicas que promovam a participação ativa de quem se aproxima foi uma novidade que vivi a partir de práticas relacionais, tal como em RECLAME, que absorveu os meios e estéticas de um ato de multidão (mobilizações sociais) para dentro do espaço escolar, reconfigurando as formalidades institucionais que pesam

desde o cotidiano. Essa ação possibilitou o reclame de questões como o retorno do uso da quadra e demais espaços de convivência que estavam abandonados. Essa participação ativa dos alunos e da comunidade escolar repetiu-se durante as demais intervenções.

Aquele projeto foi um momento de clique, ainda não consciente e nem estudado, do que viria a me atrair profundamente: o desejo de que o jogo, o uso das linguagens e a instauração de diálogos fossem não apenas temas de artistas, mas que se espalhassem socialmente. Não sem intuição, segui a pesquisar as intervenções urbanas no mestrado em Salvador e encontrei o Coletivo Construções Compartilhadas.

Uma das questões formativas de quem é artista e desenvolve oficinas é lidar muitas vezes com a efemeridade, muito diversa de ter a formação continuada com um mesmo grupo de alunos durante um período ou acompanhar todo o processo formativo de uma geração. Se não ganhamos com as oficinas a batuta de professoras, existem especificidades formativas daquelas que, em poucos encontros e horas, formalizam processos criativos e ainda convivem com muitas e diferentes culturas, faixas etárias, experiências profissionais e de vida através de uma mesma obra.

Essa escola intensiva junto a múltiplos grupos e regiões aconteceu por fatores concretos com a obra

{pingos&pigmentos}, no projeto Poéticas Performáticas de Multidão, do Coletivo Construções Compartilhadas (2010). Esse projeto envolveu propostas artísticas de intervenção urbana realizadas a partir de oficinas com grupos, no intuito de trazer a experiência de multidão, variando entre quinze a oitenta participantes por oficina. Entre elas, a obra *{pingos&pigmentos}*, concebida por Rita Aquino, abriu a categoria de intervenção urbana no Palco Giratório. Desde 2011, quando entrei para o Coletivo, essa obra foi a mais realizada, apresentada em duas ocasiões em Salvador - BA e, também, no *Festival El Cruce*, em Rosário, na Argentina, porém, foi a experiência junto ao Projeto Palco Giratório 2013, do Sesc-Senac, que fez com que encontrássemos públicos de dezessete regiões do país, somando vinte e três apresentações.

Essa obra foi destinada a público livre, fruto de uma oficina prévia de dois dias sem haver pré-requisitos aos participantes, resultando na presença de diferentes faixas etárias que foram de sete a oitenta anos, além da participação ativa dos transeuntes no momento da intervenção pública. Tornar quem participa da oficina um pingo, um ponto no espaço, fazia parte da intenção formativa. Na intervenção espalhávamos a cor rosa fúcsia na cidade através da acumulação gradativa de guarda-chuvas monocromáticos e a sua seguida dissolução. Pingos viravam pontos, linhas e

agrupamentos inusitados com o espaço, como cardumes. Por isso, a construção de nossas coordenadas envolvia práticas de composição pelo estímulo da atenção ao ambiente pela percepção do olhar.



Figura 2: Fotografia promocional da intervenção *{pingos&pigmentos}*, Praça Castro Alves, Salvador-BA, 2010. Fotógrafo: Paulo Lima. **Pra Cego Ver:** a imagem foi tirada de cima pra baixo e mostra um coletivo de cerca de 30 guarda-chuvas rosa-fúcsia abertos, com fragmentos de corpos, pernas, braços, sapatos, em uma calçada com pedras claras.

Coreografar a percepção dos participantes, o modo como vemos e organizamos o mundo, através de um objeto relacional comum: o guarda-chuva rosa fúcsia. A ideia não era apenas chamar a atenção à distância, mas também, usando o foco do próprio olhar para o espaço, ativar a

curiosidade do público para aquilo que o participante estava percebendo em dado momento. Isso gerou bastante aproximação dos transeuntes e derivadas conversas sobre o que se passava ali.

Para esse momento de encontro com desconhecidos, passantes do espaço público, construíamos pactos para notar miudezas. O “para que” do olhar do participante era chamado, convocava quem testemunhava esse ato perceptivo a se aproximar e tentar decifrar o que ocorria com aquela pessoa, que situação era aquela, desencadeando assim o uso da palavra.

As práticas coreográficas e percepçionais eram realizadas para observarmos as hierarquias com as quais percebemos o espaço concreto e atual, sem julgamento, observando a força e o pulso do que chamava a atenção dos participantes no ambiente e em sua concretude e não no significado. Nesse sentido, retiramos um pouco a ordem do eu: o que eu quero chamar atenção se dissolvia para o que me chama a atenção e o desafio de deixar essa relação perceptível ao outro e a quem se aproximava.

Por exemplo, deixar que os elementos do visível, as formas, texturas e cores, nos chamassem a atenção da retina para pontos e detalhes que se costuma julgar imperceptível e irrelevante ao consciente: um buraco na parede, um chiclete grudado no asfalto. Encontrávamos nesse perto o

que era tratado invisível também nas relações interpessoais e situações de vulnerabilidade social.

A presença e o uso consciente do foco do próprio olhar e a capacidade de manutenção da atenção deixavam pequenas relações ganharem dimensões poéticas e composicionais, muitas vezes atraindo não apenas o olhar do público, mas também a relação direta de uma conversa iniciada pela pergunta: “mas o que é que você está fazendo aí?”



Figuras 3 a 6: fotoframes reduzidos com momentos de interação e diálogo, durante a intervenção *{pingos&pigmentos}* no Sesc Mato Grosso em Cuiabá. **#PraCegoVer:** Figura 3: Rita Aquino, de vestido verde, está sentada em uma praça, segurando um guarda-chuva aberto e mais 3, pendurados no outro braço; conversa com um senhor de cerca de 50 anos, público passante da praça. Na figura 4, o performer Rafael Rebouças, do Coletivo Construções Compartilhadas, segura um guarda-chuva aberto, atentamente olhando pra algo; ao seu lado, quase debaixo de seu guarda-chuva, um senhor de cerca de 60 anos, de chapéu, olha atentamente para ele. Na figura 5, vemos o que parece uma família, com duas mulheres, um rapaz e duas crianças (a maior, segurando o guarda-chuva rosa) em frente a Rafael Rebouças, conversando. Na figura 6, vemos o performer Carlos Santana, do Coletivo Construções Compartilhadas, no meio da praça, em pé e de perfil; olha absorto para frente, segurando um guarda-chuva entreaberto e de cabeça para baixo, que toca o chão; enquanto isso, duas crianças passam olhando para ele, ao fundo, em movimento, e mais um guarda-chuva com pessoas em baixo. Disponível em: <http://www.sescmatogrosso.com.br/arsenal/galeria,723-1,intervencao-urbana-pingos-e-pigmentos.html>. Acesso em: 12 abr. 2021.

As poéticas relacionais na rua têm essa potência da singeleza que produz a aproximação e a curiosidade do público e, muitas vezes, o próprio entendimento de como participar. No palco giratório, desde a segunda vez que fizemos a intervenção, o público passante começou a entrar e pegar o guarda-chuva e, mesmo sem obter respostas factíveis do *porquê* tantos guarda-chuvas rosa fúcsia estavam na rua, a integrar e abrir-se à potência do desconhecido e da coletividade.

Podemos dizer que é uma inteligência comum pesquisada e configurada de muitas e diferentes formas no que se tendeu a chamar por arte relacional, aquela poética mais voltada ao encontro e à potência de levar a uma relação dialógica do que em testemunhar um ato ou expectar um espetáculo. As aproximações e interações com conversas e composições não aconteceriam caso não instaurássemos um gesto distinto ao corriqueiro uso desatento do espaço urbano, reconfigurando a ordem do espaço utilitário para o trânsito e o trabalho. Por isso, a interação ocorria a partir do momento em que dávamos tempo ao acontecimento, o que implicava preparar os participantes para entrarem em estado de permanência e contemplação com determinado espaço ou detalhe que os chamasse a atenção, o que modificava a corporeidade adotada de um “normalmente”.

Segundo André Lepecki, a coreografia e os fluxos dos corpos na cidade, o modo como ocupamos e geramos relações corpo a corpo, são o próprio sentido da política (Ética/comportamento da cidade). Sua defesa é que a dança e a política são regimes co-constitutivos, uma vez que a operacionalidade que garante o uso das leis na *polis* (cidade) é efeito dos dispositivos que regulam a movimentação do *corpus* social. Movimentação não como metáfora, mas literalmente nas relações corpo a corpo. Neste sentido, a literalidade concreta do que faz passar ou estanca o movimento citadino é operada por duas vias de relação direta do corpo humano na cidade: o trânsito e a mobilidade, cujos representantes são os carros e a arquitetura: “[...] daqui surge a ligação fundamental entre movimento e arquitetura como os dois fatores fundamentais na construção e na autorrepresentação da *pólis* como fantasia político-cinética da contemporaneidade” (LEPECKI, 2012, p. 48).

Tomando autores que trouxeram dispositivos da coreografia como operadores para ler os comportamentos sociais, como o caso de Andrew Rewitt, Lepecki afirma que a relação entre arte, dança e política não deve ser compreendida como uma metáfora mas como uma episteme, pela literalidade operatória. Esta proposta do livro *Social Coreography* (2005) aproxima a política da coreografia, uma vez que ambas atuam com a “[...] função

de distribuições e manipulação dos corpos uns aos outros” (LEPECKI, 2012, p. 59).

Sob esta perspectiva, Lepecki, ao diferenciar a dança como o trabalho dançarino e a coreografia como dispositivo de organização deste trabalho, propõe o conceito “coreopolítica”, ou seja, a leitura da organização dos corpos na *pólis* e no espaço público. Para finalizar com a ética de uma leitura que usa dos mesmos procedimentos para ler e produzir movimento num corpo que dança e movimento num corpo que habita a cidade, a *pólis* é aproximada à leitura topográfica do chão, proposta por Paul Carter (1996) no livro *The lie of the land* (Política do chão).

Lepecki propõe uma política coreográfica do chão que atenta a “[...] como coreografia determina os modos como danças fincam os pés no chão que a sustentam e como diferentes chãos sustentam diferentes danças, assim as transformando, mas também se transformando no processo” (LEPECKI, 2012, p. 47). Chamando a um processo reflexivo, para uma “dialética infinita”, aponta que uma “[...] coressonância coconstitutiva se estabelece entre dança e seus lugares e dos lugares e suas danças”. (LEPECKI, 2012, p. 47).

Este modo de fincar o pé no chão, sabendo que a formação entre topografia e movimento são “coconstitutivas e coressonantes”, invoca a capacidade da dança e da

performance em politicamente ativar as partilhas do dissenso e, quiçá, alterar os autômatos cinestésicos que dominam as formas de se movimentar na cidade. Tais formas seriam as arquiteturas e instituições públicas e privadas, bem como os carros, representantes da fantasia da “mobilização infinita” como símbolo da autonomia do sujeito moderno.

A cidade tem regras e leis que acontecem ou entram em desuso pela capacidade de encarnarmos, encantarmos, introjetarmos um discurso e fazermos valer, pelo ato e comportamento coletivo, a constituição de uma cultura. Cultura em sua acepção antropológica de absorção de comportamentos sociais e modos de agir que se tornam comuns a um grupo, compreendidos através de gestos e sem a necessidade de tradução oral para a comunicação entre partes que mantêm o mesmo entendimento, ponto de vista ou cosmovisão (LARAIA, 2005).

De acordo com a vereadora Maria Marighella,⁴⁷ na

47 Essa é uma fala pública presente em diversos eventos e lives realizadas pela vereadora. Especificamente, como um discurso que vai se afinando, considero que essa entrevista recente concedida a Márcio Tavares, coordenador de Cultura do Partido dos Trabalhadores e das Trabalhadoras, faz uma síntese sobre a relação entre arte e ocupação política, dos motivos que nós artistas do campo da cultura, que temos grande capacidade política, mas raros casos de representatividade eletiva, resolvemos entrar para esse movimento como o espírito desse tempo. Informação adicional, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIJBjByTrkg>.

cultura das cidades, o espaço e as instituições públicas e privadas são feitos mais para nos desencontrar, desencontrar os diferentes segmentos sociais que dela fazem parte e gerar divisão entre os corpos. Em gerar distanciamento para controlar. A política do desencontro é simbólica, mas o modo de se encarnar um símbolo acontece através do uso de aparatos cognitivos que moldam os movimentos dos corpos na cidade, alargando ou desmontando o sentido de público, mesmo de espaços institucionalmente públicos: a rua, a praça, os equipamentos do Estado.

Diante do avanço das políticas que incidem contra o público, a coletividade, o diálogo e o encontro dos corpos na cidade, realizamos uma movimentação cidadã chamada ManifestA ColetivA para a ocupação da política institucional e de cargos eletivos, pleiteados em primeira instância por agentes da cultura, como a primeira candidatura representada por Maria Marighella, no ano de 2020. Com a ManifestA ColetivA, trazemos ao debate político institucional essa concepção que inclui o valor do afeto (capacidade de afetar) na efetividade que a convivência entre diferentes tem como potência para alterar tendências culturais. Na política institucional isso se traduz em se operar menos pelo discurso (uno para o todo) e mais pela rede e dialogia.

Exitosas nesse primeiro pleito eletivo, atualmente

trabalhamos dentro do mandato com a assessoria do que nomeamos O Gabinete é a Rua, que tem por missão estar em escuta permanente com a sociedade civil organizada e principalmente “organizar os desorganizados”. Antes disso, é relevante trazer esse encontro com práticas dialógicas não na arte ou na escola, mas nas ruas, manifestações culturais e atos políticos que levaram a aproximar e participar dessa movimentação cidadã de ocupação da política institucional pela via eletiva.

9.2 Dialogismo, cultura e ação

política com a cidade

*O que vai acontecer depois da pandemia?
nós todos vamos ter que morrer um pouco para reviver
a conformação de uma nova mentalidade*

*é preciso que a gente pense uma Salvador sem as cordas, sejam elas
materiais ou invisíveis porque elas nos desencontram
é inadmissível a injustiça
a desigualdade não cabe ser tolerada
é inadmissível esse abismo*

*é preciso parar esse maquinário da morte
é preciso não ter medo
é preciso ter a coragem de dizer
é preciso afirmar vida na nossa trajetória política
essa é a torção do sensível*

(Maria Marighella - live *O canto do Trabalho*, com Russo Passapusso)

Faz um ano que produzimos essa live que celebrou o Canto do Trabalho, na série Cartografia dos Afetos – O Sensível na Cidade, um conjunto de conversas a partir daquilo que confere afeição, pertencimento e sentido ao tecido urbano. Essa série colocou a público um vocabulário que não vemos operar comumente em espaços dos poderes institucionais, mas que ganha corpo e continua a mover a construção desde a vitória eletiva de Maria Marighella à vereadora de Salvador, amparada pela ManifestA ColetivA.

Entramos para a movimentação de ocupação da política institucional pela via eletiva na cidade, investindo na criação de uma outra cultura política com linguagens e estéticas que operem tanto pela via discursiva, quanto aos aspectos sensíveis (dos sentidos), naquilo que Rancière (2005) vai afirmar como “[...] os visíveis e dizíveis na partilha do sensível”.

Como nem ao menos reconhecemos a existência de uma cultura, forma de vida, visão de mundo ou cosmovisão, é impossível respeitar, quanto menos compreender essa existência. Compreender a alteridade é a capacidade de se colocar no lugar do outro e devir o outro só é possível pela via do encontro. A democracia seria essa instância política para a promoção de respeito, compreensão e mesmo de afetividade pela multiplicidade e diferença. O que vemos

em geral é que a manutenção do poder e a instauração das grandes narrativas sociais operam mais na política da interdição do encontro entre os diferentes. O traço central da colonialidade ainda permanece impregnado na cultura política do país, esta que barra a convivência entre classes, etnias, gêneros, cosmovisões, religiões e modos de existir.

Acreditamos que há uma especificidade do artista, docente, agente cultural e cidadão que compreende o sentido do dissenso, da diferença e da democracia, de modo encarnado a seu fazer, justamente pela capacidade de abrir e gerar diálogo público. Aliado ao pensamento da ManifestA ColetivA insistimos na necessidade de defesa radical sobre a relevância do poder público para a instauração e manutenção do que compreendemos o cerne da política e da democracia: a instauração de instâncias de convívio entre os diferentes.

Vamos aos motores desse encontro que tive com a ManifestA ColetivA, àquilo que moveu o desejo de atuação, partindo do campo das artes para a necessidade de um dever geracional em participar da torção da cultura política que se instaurou no país. Como relato pessoal, trago a perspectiva própria da primeira pessoa ao texto.

Desde o golpe de 2016, minha preocupação se encontra não apenas com a geração que foi tocada e inserida no universo da criação pedagógica, artística e cultural,

mas no próximo ciclo geracional estar sendo cortado da convivência com as expressões culturais, compreendidas como riquezas de aprender com a diferença.

O movimento que estamos enfrentando é o corte ao acesso de todos os espaços instituídos para a participação, para o exercício da democracia que se opera na interação entre diferentes e no dissenso. Testemunhamos diariamente o desmonte e descontinuidade de políticas públicas estruturadas com a participação da sociedade civil e suas organizações em conselhos e movimentos. Por isso, o imperativo que se apresentou aos agentes culturais desde o golpe⁴⁸ foi sobremaneira o desafio que Krenak tão bem pronunciou: a construção de paraquedas coloridos e a contação das histórias que colocam a premissa da vida e do bem comum, em um sentido de adiar o fim do mundo (2019). Antes de Krenak, estava usando a metáfora de que aqueles agentes do campo da cultura e educação que tiveram os acessos aos direitos culturais, à ciência e tecnologia e

48 A primeira grande reação após o golpe de 2016, que retirou a presidenta legitimamente eleita Dilma Rousseff, veio da classe artística e cultural, através das ocupações dos prédios do Ministério da Cultura em todo o país. A retirada do ministério, que é fruto da Constituinte e do processo de redemocratização do Estado, foi uma reação hostil à atuação do campo da cultura, que utilizou de suas poéticas e estéticas nas manifestações contra o golpe. A perseguição e censura a artistas e seus trabalhos se agudizou nos anos de 2017 e 2018, com cancelamentos, prisões e interdições de toda monta.

que são conscientes dos avanços constitucionais desde a Constituinte estão na geração responsável por fazer uma cama elástica de contenção aos que se lançam ao abismo e nem reconhecem a queda livre.

Nos anos de gestão de Gilberto Gil, e depois de Juca Ferreira no Ministério da Cultura (2003-2011, 2014-15), este ente federal regou e capilarizou o reconhecimento artístico-cultural para o processo de formação humana. Isso quer dizer que houve profissionalização do campo cultural, mas também valorização e reconhecimento da multiplicidade cultural, junto à pesquisa e ao desenvolvimento de maneira concomitante à elaboração crítica e pedagógica do campo, acompanhando o crescimento expressivo de cursos relacionados a todas as artes, bem como à cultura e sua produção nas universidades. Ao mesmo tempo histórico do período petista no Executivo Federal, consolidamos avanços de lutas desde a Constituinte, como a obrigatoriedade do ensino das artes no ensino fundamental e médio.

Dessa maneira, se estruturava um ciclo que unia os elos da cadeia das artes e da cultura, investindo-se, por um lado, na formação de docentes que impactaram na vida de mais e mais alunos no ensino formal e, por outro, na possibilidade de existência através do campo cultural, devido aos fomentos públicos para arte e economia da cultura e ainda profissionalização dos setores artísticos, com grande

ênfase nas cadeias de indústria (cinema principalmente, mas também a música).

Ainda que uma pasta de pequeno orçamento ministerial, o impacto das políticas culturais não foi apenas a geração de mercado e profissionalização dos agentes culturais, mas a inserção paulatina e estruturante no investimento da economia criativa⁴⁹, conhecimentos de mestres e mestras do saber e de movimentos que alargavam o reconhecimento e ampliação das possibilidades de existências, modos de fazer-conhecer e de se identificar. Gil chamou a cultura na perspectiva de um “*Do-In* antropológico”⁵⁰, capaz de amparar processos de cura de uma colonialidade que insiste em emboscar e escamotear a diversidade como componente singular de uma possível brasilidade. A exemplo, vimos a valorização da memória e impulsionamento de viver de manifestações populares, muitas vezes recuperadas por essa nova geração que vive as artes do ateliê ao barro de chão, da rua e o reavivamento de

49 Ver o inventário de documentos e áreas ligadas ao campo por Paulo Miguez, em: http://www.cult.ufba.br/arquivos/repertorio_economia_criativa.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.

50 Desde o discurso do ato de posse de Gilberto Gil como Ministro da Cultura, ele lança a democratização radical da cultura, através do conceito de Do In Antropológico, o que refletiu programaticamente em ações, como os Pontos e Pontões de Cultura e o Cultura Viva. Disponível em: <<https://culturaemercado.com.br/do-in-antropologico/>>. Acesso em: 22 maio 2021.

festas populares, carnavais, blocos, quadrilhas, bois, entre muitos.

Sob o estímulo das manifestações culturais historicamente perseguidas e interditas e que foram pouco a pouco calendarizadas na ocupação do espaço público (a capoeira, o carnaval, os bois), vimos surgir um outro modo de reclame por movimentos das “minorias históricas de poder”, que são as maiorias sociais da população, trazendo outras estéticas às práticas de multidão. Todos esses conhecimentos nutriram também a construção de uma outra estética de se manifestar nas grandes mobilizações democráticas que tomaram o país, reconfigurando a posição dos movimentos sociais organizados ligados à esquerda e seus partidos, até então protagonistas na maioria das passeatas. Esse tema foi abordado no artigo *Performatividade das Manifestações e Políticas de Agora*⁵¹, escrito por mim conjuntamente ao pesquisador Lúcio Agra.

Retornando ao âmago do nosso tema, a produção dialógica com o público, apresento o desafio vivido nos últimos 3 anos, desde que a acirrada eleição presidencial catapultou a necessidade de posicionamento, já pedida pelas tantas movimentações coletivas e ocupas, desde as jornadas indígenas às grandes manifestações de junho de 2013.

51 Ver FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo. **Somática, performance e novas mídias**. Salvador: Edufba, no prelo.

Da partida que dividiu o país, desde as jornadas de junho marcadas pela Copa do Mundo até o resultado eleitoral de 2014, passando pela decisão dos grupos de direita em desrespeitarem o jogo democrático criando um clima de completo revanchismo (que desencadeou o golpe de 2016), à chegada da onda de ódio e da presidência de Jair Messias Bolsonaro, nós, agentes culturais, artistas e ativistas tivemos intensas formações na rua. Além das ocupações dos prédios do Ministério da Cultura e da união da classe artística contra o golpe e o desmonte das políticas públicas culturais no ano de 2016, houve dezenas de manifestações que se instauraram no país nesse período: as jornadas feministas, as jornadas indígenas, as jornadas antirracistas, as jornadas do Não vai ter golpe, Fora Temer, Não à reforma da previdência, Não à reforma trabalhista, as jornadas pró Educação (30M), o EleNão, A marcha das margaridas, o grito das ruas pelo assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes. Manifestações que arrefeceram em 2019, mas que de fato diminuíram após a Pandemia pelo Novo Coronavírus em 2020.

Apesar da beleza e força das novas estéticas da multidão, considero que uma ação mais singela, do ponto de vista do número de pessoas participantes, teve um impacto imenso: o ViraVoto. Das ações de interatividade ao *hackeamento* das inteligências artístico-culturais, para a

produção de outras narrativas e criação de mundos possíveis, também se integra movimentos de livre jornalismo, com ênfase na Mídia Ninja, que nasceu do Fora do Eixo e de agentes culturais, com impacto decisivo na história recente da música e em festivais no país. Assim, hackearam as ações de interatividade por conversas que aconteciam pelo país, lançando a plataforma ViraVoto no *Instagram* logo após o primeiro turno da eleição de 2018. Se as tantas manifestações de multidão que vimos tecendo desde 2013 não retornavam resultados positivos na disputa política do país, essas ações menores e mais pontuais do ViraVoto tiveram intensa repercussão e adesão. Costumo brincar que se tivéssemos mais uma semana, teríamos saído vitoriosos com a chapa de Haddad e Manuela D'Ávila na presidência do país. Especulação à parte, é que essas ações pegaram um público indeciso, contaminado pela ordem midiática de descrédito na política institucional e pelo sentimento antipetista.

Como um espírito de um tempo, antes mesmo de sair essa plataforma, já vinha pensando como usar essa inteligência que vivi tanto no diálogo público com as ruas desde a obra *{pingos&pigmentos}*. Não havia como ter passado por uma experiência tão impactante de promoção de diálogo público sem usar essa inteligência para ir contra a ordem do caos e do ódio a tudo que está aí, amplamente

difundido na campanha de Jair Messias Bolsonaro. Me incitou a questão: como provocar diálogo direto com o público? Seria através de inteligências que já eram usadas em manifestações? Uso de megafone, de amplificadores da presença? Não, diante de tanto movimento virulento dos corpos nessas campanhas que ocupavam as ruas por todos os lados, partidos de esquerda, movimentos sociais com novas estéticas e movimentos de direita, a conversa um a um parecia uma via mais eficaz. Nesse sentido, a performance de Eleonora Fabião, nomeada Converso Sobre Qualquer Assunto (2006), foi o canal mais direto que observei para abrir diálogo endereçado com desconhecidos sobre o segundo turno das eleições.

Fabião com esse gesto simples de abrir diálogos com os concidadãos no Rio de Janeiro estava se perguntando: “Que ações geram o mundo em que quero viver e que ações impedem o desenvolvimento desse mundo? Então, crio o mundo que desejo a partir das ações que realizo” (FABIÃO, 2015). Imaginar e criar mundos possíveis naquela eleição presidencial de 2018 era sobremaneira tentar que o projeto de nação desesperançado ainda se sustentasse. Mais do que isso, era lutar contra um projeto que colocava em perigo a própria democracia, uma vez que os acessos e ultrajes aos direitos sociais eram a principal plataforma eletiva de um candidato que não se prestou ao debate público.



Figura 7: captura de tela da plataforma ViraVoto no Instagram, para a qual enviei a ação *Converso sobre o 2º Turno*, na Estação da Lapa, em Salvador. **Pra Cego Ver:** na fotografia, estou sentada ao centro, entre um casal, com uma plaquinha com fundo laranja e papel branco com o escrito *Converso sobre o 2º turno*. À esquerda da imagem, está o moço baiano, com cerca de 22 anos, de óculos, esboçando um sorriso com dentes; assim como eu, está vestido com bermuda e camiseta, segurando um copo de café e um sanduíche. À minha direita, a moça de calça jeans, camisa de manga longa e scapin rosa tem os braços cruzados em cima das pernas cruzadas e esboça um sorriso. As 3 figuras parecem relaxadas na imagem. Ao fundo veem-se escadas, placas de aviso, lixeiras recicláveis e vultos de passantes da estação.

Por isso, propus a ação *Converso sobre o 2º Turno*, que aconteceu na Praça da Piedade e na estação da Lapa, em Salvador, no dia 21 de outubro, e durou cerca de 5h em interação com quinze pessoas: 8 eleitores da chapa Haddad e Manuela D’Avila (sendo 2 petistas, 6 EleNão), 2 Pró-Bolsonaro e 5 votos indecisos pendendo a nulo, mas que não votariam em Bolsonaro. Um dos votantes de Bolsonaro foi um senhor que já sentou indagando em quem eu votaria e dizendo que votaria em Bolsonaro e que ambos candidatos tinham propostas que poderiam beneficiar a população – ao que perguntei: “Tem certeza?” – E ele continuou: “É, mas com Bolsonaro poderia haver uma ditadura”, e eu bem séria – “O senhor acha que uma ditadura seria boa para a população?” – ele, já saindo para pegar o ônibus, disse: “Sim, sim, vou pensar”. Dos 5 votos indecisos, durante a conversa, notei que todos eram pró-direitos sociais e trabalhistas e manifestavam sentimento antipetista. O resultado da conversa foi que já estavam pendidos e saíram mais animados a votar em Haddad. O mais bonito foi a possibilidade de troca, a conversa qualificada com o público diverso e os conselhos e cuidados para seguirmos solidários.

Passada a eleição dura e o ano de 2019, que se iniciava em luto, tivemos a sorte de Salvador receber dois

movimentos que trouxeram toda a constelação de críticos, artistas, candidatos, personalidades políticas progressistas: a Bienal da UNE na UFBA e a instauração da Casa Ninja Bahia que movimentou todo o verão baiano, amparando a rearticulação do campo progressista em Salvador. Ao final do ano, pela rede da Mídia Ninja, fui participar do Parlamento Feminista que debatia como realizar a efetiva ocupação da política institucional pelas mulheres e, nesse evento, reencontrei Maria Marighella, que reunia esforços para iniciar uma ocupa política aquecendo a sociedade civil, inicialmente composta por agentes culturais da cidade.

A ManifestA ColetivA foi inspirada por tantas outras experiências de ocupação política que têm se espalhado pelo campo progressista no Brasil e Maria Marighella já integrava a rede Ocupa Política⁵² com participações de mandatas coletivas. Por isso, desde o início, as práticas de escuta ativa e radical foram irmanadas à formação da ColetivA. Como um nascimento que já integrava o desafio de encarar o pleito eleitoral de 2020, investimos na construção dessa rede, alinhadas aos desafios da campanha que iríamos encarar. Para tanto, realizamos o ato de estreia

52 No final de 2016, foi realizada a primeira edição do Ocupa Política, um encontro nacional que passa a se configurar como uma confluência de organizações, coletivos e mandatos, que se reúnem para potencializar candidaturas ativistas, em campanhas coletivas, ativadas pelas experiências das Muitas em Belo Horizonte.

da ManifestA ColetivA junto à filiação de nossa candidata, Maria Marighella, pelo Partido dos Trabalhadores e Trabalhadoras na Bahia, em fevereiro de 2020, ainda com agendas presenciais. Tal escolha partidária foi feita pelo histórico pessoal de Marighella com o PT, como também com o desafio de encararmos a mudança política que desejamos para sociedade, visando reativar e cooperar com as forças deste que é o maior partido da América Latina. Essa opção veio irmanada ao conhecimento e à atuação no campo da gestão pública para o Teatro, que Maria Marighella exerceu dentro de gestões petistas no Ministério da Cultura, como também na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Agente política e cultural, Marighella também se aliava às candidaturas pelo país que vieram do campo da cultura, especificamente estimulada pelo movimento das Muitas e da Gabinetona⁵³ desde Belo Horizonte.

53 “Em 2015 integrantes de movimentos, organizações, coletivos e ativistas independentes criam a movimentação Muitas, com a proposta de ocupar as eleições com cidadania e ousadia para fazer política de uma forma diferente. Em 2016, as Muitas apresentam 12 candidaturas à Câmara Municipal de Belo Horizonte. É feita uma campanha coletiva sob o lema “votou em uma, votou em todas”. Com pouquíssimos recursos financeiros e muito trabalho voluntário, a movimentação conquista votação expressiva em todas as regiões da cidade. Duas candidatas são eleitas, sendo uma delas a mais votada da história das eleições em BH. Com o mandato compartilhado de Áurea Carolina e Cida Falabella, tem início a experiência política que ganha o nome de Gabinetona. Bella Gonçalves, a terceira mais bem votada, passa a integrar o projeto por

As mais relevantes influências de um outro modo de interagir com o público e trazer ao centro operações em rede são as mandatas coletivas, cujas parlamentares vieram do campo cultural e tiveram grande impacto qualitativo, crescendo exponencialmente no pleito de 2020

Desde de 2015, o caráter de união de forças de trabalho em campanhas coletivas representadas por candidatas da cultura está em pauta, pela experiência das Muitas, em Belo Horizonte, que elegeram as vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabela, que partilharam o gabinete, a chamada Gabinetona, no ano de 2016. Na sequência, outra experiência inspiradora foram as Juntas Codeputadas, em Pernambuco, que elegeram em 2018 uma deputada, mas com uma mandata compartilhada por cinco ativistas da cultura e movimentos sociais (Carol Vergolino, Jo Cavalcanti, Joelma Carla, Kátia Cunha e Robeyoncé Lima).

Essas campanhas trouxeram inteligências da cultura e da arte relacional para o modo de constituir a formação encarnada de uma outra cultura política. Especificamente, as Muitas têm uma escola de formação política que realizam

meio da prática que chamamos de coverança. Em 2018-19, as Muitas apresentam sete candidaturas à Assembleia de Minas, e cinco à Câmara dos Deputados. Áurea Carolina é eleita deputada federal e Andréia de Jesus, deputada estadual. Bella Gonçalves assume como vereadora, ao lado de Cida Falabella na Câmara Municipal de BH. A experiência da Gabinetona é ampliada para as três esferas do Legislativo”. Disponível em: <https://gabinetona.org/site/>. Acesso em: 02 maio 2021.

aos parceiros da rede e tivemos a oportunidade de fazer essa formação, imprescindível a uma campanha encarnada à arte, cultura e formação dialógica.

Cada uma dessas experiências foram constituídas a seu tempo. Na ManifestA ColetivA em Salvador-BA, nosso intuito é a formação permanente, para que mais agentes ativistas da cultura e de todos nossos eixos de luta sejam fortalecidas como horizonte de possibilidade da ocupação eletiva por representantes. Além da cultura, nossas lutas são as Infâncias, a Juventude, a Luta Antirracista, Feminista, LGBTQI+, a Educação, o Direito à Cidade, Memória, Verdade e Justiça e, finalmente, por uma outra cultura política. Nosso investimento foi fortalecer a candidatura de Maria Marighella que, ao ser eleita, teve acompanhada a assessoria de gabinete formada por essa rede que investiu esforços coletivos nessa campanha, absolutamente fora do *modus operandi* das campanhas correntes, movidas pela força territorial, no caso de uma vereança, e, principalmente, pela força monetária, que nos faltava.

Nosso desafio foi estrear a partir do encantamento e de um “fazer votos”, confiar nesse projeto político construído a muitas mãos e com ampla participação, em um processo que se alastrou nos modos que constituímos a campanha eleitoral.

9.3 Diálogo público, ocupação política e a produção do mundo que queremos



Figuras 8 e 9: Lançamento da ManifestA ColetivA e ato de filiação de Maria Marighella ao PT. Na imagem 8, há uma roda com 4 pessoas, conversando de costas e ao centro, duas mulheres sentadas, conversando de modo atento. Atrás das duas mulheres há um painel com cartazes A3, na posição horizontal, escritos ManifestA ColetivA em Azul. Na imagem 9, há uma impressão de adentrar em uma roda com recortes de corpos de 4 pessoas conversando, e foco em uma quinta pessoa, olhando diretamente para a câmera, com o dedo indicador tocando o queixo. Fotografias: Agnes Cajaiba.

Estamos nessa construção coletiva com o intuito de estimular o papel do diálogo e da mediação no sentido da ocupação pública da política institucional. A escuta atenta e a criação de dispositivos de conversa foram práticas que

experimentamos no lançamento da ManifestA ColetivA, no dia 18 de fevereiro, na Casa Preta, Espaço Cultural e, mais tarde, sede física da campanha de Maria Marighella.

Estreamos com um ato de promoção de diálogo e não foi diferente das ações de rua que fizemos desde as festas de largo no início de 2020: a festa do Senhor do Bonfim, o dia 2 de fevereiro (festa de Iemanjá) e o carnaval com a Mudança do Garcia. O ato de filiação foi uma das últimas agendas ativas antes da pandemia, seguido pela manifestação do 8M (dia da Mulher), nosso último ato na rua. Nesses atos-performances, desde o primeiro dia, houve a presença da Monxtra, nossa boneca gigante e seu estandarte representante dessa Salvador ColetivA que esperamos, realizada e vestida por Aju Paraguaçu, nossa diretora de arte que deu esse presente presença.



Figuras 10 e 11: Nossa alegoria festiva da ColetivA, a Monxtra, na Mudança do Garcia 2020 e 2021. Fotografia 10: Neto Machado. Fotografia 11: Atailon Matos. #PraCegoVer: A Monxtra é uma boneca vestível, feita em sisal branco; a roupa de corpo e a cabeça têm franjas nas pontas, e o vestido tem traços côncavos em azul, que podem ser interpretados por um mar feito de seios femininos; mas o que a identifica é a cabeça: cerca de 35cm acima da cabeça de quem a veste, contém chapéu, um só olho grande e uma língua do tamanho do pescoço, apelidada de olho vivo e língua solta. Na imagem 10, a Monxtra se encontra à direita, levemente agachada com gestos nas mãos de pegar, ao seu lado esquerdo tem duas outras figuras que encontramos na Mudança do Garcia: a mãe e seu filho, ambos com roupa de sisal. A mãe veste uma máscara de gorila bravo, e em sua veste está escrito Coronaro (uma mistura entre Coronavírus e Bolsonaro) e seu filho, que está quase na altura de seu ombro, está sem máscara, e na sua veste está escrito Morovírus (uma alusão ao ex-juiz Sérgio Moro). Ao fundo, barraquinhas de bebidas e várias pessoas no carnaval. Na imagem 11, à direita, a Monxtra está instalada em um cabide no meio de uma rua com poucos passantes, portando, máscaras não pelo carnaval, mas pela Pandemia do Novo Coronavírus. Na frente baixa da Monxtra, há um estandarte virado ao verso que contém um cartaz, escrito “A Mudança é Fora Bolsonaro”, com arte nas letras.

Salvador é a cidade da interferência e da promoção de encontros intensos e fortuitos com desconhecidos, em que a abertura de diálogos é usual e cotidiana. Salvador é ColetivA pela vivência do carnaval e das festas de largo, que promovem uma inteligência de corpo coletivo na formação perceptiva das soteropolitanas e no modo como tantas pessoas carregam a experiência da multidão.

A experiência corporal das multidões e a persistente conversa viva em Salvador pode ser relacionada a muitos fatores: à já citada presença das festas públicas (um dos setores financeiros mais importantes da cidade), como também ao fato de ser uma cidade com densidade demográfica alta (4.166,6 hab./km², ao passo que São Paulo são 180 hab./ km²), e, por fim, o mais relevante que é à sua gente. O perfil populacional de seus habitantes é de 80% que se autodeclaram pardos e negros, consciência histórica da descendência afro-brasileira cujo marco cultural da oralidade é amplamente difundido e comentado, enquanto modo de viver e se relacionar. Não é de qualquer sorte que essa nossa boneca Monxtra, essa Salvador, fosse marcada pela expressão “olho vivo e língua solta”.

Em nossa estética o circo, o teatro, a performance, a dança, a cultura popular foram motores para a produção de encontros cedidos como inteligências pelas integrantes da ColetivA, principalmente das artes e da cultura. Todavia,

no meio do caminho tinha uma pandemia. Tivemos que enfrentar o que era inédito a todas as outras candidaturas eletivas: a realização de uma pré-campanha toda virtual e de uma campanha com incidência de presença muito diminuída do que correntemente se articula.

Entre março e outubro de 2020 investimos toda a energia na construção da ColetivA e da campanha, estreando uma série de *lives* de Maria Marighella e catapultando sua presença *online* em uma editoria própria, manufaturada em ColetivA: a série *Live Leve e Solta*, no *Instagram*, com as participações de convidados. Entramos em uma agenda intensa de encontros e reuniões, organizando posições, nossos eixos de luta, articulações políticas, engajamento público, com um time voluntário experimentado nas profissões das artes e da cultura, mas pouco em campanha política. Maria é reconhecida em todo país pelo histórico da família, por sua atuação nacional na cultura e por estar aliançada às redes feministas e à esquerda, o que nos trouxe diversas colaborações e formações que ajudaram a fortalecer seu perfil público, redes sociais e índice de conhecimento de sua candidatura, com os destaques de sua participação permanente no Giro das 11 pela TV 247, e da ocupação da página de *Instagram* de Márcia Tiburi, ao final de agosto.

Todavia, considero que foi a potência de sua fala pública alinhada ao posicionamento firme e rente, sua

demonstração contínua de capacidade em dialogar com os diversos temas de nossos eixos de luta de maneira sempre inspiradora, que encantou e a levou a outros meios noticiosos. Nesse período, participei de todas as séries da *Live Leve e Solta*, suscitando diálogo via o *chat*, anotando destaques inspiradores das falas das convidadas e de Maria Marighella, como também comentários mais relevantes, número de participantes e pessoas mais engajadas para estudo do perfil de público e aproximação de nosso mapa de mobilização. Os depoimentos no *chat* sempre demonstraram a capacidade de afetividade que Maria produz num discurso que encarna de modo pragmático modelos de desenvolvimento de cidades e de modos de vida que sempre são tratados utópicos para Salvador e o Brasil. Estar presente e ser público que mediava e estimulava a conversa inspiradora entre quem participava das *lives* me deu o testemunho vivo dessa fala encarnada e que o discurso, a fala, a conversa era ação. Isso ajudava a que todos ali “adiássemos o fim do mundo” e gerássemos um sentido, mesmo que efêmero, de comunidade e de partilha do comum.

Mantivemos a agenda de *lives* ativas até a virada para a campanha que começaria em outubro de 2020, em um mês e meio para a eleição. Na campanha fiquei responsável pelo que já vinha praticando, em mobilização

com o público que aproximamos durante o ano com as ações de redes sociais e nossas redes de proximidade, investindo também na abertura de diálogo público com a rua através de escoamento de materiais da campanha. Tal investida estava cheia de ações planejadas, mas dependemos da agenda e perfil inédito de uma campanha política em plena pandemia. Salvador, assim como muitas cidades do país, após 7 meses de ações de isolamento social e fechamento das atividades públicas e comerciais, em outubro, contava com a abertura paulatina das atividades. Naquele momento os índices de contaminação estavam estáveis, devido a adesão do uso de máscaras e isolamento social que fora parcialmente garantido devido a políticas públicas como o auxílio emergencial que já se encontrava em fase de finalização.

Todavia, a realidade de muitas comunidades da cidade, como em diversos locais do país, era de relaxamento progressivo das medidas sanitárias, principalmente em comunidades com habitações muito próximas umas das outras e com pouco espaço nas casas. Algumas comunidades, como testemunhamos durante a campanha, se identificavam como uma grande família que em suas localidades não usavam máscaras, deixando o uso para as atividades que exigiam deslocamento pela cidade, em transportes e equipamentos públicos, bem como atividades laborais.

Ainda que soubéssemos do perfil da candidatura

de Maria Marighella, caracterizada como voto de opinião e não de território, conhecer e ser conhecida pelo público que mais necessitava de políticas públicas na cidade era imprescindível. A campanha precisava dialogar com o público de interesse para o qual reclamamos a efetiva ação do poder público: os precários, a imensa maioria de famílias monoparentais chefiadas por mulheres, o 1/3 da população desempregada, a população de rua, enfim, a margem que é tão imensa e inunda Salvador. Todavia, desconhecer se conseguiríamos abrir campanha nas ruas até o início da eleição fez com que experimentássemos formatos já utilizados e ganhássemos qualificação das ações na medida em que abríamos campo.

Investimos em dois formatos para a abertura de diálogo com públicos que chamávamos perto para a construção da campanha Em Coletiva: os *Diálogos pela cidade*, que eram encontros temáticos e de setores ligados a nossos eixos de luta, realizados de maneira *online* via plataforma *Zoom*; e os Rolezinhos pela Cidade, ações de panfletagem com a presença da candidata, sonorização do *jingle com o famoso carrinho de café de Salvador*⁵⁴, em uma

54 Os carrinhos de café em Salvador são miniaturas de trios de sonorização, comuns no carnaval da cidade. Podemos ver cotidianamente a venda de produtos, como cafés levados por esses carrinhos com rodas e amplificadores sonoros de ampla potência, principalmente no centro histórico.

estética festiva usada desde as ações públicas da ColetivA. Esses eram objetos mediadores para a abertura de diálogo público nas ruas e comunidades de Salvador.



Figuras 12 e 13: A Imagem 12 é a peça de divulgação da ação “Diálogos pela cidade” com o setorial de teatro, com data, hora e arte no título, compondo com a imagem de dois olhos e uma boca, recortados em fundo branco. Ao fundo abaixo, está a imagem do Forte de São Mateus, em Salvador, e acima, a logo da campanha escrita: *Maria Marighella pela cidade 13321*. À esquerda baixa, símbolo do PT. Imagem 13: divulgação da ação “Rolezinho com Maria Marighella”, escrita no topo, com fundo amarelo, como um horizonte com espadas de São Jorge desenhadas; há ainda a presença de um chão em cor vermelho escuro, em que se encontram 8 pessoas em posições distintas, usando máscara, um carrinho de café amarelo e um outro vermelho mais adiante, na esquerda baixa, escrito “Tum Dum Dum”, que fazia parte da letra do jingle da campanha, carregando a MonxtrA. Ao centro, segurando o estandarte da campanha com as mesmas cores do cartaz, está Maria Marighella, vestida de branco, e seus pés apontam para as logos da ColetivA e do PT. Arte: Aju Paraguaçu.

Ao todo, foram aproximadamente vinte Diálogos Pela Cidade *online*⁵⁵, e ações de panfletagem e diálogo em vinte e nove bairros⁵⁶, em que parte aconteceu com a presença da candidata (Rolezinhos), e a outra parte apenas com a equipe de mobilização (Ana Ramos, Laís Pereira e eu).

Ações de panfletagem são comuns a todas as campanhas, mas costumam garantir apenas o ato de distribuição e comunicação e não de abertura de diálogo. De acordo com inúmeros testemunhos que ouvimos em todas as ações presenciais, o maior diferencial da campanha de rua era a disposição e a habilidade não de espalhar panfletos, mas de transformar a ação envolvida em uma abertura de conversa. Essa abertura era primeiramente estimulada pelo encanto e animação de nosso trânsito festivo com o carrinho de café e, mesmo sem ele, sempre com a presença do *jingle*⁵⁷

55 2 de Teatro; 3 de Educação, e Se a Cidade Plantasse, Acessibilidade, Arte-educadores; 3 de Maternismos, Memória, Verdade e Justiça; Juventudes; Bairro de Brotas; Equipamentos Culturais; Poluição Sonora; Dança; Literatura; Audiovisual; Artes Visuais.

56 Campo grande/ Joana angélica/Lapa, 2 de julho (feira/bar de Santos), Ribeira, Barra, Itapuã, Rio Vermelho, Pituba/Parque Júlio César, Imbuí/praças /barracas/Marback, Bate facho, Pelourinho/ Centro antigo, Baixa dos Sapateiros, Tancredo Neves, Boca do Rio, Barroquinha, Calabar, Ondina, Vila Matos, Periperi, Barbalho, Santo Antônio, Nordeste de Amaralina, Jardim de Alá, Alto das Pombas, Jardim dos Namorados, Federação, Dique pequeno, Garcia, Jardim Baiano e Vila Laura.

57 Para ouvir o *jingle* da campanha, no canal do *Youtube*, de Maria Marighella, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=AyrybT452Bw>. Para ver nossa atuação festiva na feira do

da campanha em caixinha sonora, dançando e ensinando a coreografia. Partimos de experiências distintas com a rua: Ana Ramos da experiência militante com a esquerda; Laís Pereira, das produções de carnaval e eventos do centro histórico e Pelourinho; e eu, das intervenções urbanas e poéticas relacionais; mas que em comum, tínhamos o gosto pela conversa pública. O mesmo acontecia com a própria Maria Marighella e Laís Almeida, que hoje ocupa a chefia de gabinete. Nossos rolês pelas ruas, praias, largos, avenidas e comunidades eram sempre extensos e com paradas que esperávamos mutuamente, pois havia sempre uma de nós engajada em um diálogo aberto em público. Nosso maior desafio na campanha com as ruas foi produzir um diálogo político alterando, no ato, o desgosto e avesso à política que impera como desmotivação e está presente em todas as classes sociais.

De minha parte, a contribuição que creio ter dado foi pela consciência de uma diferença simples ao abordar uma pessoa na rua: uma situação é abrir o diálogo para tentar convencer o outro, outra distinta é abrir a escuta. Se colocar em escuta não é apenas ouvir pensando nas estratégias do que quer dizer enquanto ouve, pois o estado de consciência é transparecido no ato. Por isso, fazia muita diferença o

Nordeste de Amaralina em Salvador, acessar https://www.instagram.com/p/CG0HlyQnU_M/?utm_source=ig_web_copy_link.

momento de aproximação e as estratégias para a manutenção da conversa. A estratégia que usava era a de trazer uma corporeidade que demonstrasse atenção e interesse, bem como a tentativa de instaurar uma comunicação desarmada de intencionalidade. Explico. As pessoas simplesmente perdem o interesse quando descobrem que capturaram a sua intenção e, em sua maioria, ficam inquirindo qual é o sentido, o que está por traz da sua fala – “Mas vocês políticos vêm aqui uma vez a cada quatro anos”, “Mas vocês gostam é de dinheiro”, “Só voto se me pagar uma cerveja”. Dessa maneira, suportar pacientemente o mar de suspeitas que vinham diante de uma campanha política até exaurir as possibilidades de más intenções que poderíamos ter com a disputa política foi uma estratégia. Afinal de contas, a ação de reclame é muito importante também para processos de escuta, e esse fato aprendi na escola com a intervenção RECLAME, no projeto “Espaço Escolar: um lugar para (de) Intervenção”, em que os alunos da Escola Estadual Horácio Andrade reclamaram suas questões com um megafone durante o intervalo escolar.

Durante as ações de campanha na rua, as pessoas reclamavam e queixavam dos problemas da política e ao exaurirem suas inquietações e perceberem que continuávamos ali ouvindo as queixas criavam uma disposição para nos ouvir. A escuta é a mola para aflorar o

diálogo e só se estabelece pela manutenção da curiosidade. Evidente que gostaríamos que cada pessoa encontrada “fizesse votos” conosco e com Maria Marighella. Por óbvio, contávamos nossa história, tentávamos encantar e esperar outra cultura política, outros corpos e representações e outras linguagens como possibilidade de presença na vida pública, projetando, em tempo real com o público, os desejos que tínhamos para a cidade de Salvador, o bairro, a própria rua e as pessoas.

Na experiência de interação em rua, *{pingos&pigmentos}* foi a que me deu um acúmulo para abrir muitos diálogos públicos com desconhecidos. Através dessa obra, tive contato com diferentes solos, regiões e culturas e soube, não apenas no discurso de Lepecki, mas em uma compreensão encarnada, que “diferentes solos geram diferentes danças”. Na campanha à vereança de Maria Marighella, posso dizer que revivi uma intensa abertura de diálogo público com esse processo. Se com a obra *{pingos&pigmentos}* rodamos ao longo de 1 ano com vinte e três ações, nesse um mês e meio da campanha, estive com a mesma intensidade e até mais tempo nas ações. Encontramos muitas culturas, conhecemos mais diferenças de Salvador, fizemos parceiros que se encantaram e de pronto passaram a mobilizar e seguem conosco desde a campanha, assim como aquela situação que contei em

{pingos&pigmentos}, de as pessoas entrarem e participarem da intervenção com o guarda-chuva.

O encontro com a diferença é uma potência e muitas pessoas são ativadas no ato corpo a corpo, este que é capaz de criar uma aliança para a promoção de um mundo comum. As pessoas não participam porque foi *{pingos&pigmentos}* ou as ações do Viravoto ou a campanha Em ColetivA, elas tomam parte quando a potência do público é devolvida à rua, porque é nesse momento que encarnamos o sentido real da política: pólis (cidade), ética (comportamento) e a ética da cidade é promovida pelo encontro.

O instinto humano é criar relação, mesmo desde os sentidos da percepção: se colocamos dois pontos no espaço, nosso olho os une, gerando uma reta, se colocamos vários pontos, geramos constelações com o espaço. É com essa certeza, de que a política pública é encarnada na relação corpo a corpo, que criamos, na mandata o Gabinete é a Rua, um local para praticarmos a criação dialógica, coletiva e a instauração de sentido público nos encontros permanentes com a sociedade civil, em uma escuta radical que acolha os diferentes.



Figuras 14 e 15: ações públicas do Gabinete é a Rua, da mandata da vereadora Maria Marighella, 2021. Figura 14: Ação conjunta ao Comitê Fora Bolsonaro em Salvador, no Nordeste de Amaralina. Na imagem uma senhora de camisa longa e listrada, usando máscara, ouve atentamente a mim, que estou vestida com uma camiseta vermelha, com o escrito *Brasil* em branco, short, máscara cor laranja, tendo na mão esquerda, panfletos e uma bandeira preta, escrita “Fora Bolsonaro” em branco. Fotografias: Vitor Barreto. Figura 15: Ação de retorno às comunidades com as quais estabelecemos vínculo durante a campanha eleitoral, no bairro do Garcia; vemos uma rua vazia com um morro diante em perspectiva, e no primeiro plano, 4 mulheres de costas caminham na contramão dos carros estacionados (da esquerda para a direita: Laís Almeida, Maria Marighella, Ana Ramos e Lenine Guevara). Fotografia: Atailon Matos.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- DAYRELL, Juarez. A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. **Educ. Soc.**, Campinas, vol 28, n. 100, 2007.
- FABIÃO, Eleonor; LEPECKI, André (orgs.). **Ações Eleonora Fabião**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- LARAIA, B. L. **Cultura: um conceito antropológico**. 15a. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- LEPPECKI, Andre. **Exhausting Dance**. Performance and the politics of movement. New York: Routledge, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: política e estética**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BAYARDO, Rubens (Orgs.). **Políticas culturais na Ibero-América**. Salvador: Edufba, 2008.
- SALVADOR, Lenine. **Oficina Intervenção Teia: percurso cartográfico de um processo somático-performativo**. Dissertação de mestrado: PPGAC-UFBA, 2013.
- SALVADOR, Lenine. Poéticas da percepção e processos de criação com as materialidades: da prática artística à formação do atuante. In: **Cadernos do GIPE-CIT** Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 43, dezembro, 2019.2. Salvador (BA): UFBA/PPGAC.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. London: Ed. Routledge, 2002.



GRAFIA 10

Transcrições e Relatos: a importância das aulas na perspectiva
des/das/dos discentes na disciplina de Teatro e Educação

Bia Berkman; Isadora Camelo Aiache;
Rafael Wöss Correa; Rylary Karen Targino da Silva



10. Transcrições e relatos: a importância das aulas na perspectiva des/ das/dos⁵⁸ discentes na disciplina de Teatro e Educação

*Bia Berkman ,
Isadora Camelo Aiache,
Rafael Wöss Correa,*

Rylary Karen Targino da Silva

58 Ao longo da disciplina, a inclusão foi trabalhada em diversos campos. Neste texto, procuramos trabalhá-la também na grafia, com questionamentos sobre padrões linguísticos em relação ao gênero.

10.1 Introdução

A memória se constitui de todas as sensações, emoções e ideias que, ao menos uma vez, já foram tidas ou sentidas, e permanecem registradas. “Eu me lembro!” estamos no reino do real. Isto aconteceu! Isto eu senti! Isto foi assim! (Chamo a atenção do leitor para o fato de que *Eu me lembro!* é um ato solitário; lembro que pressupõe um diálogo). A imaginação, ao contrário, é um processo amalgâmico de todas essas ideias, emoções e sensações. Estamos no reino do possível considerando-se que é possível pensar impossibilidades. A imaginação, que é o anúncio ou prenúncio de uma realidade, é, já em si mesma, realidade. Memória e imaginação fazem parte do mesmo processo psíquico: uma não existe sem a outra - não posso imaginar sem ter memória, e não posso lembrar sem imaginação, pois a própria memória já faz parte do processo de imaginar (imagino ver o que vi, ouvir o que ouvi, repensar o que pensei etc.). Uma é retrospectiva e a outra, prospectiva (BOAL, 1996, p. 35).

O material que vamos adentrar ao longo das páginas faz parte de atividades que realizamos na disciplina de Teatro Educação II, no curso de Artes Cênicas – Teatro, na Universidade Federal do Acre, Ufac. No percurso dos encontros tivemos aulas pelo *Google Meet* de forma

síncrona e atividades de maneira assíncrona, tais como: gravações de áudios no Fórum da plataforma *Moodle* da própria Universidade, leitura e escrita de textos, fruição de vídeos e criação de aula, compartilhada com a turma. Estruturalmente, esse foi o caminho que percorremos durante o semestre na disciplina, a partir do estudo sobre o teatro no ensino não formal.

Em atividade, os fluxos de ideias passam pelo corpo articulando memórias e imaginações, fazendo de cada áudio, conversa e discurso momentos únicos. Antes dos encontros: relembrar, estudar, refletir. No momento dos encontros: aprender com as ideias que surgem e deixá-las fluir. Essas foram particularidades importantes desse processo de exercícios, ajudando, ao longo do tempo, a perceber como essas vivências estão conectadas ao nosso corpo e como as formas de narrativas que temos acesso podem auxiliar no organizar os vários caminhos.

Em tempos de pandemia, nos quais as várias confusões do corpo e da mente entram em situações extremas, espaços de organização como aulas, leituras, conversas, improvisações vocais-corporais, percursos meditativos e experimentações são fundamentais em nossas construções, nos ajudando a acessar complexidades que fazem parte de nossa existência.

Logo abaixo estão diferentes formas de expressão

de quatro discentes sobre os processos na disciplina, com transcrições sobre áudios do fórum e sobre vivências em aula e com organização de experiências estéticas sobre os encontros. Esse material faz parte de reflexões importantes que tivemos nesse período, nos auxiliando em profundidades presentes na atualidade. A partir das vivências os momentos se conectam e, em junção com palavras escritas e cores distribuídas por espaços, se deixam ser analisados, possibilitando, por meio de leituras, que outras pessoas se organizem em novas memórias e imaginações.

10.2 Textos de Rafael Wöss Correa,
.....
referente às aulas dos dias 13 e
.....
20 de novembro de 2020
.....

10.2.1 Transcrição do áudio do
.....
fórum enviado para a Plataforma
.....
do Moodle: Encontro com Juma
.....
e Georgianna
.....

Foram dois momentos muito importantes, esse encontro.

O primeiro, a Juma me trouxe a possibilidade de

memória muito forte, me lembrou de um processo que tive em São Paulo, com os Guarani Mbya, no Bairro do Jaraguá. Eu fiz o Estágio durante o curso de Letras, acompanhei as aulas de Português na aldeia, em uma escola Estadual que tem dentro da aldeia. Depois, continuei frequentando a aldeia e uma outra aldeia, da mesma etnia, que fica do lado, também no Jaraguá. Fui frequentando, ajudei a construir a casa de reza Guarani, que é a Opy, fiquei visitando assim por muito tempo, durante os últimos tempos que eu estava em São Paulo. Essa vivência foi me conectando à terra, às árvores, a esse espaço.

Procurei conhecer outras etnias também em São Paulo e esse processo foi me trazendo essa vontade de conhecer outras etnias, de entender um pouco melhor sobre outras culturas, foi me trazendo questionamentos sobre o processo de naturalização que a gente tem, essas caixinhas. O texto das caixas, *DESENCAIXAR PARA DESCOLONIZAR: aprender a aprender COM os povos originários da América Latina* (2018), que a Juma traz a ideia das caixas, me lembrou muito dessas vivências que tive, nessa época eu estava questionando muito fortemente isso. O Casé Angatu, que está no texto, foi alguém que me ensinou muito com os textos dele, com as palestras que assisti dele, vídeos e conversas também. [A vivência com] Os Guarani também foi um outro espaço de ensinamento

que tive. Esse processo de ler o texto, de ver o vídeo e de conversar, que tivemos, tudo isso foi me trazendo essas memórias e me conectando. Também tem a relação de eu ter vindo para o Acre, de querer conhecer outras etnias, ter essa relação com a floresta.

O processo também de conexão com as águas, que é trazido no outro vídeo intitulado Fôlego Vivo, que fala dessas águas que estão correndo e como o processo do capital, um processo cultural que a gente vive e naturaliza, vai tentando desconstruir as formas das outras culturas de viver. Tirar o rio, modificar o rio tem relação com esse atingir essas outras culturas que vivem conectadas à natureza. Isso me trouxe muita reflexão em São Paulo, com os rios sujos, e, quando vim pra cá [Acre - Rio Branco], vi essa relação que ainda a Cidade tem com o rio, o Estado também, com indígenas que usam desse rio para viajar de um lugar para outro. Essa relação com os rios foi me conectando às vivências que tive. Fiquei pensando sobre esse processo do peixe grande que vai vir do rio e vai mostrar a sua força, força da resistência. Fico pensando nessa árvore, nessa terra, que quebra o asfalto e sobe, nesses espaços de resistência que a natureza nos ensina, o fogo que queima a cadeira.

Nessa cultura que vivemos adentramos em naturalizações que construímos com a cadeira, que a nossa coluna vai ficar ereta, que nós vamos ficar em um espaço

de conforto, mas, ao mesmo tempo, deixamos de conectar o nosso corpo, que é natureza, ao corpo da natureza, que é a terra, o fogo, o ar, a água, e adaptamos a uma cadeira. Eu lembro de uma liderança indígena, que agora me foge o nome, que fala que adaptamos todo o chão, todo o processo de pisar, de estar no espaço, e que, na natureza, temos o processo de ter que conversar no meio da floresta, com a floresta, estar presente, sentir o chão, sentir os lugares que pisamos, para não escorregar, não cair, não entrar em um buraco, não torcer o pé, não ser picado por uma cobra ou por uma formiga ou por outro bicho. Temos que estar o tempo todo presente na natureza, naquele espaço e, se não, se você não estiver presente ali, se estiver ali mas estiver em outro lugar, corre riscos de vida. Então esse processo de estar ali, estar presente, de estar conectado com a natureza, de ter que estar ali escutando, escutar mesmo, sentir, olhar, tocar, todos os sentidos precisam estar ligados naquele espaço, aí necessitamos dessa presença. Essa liderança falava sobre isso, sobre o viver que a natureza proporciona. Só de estar dentro dela, da floresta, já temos essa necessidade desse viver, que é diferente do viver que tentamos criar em um tipo de sociedade que naturalizamos, que é um estar sempre em um conforto do “sentar em uma cadeira”, um estar sempre em um lugar, um andar com tudo reto. Enfim, são confortos que tentamos possibilitar, mas, ao mesmo tempo,

deixamos de acessar. E é interessante que no teatro o sentar no chão nos proporciona esse acessar alguns espaços da nossa coluna, do alongar.

E aí fui lembrando do processo da Georgianna, que traz essa relação com a terra, esse questionar da terra, a terra ajudando ela a se questionar sobre o teatro, sobre a universidade, sobre a vida, sobre os caminhos dela, sobre a rua, sobre o asfalto. Esse ensinamento da terra, essa terra que trilha os espaços e essa árvore que vai ensinando, essa terra que se conecta às águas, às árvores, aos seres da floresta, vai ensinando esse processo de caminhar e questionando alguns processos que são impostos por uma naturalização social. Nesse processo de questionamento, a gente aprende a escutar esse espaço natural, essa terra que quebra o asfalto, essa árvore que, depois de um tempo, cresce de novo, o rio que os animais, as plantas vão, com o tempo, retomar, o ar também, todo esse processo da natureza que faz parte do nosso corpo, que se conecta ao nosso corpo também. O nosso corpo é natureza e, quando nos conectamos a tudo isso, aprendemos esse ensinar do nosso corpo também. Assim, vamos acessando profundidades que estão gritando em nós o tempo todo, em relação à resistência, à vivência, ao sentir, e conectamos à existência do planeta, dos astros, de todo esse processo natural, que não é um processo ambicioso do sistema que temos de competitividade. É diferente, é uma outra relação de olhar para

o mundo. A Georgianna traz um pouco disso nesse processo dela de aprendizagem com a terra.

E, o quanto as duas participantes nos proporcionam esse refletir a partir do fogo, da água, da terra, e aí penso que o ar está envolvido nisso tudo também, na própria respiração que vemos dentro do túnel, no vídeo já mencionado aqui. Enfim, são os elementos. Foi um dia de encontro com os elementos guiando esse encontro, com os elementos da natureza conectados aos elementos do nosso corpo e que os indígenas trabalham muito isso. Acho que é isso, gratidão por essa possibilidade.

10.2.2 **Transcrição do áudio**

do fórum enviado para a Plataforma

do Moodle: Encontro com Bárbara e Everton

Essa aula foi muito importante para o meu processo, está sendo, porque ela tem muita relação com a aula anterior sobre a vivência dos indígenas e sobre a terra.

Quando eu estava no processo com os Guarani, pensei bastante sobre o Zapatismo também, que uma amiga e um amigo do curso de Geografia, do Instituto Federal, na época que eu fazia Letras, falaram sobre o Zapatismo, e ela e ele também tinham esse interesse pela cultura indígena.

Fui me aprofundando, não li textos que me ajudassem a me aprofundar, li pequenos textos que foram me trazendo algumas ideias, escutei também a banda *Calle 13*, foi na época que eu a conheci e aí eu fui escutando uma coisa ou outra sobre. Tinha essa vontade de ir ao México e conhecer, por ter essa relação com os indígenas também, pensando que os indígenas, os Guarani e as outras etnias que eu estava conhecendo, já tinham um questionar sobre o espaço e esse questionar sobre o tempo, espaço e pessoa estava me provocando muito. Pensei em um lugar no qual é ocupado por indígenas e que, nessa organização, os processos eram bem questionados, em reflexões. Desta forma o Zapatismo se fortaleceu em mim, essa vontade de conhecer, e eu fiquei pensando sobre, mas não fui nesse caminho. Uma professora em São Paulo, do curso de Letras, o irmão dela trabalha como ator no México, e ela falou: “se um dia você for para lá, você me fala, que eu te coloco em contato com meu irmão”. Achei isso muito importante e na época fiquei pensando sobre por um bom tempo. Logo que comecei a fazer malabares fiquei pensando nisso, como esse processo poderia ser importante, que em algum momento eu poderia ir para lá e que se fosse ia querer conhecer o Movimento Zapatista, que não sei se o irmão dela tem contato. Todo esse processo entre teatro, curso de Letras e a cultura indígena conectado.

Quando venho para cá [Rio Branco - Acre] tem essa relação também, como falei na aula anterior, com a cultura indígena, com a floresta. Essa aula traz essa questão, nos textos principalmente, li os dois textos: *Arte e estética política zapatista: o I Festival CompArte pela Humanidade* (2017) e *Escola é lugar para artes?* (2008) e estou no processo de ler o texto em Espanhol, *La Educación Autónoma Zapatista en la formación de los sujetos de la educación: otras Epistemes, otros horizontes* (2015), estou no meio do texto, é mais difícil para mim para ler ele no mesmo processo que os outros, mas está sendo um texto muito importante, tanto na questão das informações quanto do ler em Espanhol, que traz outros ensinamentos também. Esses textos trazem isso, esse processo de como a movimentação zapatista vai falando dessa organização do lugar, essa relação com a arte, com a estética do espaço. É um espaço que vão sendo criadas outras formas, que tem muita relação com as pessoas que vão também no evento, no texto que fala sobre o Zapatismo relacionado ao evento⁵⁹ que teve lá (em Chiapas), e como vão escutando essas formas e todas essas formas vão se conectando e trazendo a construção do evento. Essa escuta e esse processo de questionamento do sistema acho que são muito importantes nesse processo de pensar a cultura zapatista. Agora esse texto

59 I Festival CompArte pela Humanidade.

em Espanhol está me trazendo um pouco disso também, desse processo, de como essa organização social tem um processo de experiência, de vivência, uma valorização da voz, valorização da oralidade, que tem muita relação com os processos de outras etnias indígenas. Estou aprendendo sobre isso e é um processo que tenho vontade de seguir estudando. Nesse texto em Espanhol estou seguindo esse caminho sem pressa, lendo aos poucos, isso está sendo bem legal, essa possibilidade.

A outra discussão, da Bárbara, com inspiração no texto “Escola é lugar para Artes” e na prática de um projeto na educação Básica, com alunos(as/es) do 5º ano do Ensino Fundamental, traz esse processo de relação, de olhar para outra pessoa, para a criança, e ver a forma daquela pessoa de se expressar. Sentir aquela pessoa, sentir o/a/e estudante, sentir as crianças no espaço e pensar essa outra pessoa, essa criança no processo que ela tem a nos ensinar também, nesse espaço escolar. Como a arte é trabalhada nesse espaço, o texto traz essa questão, como a arte está na escola, que, às vezes, ela [a escola] corta algumas coisas que têm e que fazem parte da arte, como a criação, esse processo de criação. E aí vai para algumas coisas sociais, algumas interferências do tipo de sociedade que vivemos, que tenta impor algumas coisas, às vezes, dentro de várias organizações. Como ela [Bárbara] vai trazendo essa importância de conectar

a arte com a criança e trazer essa questão da criança, desenvolvimento com a criança, e alguns processos da arte de desenvolvimento também, do indivíduo, desse processo de questionamento social, questionamento das formas. A experiência que ela nos mostra tem relação com esse processo de caminhar no espaço, de sentir os espaços, questionar os espaços, a partir da performance, que es/as/os estudantes tiveram a oportunidade de vivenciar esse processo de performance e questionar o próprio espaço, a partir de alguns entendimentos sobre esse formato cênico, esse formato de estar no espaço.

As duas vivências, tanto a do Zapatismo quanto da arte na escola, acho que trazem esse processo de escuta, de percepção e de questionamento de tipos de organização, que tem relação com o que estudamos no encontro com Juma e Georgianna. A Bárbara e o Everton trouxeram muito isso, esses dois processos conectados ao outro encontro. O Everton falou bastante disso, de como a Juma e a Georgianna estavam conectadas a ele e àquele espaço e quanto vocês [Carlos, com as pessoas convidadas que deram essa aula e a anterior] estão conectados(es/as), todos(es/as) estão conectados(es/as). Então é isso, esses processos estão sendo muito bons no meu caminho de entendimento, os textos e as discussões estão ajudando nesse caminho, gratidão pela oportunidade e boa semana.

E uma outra coisa que fiquei pensando e que lembrei agora foi do momento com o Everton, no qual fizemos aquele desenho do caracol, que é o caracol relacionado ao Zapatismo⁶⁰, ao espaço nos eventos que teve o ambiente relacionado ao caracol. O como o momento foi trazendo as nossas vivências, acho que isso foi importante, os nomes das pessoas, os nomes dos lugares que nos relacionamos, as pessoas trazendo as suas experiências, todas as pessoas que estavam no encontro tinham experiências. Como podemos abrir um espaço para falar sobre essas experiências, essas vivências das pessoas, essa relação com a terra, com a água, com o ar, com o fogo. Como podemos proporcionar um espaço para essas pessoas falarem sobre isso, sobre as vivências delas, e relacionar isso com o que está sendo falado, ver que essa experiência delas têm uma importância. A organização que vai do encontro, que vai sendo feita a partir do não saber o que vai acontecer, não deixa de trazer uma organização, tem uma organização, mas não uma organização moldada racionalmente.

Os nossos corpos no espaço, que são conectados a esses elementos da natureza, vão se organizar de alguma forma e aí isso exige escuta, exige todo um processo, essa foi uma das coisas que passei a me questionar muito quando estava

⁶⁰ Os Caracóis fazem parte da organização zapatista; são sedes distribuídas ao longo do território ocupado pelo Movimento, nas quais coordenam atividades internas e externas.

no curso de Letras, acompanhando as escolas. Acompanhei por um tempo a escola indígena Guarani, acompanhei por um tempo uma escola do Ensino Médio dentro do Instituto Federal, que alguns/algumas professores(as) que davam aula para mim davam para Ensino Médio também, e acompanhei escolas da prefeitura, que ficavam próximas da periferia que cresci. O acompanhamento dessas aulas me fez pensar muito sobre a organização dos/das/des estudantes da escola da prefeitura. Eu sentia que muitas vezes o/a/e professor(a) chegava e não olhava para a organização corporal, era mais uma organização racional dele(a) que era trazida para aquele espaço e a organização corporal que estava sendo trabalhada ali era deixada de lado, falando que aquilo era uma bagunça, que a organização na qual as cadeiras estavam era uma bagunça e que aquilo feito pelos/pelas estudantes era bagunça. Isso me fez pensar muito durante o curso de Letras, eu já tinha essa relação com o teatro e ficava pensando sobre esse processo de sentar no chão, esse processo de ver as formas que nosso corpo ocupa, a nossa caminhada, a forma de estar no espaço, tudo isso ficava rodando na minha mente. Quando eu via pessoas na aula, professoras, professores, sem atentar ao corpo, eu ficava pensando que a minha formação precisava ter esse processo corporal. Comecei a pensar na ideia de trabalhar na rua com malabares.

Assim que me formei fui para a rua com os malabares, tinha essa necessidade de conhecer o corpo no espaço, de conhecer outros corpos, de conhecer espaços diferentes antes de estar na sala de aula, conhecer a rua, conhecer outras atmosferas. Em São Paulo, eu conversava com muitas pessoas que estavam em situação de rua e teve um projeto de teatro que participei que desenvolvemos essa comunicação. Isso tudo foi me trazendo para esse processo de questionar as organizações.

Agora, no curso de teatro, sinto que é um espaço que estou aprendendo sobre isso, estou aprendendo a importância de sentar no chão, que eu já via antes, mas ter a prática de estar todo dia sentando no chão, se alongando e adentrando em processos de deitar, de refletir, tudo isso, diariamente, acaba sendo um ensinamento que o corpo nos traz, corpo no espaço.

Isso se conecta às vivências que tivemos nesse encontro, esse processo de experiência, do corpo ter conhecimentos e das pessoas terem conhecimentos que, às vezes, estão guardados, encobertos por uma organização social que naturalizamos na nossa mente e no nosso corpo. Nossa mente tem outras formas mais profundas que, às vezes, não acessamos. Sinto que esse encontro com o Everton e com a Bárbara traz essa possibilidade de escuta, de sentir, de se conectar com as crianças, com os espaços,

conosco e com o grupo, com o coletivo que está no espaço mesmo à distância, com as palavras, com os desenhos, com o caracol. Isso tudo acho que se conecta.

Então é isso, agora acho que consegui falar tudo o que estava pensando e então beleza. Boa noite, bom dia, gratidão por esse espaço.

10.3 Textos de Bia Berkman referente à aula do dia 14 de dezembro de 2020 - Encontro com Ellen de Paula e Leonardo Paulino/Leona do Pau.

10.3.1 Transcrição de uma fala ocorrida durante a aula

Bom dia, boa tarde, boa noite.

Essa aula foi muito especial e sentimental para mim, vocês dois são duas pessoas incríveis.

Eu ia assistir a sua defesa Léo, mas não consegui. Quando você começou a falar sobre esse conceito **EcoDrag**, eu imediatamente lembrei do coletivo **Noite Suja**, de Belém do Pará, que o professor Thales Branches da UFAC me apresentou, elas são Drags que fazem suas montagens com materiais reciclados. Então, quando você começou a falar eu imediatamente fiz o link, porque sigo o trabalho delas no Instagram, principalmente a Uyra Sodoma, que

acompanho com mais afinco. Foi muito boa a sensação de ver a tua Drag, principalmente no vídeo que ela está no rio, me lembrou muito Oxum, água que nos dá vida, que corre nos nossos corpos, e ver ela toda montada, com o dourado/amarelo, parecendo uma sereia de água doce, me lembrou muito.

A Ellen nos iniciou com esse exercício [de fechar os olhos, escutar os pontos e as indicações que transportavam para o contexto dos orixás] e eu pertenco a um terreiro, naquele momento estava dentro dele e, quando ela começou a passar esse exercício, eu estava em frente à casa de Oxum, fiz ele lá. Quando a moça começou a cantar para Oxum imediatamente desabei, não consegui continuar o exercício, porque eu me derramei em choro. Nesse momento, Oxum me mostrou uma coisa de um momento da minha vida que estava passando que não sei explicar, mas essa aula foi muito especial para mim.

A pandemia nos proporcionou isso, pois se fosse uma aula presencial eu não teria passado por essas sensações, por esse aprendizado. E é isso, quero agradecer a vocês três, Carlos, Léo e Ellen, muito obrigada.

10.3.2 Transcrição do áudio do

fórum enviado para a

Plataforma do Moodle

Olá, bom dia, boa tarde, boa noite.

Vou falar um pouco das coisas que mais me marcaram no encontro com a Ellen e o Léo. Pude perceber que as conquistas das outras pessoas nos afetam diretamente e como as pesquisas delas estão relacionadas conosco.

Conheci Conceição Evaristo em um curso de dramaturgia negra do Itaú cultural e ela me motivou muito, quando fala de suas escrevivências, dos “contos cotidianos”. Pode-se ver que, mesmo Léo não trazendo o conceito no peito de escrevivência, ele traz uma escrevivência quando fala da Leona, quando fala como a Leona foi criada, como ela surgiu, quando apareceu, como ele incorporou ela. Quando ouvi o áudio que a Ellen trouxe foi bem marcante, principalmente na parte da moça que cantou para a Ìyá Oṣùn, como falei ao vivo. Fiz uma ligação com o vídeo da Leona, que foi apresentado no *Moodle*. O vídeo mostra Leona dentro do rio, com uma coloração amarela, me lembrou muito Oṣùn⁶¹, porque Oṣùn é essa sereia de água doce, água doce que nos movimenta, que faz parte do nosso

61 Oxum com x é a forma brasileira de escrever, e com S é a grafia no dialeto Yorubá.

corpo. É Oṣùṅ que mata nossa sede, que nos hidrata, é Oṣùṅ que move as pessoas para que purifiquem os Rios, ela que faz com que as plantas cresçam para assim nos alimentar.

O que mais me afetou nesse processo do Léo foi a criação da *drag*, porque como sou atriz sei que não é fácil esse processo de “criar” uma personagem, principalmente quando se trata de uma personagem *drag*, que sempre tudo é exagerado, tudo é para chamar atenção, imagina fazer tudo isso com material reciclado, fazer uma cabeça grande, uma roupa legal que case com o que a *drag* quer passar. Enfim, a arte *drag* está cada dia mais me fascinando, estou, na medida do meu possível, estudando sobre *drag*, sobre como surgiu no Brasil, como que surgiu o bate cabelo, essas coisas bem mais antigas que eu e que tem essa ligação com a arte *drag*. Quando vejo o grupo **Noite Suja**, que traz esse conceito de roupa, montagem, com essa pegada ecológica, que o Léo mencionou que conversou com a Uyra Sodoma sobre essa pegada ecológica, e ela é uma *drag* que eu sigo nas redes sociais, ela traz essa consciência através das suas montagens, estou ficando encantada com esse mundo ecológico, pensando na redução e reutilização do lixo.

Na fala da Ellen o que mais me chamou atenção foi o áudio que ela nos trouxe e nos possibilitou respirar. Nós que não estamos respirando, seja pela falta de costume ou com medo desse coronavírus, foi incrível poder respirar de alívio, poder fazer uma religação com a terra. Quando a moça fala

para enraizar nossos pés no solo e poder ter um contato com a terra ancestral, isso é bem impactante, porque não estamos fazendo isso, estamos esquecendo cada dia mais de quem somos e de onde viemos. Como falei anteriormente, fiz o exercício em frente à casa de Oṣùn e, por mais que eu esteja dentro de um terreiro, não sinto a energia do orixá todos os dias, por conta da carne, de pensamentos, de energias, até porque, também, eu não incorporo com Oṣùn, mas, naquele momento, me senti abraçada, foi como se ela estivesse ali, perto de mim. Foi uma experiência incrível, por mais que eu ouvisse esse áudio novamente não conseguiria repetir, nem sentir, porque as sensações não seriam as mesmas, o local poderia ser o mesmo, mas o momento que eu estaria vivendo não seria o mesmo, a minha maturidade não seria igual, não teria as pessoas por perto, mesmo que no telepresencial e que cada uma esteja em sua própria casa, senti como se estivéssemos em uma grande roda, todas juntas, mesmo que cada uma em sua telinha. É só isso, obrigada, beijos.

10.4 Um relato sobre as aulas

pela perspectiva de Isadora

Camelo Aiache

Todos os encontros me atravessaram de maneiras diferentes, mas alguns se destacaram mais em meu processo

de construção pedagógica. E então começo falando da aula que tivemos no dia *13 de novembro de 2020*, com a participação da Juma Jandaíra e Georgianna Dantas, sem dúvidas para mim foi um dos melhores encontros. Na verdade, é muito bom ter a oportunidade de conhecer os processos e as experiências de outras pessoas. Posso dizer que abriu um “leque” para novas perspectivas e caminhos, além disso, reforçou ainda mais a importância de conhecer a diversidade cultural que temos e o quanto esse conhecimento ainda é carente na educação.

A Juma trouxe em sua fala diversas questões, uma delas foi essa relação do *teatro x tecnologia*, dentro da comunidade indígena Terena Limão Verde, de Aquidauana, em Mato Grosso do Sul, ou seja, eles não queriam fazer teatro, mas sim gravar filmes, vídeos, utilização do telefone celular. O que me chamou atenção foi essa vontade de fazer as coisas acontecerem e a busca por alternativas de unir as propostas dela com as das/des/dos discentes. Outro ponto interessante é esse desejo que as/es/os discentes tinham de se expressar dentro da sua comunidade indígena, como também para a sociedade, a fim de trazer questões sociais como: preconceito, homofobia, educação, etc. Outro ponto foi também em relação ao vídeo “Nós Somos a Crise” com alguns relatos dos Terena, trazendo suas resistências sobre a perda de suas terras e a redução de seus territórios. Todas as conversas, as trocas, me sensibilizaram de várias

formas, nunca tinha parado para pensar sobre o quanto é importante sabermos a história dos povos originários, não como estamos acostumados a ouvir, mas sim através do próprio indígena. Desde o início, quando o Brasil foi “descoberto”, os povos originários são desapropriados de suas terras, encurralados e reduzidos a quase nada. Por muito tempo somos alienados da verdadeira história desses povos e, de certa forma, somos “neutralizados” ao nos acostumar com a Distorção/Romantização do que nos é contado. O encontro mostrou justamente essa luta por ter o direito de viver, de ser e de continuar sendo indígena. Essa luta não é só dos indígenas, mas de todos nós. Acredito que se fosse em outras circunstâncias não teria oportunidade de conhecer tantas pessoas incríveis, de conteúdos riquíssimos que contribuíram de forma positiva em meu processo de construção/desconstrução.

Na fala da Georgianna Dantas, me familiarizei bastante quando ela trouxe essa questão da conexão com a terra, pois me lembrou de uma experiência que tive na graduação. Achei muito inspirador ouvi-la, me fez perceber que no caminho sempre vamos encontrar as críticas e que precisamos aprender a lidar com elas. Posso dizer que me encantei com o processo de conexão das pessoas através dessa terra que era espalhada pelo chão, sem dizer nada as pessoas iam se juntando e se conectando umas com as outras. Reforçou ainda mais para mim a importância

de estarmos em conexão com os espaços, em conhecer o lugar que estamos e estar aberto para receber a energia que essa terra quer nos passar, respeitando a história de cada cantinho.

Outro encontro que me marcou bastante foi o do dia *20 de novembro de 2020*. A fala da Bárbara me fez refletir bastante pedagogicamente, quando ela traz essa reflexão para o campo escolar, de que nem todos os corpos estão protagonizando esse espaço na sala de aula, assim como nem todos estão sendo ouvidos, o que mostra que alguns discentes acabam passando despercebidos, porém é preciso reconhecer que todos influenciam a dinâmica na sala de aula. Tudo o que foi dito me fez questionar muito sobre o tipo de docente que quero ser. São muitas perguntas que comecei a fazer, desde esses encontros, e o que tornou esses encontros mais produtivos foi essa ligação e complemento que um tinha com o outro. Sem combinar nada, as coisas foram fluindo e se conectando entre si, como, por exemplo, a fala da Bárbara, que tinha muita ligação com a aula do dia *27 de novembro de 2020*, com a participação da Lenine, Flaviana e Mirela. Ambas as aulas tinham muita correlação, pois traziam suas experiências e processos que tiveram no campo escolar, trazendo não somente a interação com os lugares e a ressignificação dos objetos, como também a transformação de situações e sentimentos vivenciados ao longo do caminho em trabalhos/processos.

Outro ponto que me fez pensar bastante foi no encontro do dia *15 de janeiro de 2021*, com a participação da Danielle Moraes e Poliana Bicalho. Comecei a ampliar muito mais as ideias, além disso, me abriu para o campo do ensino não formal, pois sempre estive muito focada em como poderia trabalhar e contribuir para o ensino formal, mas percebi que estava enganada nas ideias e que o ensino não formal, além de promover experiências para o currículo pedagógico, abre um campo de possibilidades de escolha e de criações nesse processo de construção. Ouvir tudo o que Danielle compartilhou conosco foi de muito aprendizado, percebi a importância de unir os espaços formais com os espaços não-formais, pois um complementa o outro. Porém, nem tudo o que projetamos vai acontecer como queremos, pois, assim como o ensino formal tem suas dificuldades, o ensino não formal também tem suas desvantagens, por isso é preciso estar preparado(a/e) para essas advertências. A educação é um campo complexo e esse é o desafio que quero para mim, pois a educação é o caminho, é o começo de tudo.

E claro, não posso deixar de mencionar aqui o encontro com Eleonora Fabião, durante o *III Encontro de Arte, Cidade e Urbanidades*. Que mulher maravilhosa! Performer que se dedica a realizar ações nas ruas. Compartilhou seus processos, trazendo a reflexão para a rua como esse espaço de vida, lugar de todas, todes, todos e

todxs, de cores, de corpos, de potencialidades. Me encantei por cada trabalho. Infelizmente não pude acompanhar tudo durante a aula por problemas de internet, mas o que pude acompanhar foi de imensa aprendizagem.

O encontro com o Leonardo foi também um dos destaques para mim, trouxe não só essa importância do partilhamento das experiências, como também a importância de nos perceber, perceber o/e/a outro(e/a) e o espaço. Dessa forma, ele traz essa reflexão para as experiências em outros espaços, o que se torna muito rico para essa descoberta artística, de pesquisa ou de processos, pois nos possibilita diversos tipos de sensações. Leonardo compartilha conosco seu processo e uso da materialidade como disparadora para sua montagem, ou seja, utilizou matérias que a rua oferecia para sua criação.

Particularmente, aproveitei ao máximo todos os encontros e todas as trocas, me serviram como uma mola, me impulsionando para novas perspectivas. Poder conhecer as práticas de outras pessoas desse campo tão complexo que é a educação, com certeza, é encorajador para minha formação, pois, quando comecei o curso de Artes Cênicas, era como se tivesse caído de paraquedas, mas são experiências como essas que pude vivenciar que me fazem querer estar onde estou. Um dos fatores que fez dessa experiência algo tão gostoso de vivenciar foi o fato das aulas serem gravadas e disponibilizadas para nós discentes, isso facilitou muito

para que todos(es/as) tivessem acesso às aulas.

Enfim, só tenho a agradecer por essa troca que tivemos ao longo da disciplina de *Teatro e Educação II*. Mesmo à distância, conseguimos estar tão perto, por meio de sensibilidades, de empatia, de ligação, de troca, de vivências, de histórias e de bagagens riquíssimas que essas participações trouxeram consigo, sendo que todo esse processo me guiou na hora da escolha do meu tema para a gravação da aula (finalização da disciplina e avaliação).

10.5 Entre palavras e cores,
.....
relato sobre as aulas na
.....
perspectiva de Rylary Karen
.....
Targino da Silva
.....

A pandemia gerada pelo Covid-19 nos colocou em um momento totalmente diferente do qual já havíamos estado e chegou de uma forma tão bruta e rápida que nem imaginávamos vivenciar todas as situações que fomos “obrigados(as/es)”, de certa forma, a vivenciar. A universidade, a princípio, se reinventou, para que pudéssemos continuar com as nossas aulas mesmo passando pela pandemia, através de uma forma de Ensino Remoto Emergencial, o qual me colocou em um estar completamente mais tímido nesses espaços *online* de estudos. Mas as aulas

de *Teatro e Educação II* me levaram a várias construções que eu não pensava que poderia desenvolver em frente a uma tela, construções estas que, de certa forma, me ajudaram muito a estar conectada e mais presente em cada encontro, em cada momento que tivemos.

Todas as aulas me provocaram e geraram vários questionamentos sobre os assuntos que eram abordados, muitas vezes esses processos me impulsivavam a querer falar, a me expor, a perguntar, mas não o fazia por ser tímida e ficar pensando que não conseguiria falar, não saberia como perguntar. Assim, nesse formato online, o se esconder, digamos assim, se tornou mais fácil. Acredito que seja esse o motivo que me fez querer me expressar através da pintura: o querer colocar para fora o que estava borbulhando dentro de mim, procurar formas de dizer sobre os assuntos que eram falados por todos(as/es) os/as/es professores(as) convidados(as/es) a compor a disciplina e que eu não conseguia fazer através da fala.

Relatar sobre o como eu comecei a pintar durante as aulas não é tão fácil porque surgiu em um processo de ouvir o meu sentir, naquele momento, ouvir as pessoas falando, os conteúdos que estavam sendo apresentados. Mas lembro que esse pintar sempre se iniciava a partir das cores das tintas que estavam em cima da minha mesa. Em algumas falas durante a aula eu visualizava imagens que os/as/es convidados(as/es) descreviam, ou relacionava à

outras que a partir de alguma palavra eu lembrava, vindo assim uma cor em minha mente. Os traços começavam a surgir de acordo com as várias ondulações das vozes, que percorriam os meus ouvidos até chegar às minhas mãos, e em suas movimentações fui formando um caminho de terra, um sol ou uma semente de graviola nas minhas pinturas. Essas imagens podem não ser identificadas nessas formas nas minhas pinturas, porque, no meu processo, eu não queria pintar exatamente aquela imagem que vinha à minha cabeça, eu queria e pinteí da forma como estava sentindo as pessoas falando desses espaços.

Em cada uma das minhas pinturas há vários elementos presentes, portanto é uma mistura que existe nelas, as várias partes que as compõem abordam questionamentos meus diferentes. Não são pinturas que possuem uma estrutura de imagem que, ao vê-la em seu todo, seja possível identificar o que é. Encontram-se formas e cores que dizem e levam para vários caminhos guiados pelo meu sentir a aula. Assim acontece com todas as pinturas que surgiram desse processo. São as várias vozes de quem estava presente que busquei integrar, junto com a minha, em cada pintura. Eu era conduzida nos encontros pelo o que estava sendo abordado entre cores e movimentos do meu corpo.

Não lembro exatamente se foi na aula da Juma e Georgianna onde minha primeira pintura surgiu, mas foi uma das primeiras. Lembro que a cada palavra que elas

falavam no vídeo ou na explicação eu sentia a terra entre os meus dedos do pé. Sentia o olhar das pessoas nas minhas costas, vendo eu andar por aquele caminho de terra que a Georgianna nos mostrou em vídeo. Sentia os processos de construção de cada uma nos espaços apresentados, inclusive chegava até a sentir o vento no meu rosto. Foi assim que percebi minhas mãos cheias de tinta e a folha do meu caderno sendo pintada. As cores vinham, os movimentos e as formas de pintar surgiam, de acordo com o que eu estava sentindo do que elas falavam e mostravam. Tudo assim foi se conectando e quase involuntariamente a pintura surgiu. Estava muito tempo sem poder sair de casa e esse momento, querendo ou não, me levou para outro lugar que me deixou profundamente conectada à aula desse dia.

Cada pessoa convidada me provocava um estar diferente que causava o impulso para poder expressar aquilo que eu não conseguia falar. Aprendi muito nesse percurso, inclusive que o estar presente na aula, ouvindo tudo o que foi apresentado pelos(as/es) professores(as), e o não colocar para fora o que surgiu internamente em mim, de alguma forma, tornou difícil o processo de aprender. Eu tinha algo a dizer sobre o que estava sendo apresentado. Lembro que na aula da Mirela, Flaviana e Lenine eu estava muito inquieta, era um conteúdo que eu realmente me interessava e que me fazia lembrar de vários questionamentos que estavam me movimentando naquele momento. Quando me

dei conta já estava pintando minhas mãos, meus braços, e isso foi se desenvolvendo de uma forma muito intensa, de uma maneira que realmente me fez olhar para as coisas de uma outra perspectiva, me percebendo no momento, a tinta na minha pele, sentindo um peso de questionamentos e assuntos, necessários a serem discutidos, trazidos pelas convidadas.

As outras pinturas que foram surgindo no decorrer das aulas tiveram um processo parecido com os descritos acima, cada uma com a sua particularidade, por serem assuntos diferentes abordados pelos(as/es) professores(as), mas que se conectavam de alguma forma. O sentir essas aulas está presente em todas as pinturas, junto com o rio, a terra e até o asfalto, elementos que me possibilitaram ver as construções do ensino de uma outra forma, de uma maneira que sinto ser mais aberta, como a natureza, e que descobri a partir da troca de conhecimentos de todos(as/es) os/as/es professores(as) e alunos(as/es), junto ao pintar.

Em cada processo de pintar eu estava concentrada e provocada pelos(as/es) convidados(as/es) e pelos ensinamentos que eles/elas traziam para a construção do aprendizado na disciplina. Quando olhava para a pintura depois da aula via todas as coisas que havia aprendido naquele dia: sobre o olhar para as pessoas, para os espaços que vivem; sobre o como algumas construções de ensino são colocadas e o como isso reflete no ato de ensinar,

no(a/e) aluno(a/e). Isso foi sendo construído em cada aula. É uma forma muito interessante de desenvolver através da pintura, nos encontros me senti confortável em continuar de acordo com o incentivo do professor Carlos e dos/das/des convidados(as/es).

Como a disciplina foi sendo construída em relação às atividades, durante esse processo, também acho válido colocar aqui sobre o fórum, porque me ajudou a me posicionar. Por mais que eu não falasse durante o encontro, havia uma atividade que era para gravar áudio sobre a aula e compartilhar com todos(as/es) na plataforma Moodle. Isso possibilitou um desenvolver muito mais enriquecedor para mim, pois no fórum eu coloquei os áudios junto com as pinturas, proposta muito interessante.

Enfim, não pensava que poderia colocar o que estudávamos em uma pintura e transformar isso em um estar presente durante as aulas. Foi muito importante cada conteúdo abordado pelos(as/es) professores(as), cada forma trazida com os conhecimentos no formato *online* possibilitou realmente envolver os/es/as alunos(es/as) e nos sentirmos conectados(es/as). Me fizeram aprender muito, inclusive me auxiliando a me colocar mais nos espaços, seja através da pintura ou da fala. Sou muito grata por esse processo de aprendizagem.

Para finalizar, convido a quem estiver nesse caminho de leitura, a percorrer pelas minhas pinturas que, ao sentir

cada aula, foram se construindo entre as tintas nos papéis, nas minhas mãos e nos braços. Estão presentes, em alguns desses traços de tintas, os caminhos de terra no asfalto em meio à cidade, as sementes de graviola caídas no chão, as nuvens de fumaça no céu que se conectam no mar e o rio de sangue que uma sereia pode ser vista. Entre formas como essas, surgem quadrados e círculos que constituem um Ser com a cabeça ferida, ou aparecem o sol e a lua em seus diferentes encontros. Espero que as cores verde, azul e vermelho, que podem criar redemoinhos, junto com as outras cores, formadoras de construções sensíveis, guiem as pessoas leitoras nesse percurso do meu sentir.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva

Pintura corporal: Rylary Karen Targino da Silva

Para Cego Ver: Foto de uma mão com a palma aberta e o antebraço à mostra. Iniciando uma pintura, com tintas nas cores preto e vermelho, espalhadas em todos os dedos; a palma da mão está preenchida pela cor branca, que se destaca em meio ao amarelo. As cores vermelho, preto e verde, presentes no antebraço, formam algo parecido com um rio de sangue que, ao chegar na metade do antebraço, com as cores branco e azul suave, se converte em uma pintura de um mar.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva

Pintura corporal: Rylary Karen Targino da Silva

Para Cego Ver: Foto de uma mão com a palma levemente inclinada para trás dando mais visibilidade ao antebraço. Com tintas espalhadas nos dedos, nas cores branco, preto e vermelho, inicia-se uma pintura; a palma da mão está preenchida pela cor branca que se destaca em meio ao amarelo; o vermelho, preto e o verde, presentes no antebraço, formam algo parecido com um rio de sangue que, ao chegar na metade do antebraço, com as cores branco e azul suave, se converte em uma pintura de um mar.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva

Pintura corporal: Rylary Karen Targino da Silva.

Para Cego Ver: Foto de uma mão com sua parte do dorso à mostra. As pontas dos dedos estão pintadas com tintas nas cores vermelho, preto e o branco, que se intensifica no polegar e no metacarpo; as unhas estão cobertas pelas tintas; as linhas dos tendões dos dedos, que percorrem até o antebraço, são acompanhadas pela cor vermelha, formando uma imagem que se assemelha a uma garra de animal.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva

Pintura corporal: Rylary Karen Targino da Silva

Para Cego Ver: Foto de uma mão com a palma aberta e o antebraço à mostra. Uma pintura se inicia nas pontas dos dedos nas cores vermelho, preto, azul e branco. Essas cores seguem para a palma da mão, onde a cor em tons de branco é predominante. Na parte inferior da palma da mão e continuando no antebraço, as cores estão entre vermelho e preto, formando algo que se assemelha a uma nuvem de fumaça, surgindo do final do antebraço



Foto: Rafael Wöss Correa. **Pintura corporal:** Rylary Karen Targino da Silva. **Para Cego Ver:** Foto de duas mãos que se juntam uma do lado da outra, com a palma aberta e o antebraço à mostra. Essa imagem compõe uma pintura, que começa pelos dedos das mãos e segue até o final dos antebraços, nas cores branco, amarelo, verde, azul, vermelho e preto, formando uma imagem onde se identifica o mar, o rio e nuvens de fumaça.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva.

Pintura: Rylary Karen Targino da Silva.

Para Cego Ver: É uma pintura com cores em tons de vermelho, preto, azul, verde, lilás e amarelo, com um outro amarelo, misturado com cinza. Os traços têm formatos que se parecem com a fruta graviola e suas sementes. Há formas que podem ser identificadas como caminhos de terra, como oceano e também como o sol de um fim de tarde, meio avermelhado e amarelado. Há uma parte em tons de preto que pode remeter à escuridão da noite, avisando que a lua está próxima. A pintura transmite a ideia de terra, de caminhos a partir do sol.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva.

Pintura: Rylary Karen Targino da Silva.

Para Cego Ver: É uma pintura que possui camadas com o formato de um quadrado. A primeira camada, a maior, está pintada na cor azul forte; em seguida, surge a camada em tons de preto, que é mais presente em cima e embaixo do quadrado, deixando os lados serem tomados pela cor verde, seguindo para tons de amarelo, que pouco se sobressai; o branco surge por cima do amarelo e, no meio, o vermelho forte prevalece. O jogo entre essas cores pode dar a impressão de uma cabeça de um ser de costas, que possui orelhas semelhantes a chifres, dando a impressão de que o vermelho intenso no centro da pintura, é uma ferida na cabeça.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva.

Desenho: Rylary Karen Targino da Silva.

Para Cego Ver: É um desenho que se inicia com um vaso de barro, com folhas de árvores caindo sobre ele e com um coração saindo de dentro. O vaso é sustentado por algo que se parece com um fogo queimando. Embaixo desse mesmo fogo, há o desenho de uma criatura, com cabelo e com franja cobrindo a testa, que tem olhos, asas de borboleta e raízes na terra, parecendo rabiolas de pipas.

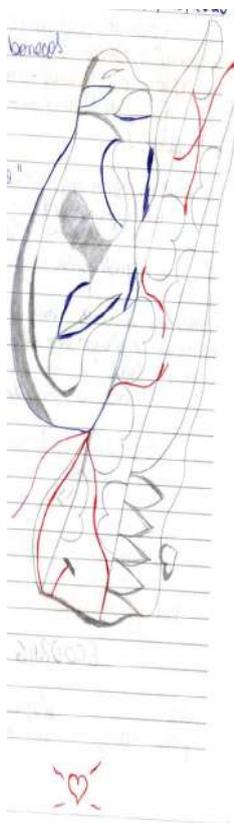


Foto: Rylary Karen Targino da Silva.

Desenho: Rylary Karen Targino da Silva.

Para Cego Ver: É um desenho feito a lápis cinza e caneta, nas cores azul e vermelho. O desenho é uma lagarta que está dentro de um casulo, esperando se transformar em borboleta, sustentada por uma planta. Essa planta tem folhas compridas na cor vermelha, que se assemelham às veias do corpo humano. Dependendo da perspectiva, essa planta também pode parecer com uma outra lagarta que possui dentes.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva.

Pintura: Rylary Karen Targino da Silva.

Para Cego Ver: Pintura que, na parte superior, possui o formato de olhos que estão fechados. Embaixo desses olhos, tem uma cabeça de uma pessoa com um cabelo na cor verde e vermelho, um rosto com um olho costurado e o outro aberto e uma boca também aberta. O corpo dessa cabeça é formado por algo que se assemelha às nuvens nas cores azul, preto e vermelho. Na parte inferior da imagem, há cores em azul e vermelho, que se misturam e formam desenhos que parecem ser pedaços do corpo da pessoa desenhada acima, se desfazendo.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva.

Pintura: Rylary Karen Targino da Silva.

Para cego Ver: Pintura com vários formatos como o de um redemoinho/ caracol na cor verde, de cobras pequenas na cor vermelha, e de digitais do dedo polegar na cor azul, compondo todo o desenho.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva. **Pintura:** Rylary Karen Targino da Silva. **Para Cego Ver:** É uma pintura de um rio, onde a cauda de uma sereia o atravessa. O rio tem cores em vermelho, preto e verde. O desenho pode simbolizar um pedaço de floresta dentro do rio, com a cor em tons de preto, formando a sua superfície, como se fosse petróleo.



Foto: Rylary Karen Targino da Silva. **Pintura:** Rylary Karen Targino da Silva. **Para Cego Ver:** É uma pintura que na parte inferior, tem a metade de uma pessoa pintada em tons de preto, com os braços levantados; sua outra metade é coberta por tintas, na cor branco e azul claro. Em volta, se identifica o formato de coração nos tons amarelo, vermelho, verde, branco e azul claro, saindo de dentro desse coração desenhos com formatos de cobras vermelhas.

10.6 Conclusão

Em um fluxo de imaginações e memórias nos guiamos por processos educacionais em tempos de pandemia. A importância desses elementos no reino da lembrança e da possibilidade, que, como Boal (1996) elucida, não vivem um sem o outro, se mostra em sua urgência, quando nos encontramos em situações como a de Covid-19. A partir da memória lembramos dos encontros, das conexões, das vivências, dos momentos de conflito e de cooperatividade, percebemos os conjuntos que nos auxiliam em nossa humanização diária, que construímos desde o nosso nascimento, como indivíduos e como coletivos, interligados a vários tempos e espaços. Com a imaginação lidamos com o que Paulo Freire (1996) chama de inacabamento, projetamos sonhos, afetos, sensibilidades. Na junção entre esses conceitos, de forma mais consciente, conectamos ideias do passado, fazemos o presente no exercício do criar, nos conectamos à nossa subjetividade, abrindo espaços para o esperar.

Atualmente nos vemos em um momento difícil para as várias vidas e é nesse contexto que os processos como os vivenciados, nos momentos aqui memorizados e imaginados, se colocam como essenciais. Caminhos micropolíticos como os das aulas, mesmo ocorrendo no ensino remoto, aparecem como possibilidades de

organizarmos nossas narrativas, na necessidade constante de transformar o caos que adentramos diariamente em algo que podemos refletir e questionar.

Dessa maneira, as formas comunicacionais, desenvolvidas a partir de aulas sobre o ensino não formal, por meio de imagens e palavras, que já foram áudios, vídeos e pinturas, procuram proporcionar um pouco dessas experiências para outras pessoas que venham a interagir com as ideias expostas. Com nossos fluxos sensíveis e simbólicos, os recortes de momentos de uma disciplina de *Teatro Educação II* procuram auxiliar nessa viagem pelas subjetividades, em organizações e desorganizações que possibilitam desenvolver subjetividades nos diversos tempos e espaços que nos encontramos.

Referências

ALMEIDA, Lígia Marina de. *Desencaixar para descolonizar: aprender a aprender com os povos originários da América Latina*. In: **Rascunhos**, Uberlândia, MG, v.5, n.3, p. 78-91, dez. 2018.

ANDRÉ, Carminda Mendes. Escola é lugar para artes? In: **Portal Abrace**. Instituto de Artes da Unesp – São Paulo: Fundunesp, 2008.

BARBOSA, Lía Pinheiro; SOLLANO, Marcela Gómez. “La Educación Autónoma Zapatista en la formación de los sujetos de la educación: otras epistemes, otros horizontes”. In.: **Intersticios de la Política y la Cultura**. Intervenciones Latinoamericanas, vol. 3, nº 6, p. 67-89, 2014. Disponível em: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/9065>.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

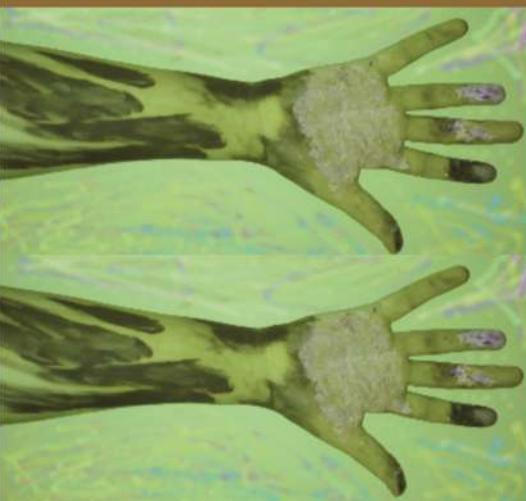
FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HILSENBECK FILHO, A. M. Arte e estética política zapatista: o I Festival CompArte pela Humanidade. In: **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.21 n.39, p.77-92, jul./dez. 2017.



GRAFIA 11

Relatos de uma educadora de chão:
Do teatro à terra – de onde tudo se cria e se transforma
Georgianna Gabriella Dantas



11. Relatos de uma educadora de chão:do teatro à terra – de onde tudo se cria e se transforma

Georgianna Gabriella Dantas

“**E***u sou Georgianna Gabriella Dantas.
Sou artista, atriz, arte-educadora e
vou compartilhar com vocês algumas*

autorreflexões sobre meu trabalho num momento de retorno à minha cidade natal – espaço que não habitava corporalmente desde os 17 anos, quando fui para Ouro Preto, loucamente apaixonada pelo teatro. Sou de uma família rural. Meus avós foram agricultores e minha mãe, tias e tio trabalharam na roça até seus 15, 16, 17 anos, quando vieram para a cidade, aqui na Borda⁶². Meu pai é tropeiro, minha mãe enfermeira, meu irmão cuida de animais. Mesmo na cidade, temos uma vida rural; a cidade é pequena e rural. Então, vivi minha infância na roça dos meus avós e, quando fui para Ouro Preto em 2008, ainda não sabia que seria minha conexão com a terra e o modo como eu iria percebê-la que me moveriam corporal e intelectualmente para tantos lugares.”⁶³

Como pesquisadora e educadora, compreendo que minhas atitudes no mundo emergem da matéria terra, em contato com as diferentes qualidades de chão na qual ela

62 Quando me refiro à Borda, falo da cidade em que nasci, Borda da Mata, interior de Minas Gerais, mas também ao meu modo de ir pelas bordas, de bordejar os espaços e as ideias, como um jogo, com os sentidos e com a poesia que essa palavra traz às minhas vivências.

63 Por ter encontrado tanto sentido nas conexões estabelecidas durante a palestra, realizada na disciplina de *Teatro e Educação II*, a convite do educador Carlos Alberto Ferreira da Silva, no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre, serão transcritas (em itálico e entre aspas) partes das minhas falas compartilhadas nesse encontro, sendo elas a base, ou seja, o chão dessa escrita. Nosso encontro virtual aconteceu em 13 de novembro de 2020, no Brasil pandêmico. Junto a mim se encontrava a artista, ativista, educadora Juma Jandaíra. Compartilhamos a tela, as falas e as emoções que os saberes e as resistências de terra nos presenteiam.

transita. Quando me refiro à terra, me refiro à matéria terra em si e também me refiro ao pensamento e à cultura que vêm das práticas de terra, como a cultura de resistência do povo de terra. Dessa maneira, este relato organiza um punhado de percepções que estiveram e estão ao entorno e agora se assentam em mim.

É sempre pela necessidade da vida que elaboro as matérias enquanto estou em contato prático com elas. Essa é uma das maneiras do meu criar estético-político vingar: pelas bordas, percebendo o que já está acontecendo durante a caminhada e cuidando para matar em mim qualquer ação de um corpo cuja subjetividade transitou por uma educação colonizada.

Enquanto iniciava meu retorno a Minas Gerais, que agora completa seus dez meses, sentia alegria e coragem ao me preparar para o encontro com Juma, Carlos Alberto e as/os artistas/educandos na cidade de Rio Branco. Antes do encontro, não sabia que iria voltar a morar nas bordas da mata. Então ele foi certo e abriu os caminhos de dentro, pois, depois da experiência vivida, nasceu o desejo de permanecer na terra de nascença, na busca de cura ao reencontrar-me com meu chão. Hoje moro na roça, na casinha em que meus tataravós, avós da minha avó Nica, viveram, e fumo um paiero⁶⁴ enquanto ouço as histórias de

64 Cigarro de palha. Para nós, caipiras, sentar em algum canto e fazer um cigarro, ajeitar a palha, enrolar o fumo e fumar sossegado, é uma forma de se assentar, pensar na vida.

meus tios-avós.

No período em que fui ao encontro, estava morando e cuidando da primeira professora, minha avó Francisca Marques, e parei para rever os saberes durante os treze anos que passei fora da borda. Para roteirizar a fala para o encontro, comecei a escrever no caderno de terra (um caderno que atento em marcar tudo de terra que me atravessa) meu mapa percorrido. Dessa maneira, experimentei mergulhar nas palavras mais importantes em meu trabalho, como o fio que conduz este mapa. São elas, em ordem cronológica: terra - teatro - rua - educação - chão. Cada uma dessas palavras é como os rios e seus igarapés, se multiplica diversamente, se desenrola e se une novamente nas mais diferentes configurações, em mim e pelos espaços que habitei.

Ouro Preto diz respeito à primeira mudança de geografia.

“Em Ouro Preto, eu tinha uma relação... Ouro Preto é uma cidade que te convida muito à rua. Então habitar aquele espaço por seis anos foi uma oportunidade de conhecer muito a rua, as relações na rua. A comunicação pela rua. A biblioteca na esquina, as pedras organizadas daquela maneira. As manifestações de arte pelos espaços. Estar junto daquele mundaréu de histórias, ir a shows incríveis, era assim morar lá: você saía de casa e tudo poderia acontecer.

Foi de fazer teatro e performance que os acontecimentos em minha vida começaram a se misturar muito. Nesse momento, a performance, o teatro e a dança começaram a me pertencer para sempre. Então, no 4ª período da graduação em Artes Cênicas na UFOP, transferei a minha habilitação do curso de Bacharelado para o curso de Licenciatura. Eu passava no corredor e ouvia as aulas de Licenciatura e as achava mais interessantes do que o Teatro propriamente dito ou os estudos de teoria e prática teatral, que nos primeiros semestres, lá em 2010, eram muito difíceis e sem sentido para mim. Me incomodava o modo como era ensinado o Teatro. Mais pra frente, fui entender o que incomodava: a gente não tinha nenhuma referência das nossas culturas. Então, mesmo estando em uma cidade que tem quase 450 anos, não estudávamos nenhuma manifestação popular lá de Ouro Preto e de Minas Gerais, que é um estado muito grande, cheio de manifestações do povo. Os conteúdos estudados eram russos, italianos, ingleses, coisas assim. Talvez vocês já passaram por isso... de sentir certos estranhamentos na abordagem daquilo que vocês se propõem a estudar.

Um dia, em uma aula de teatro, é... a professora italiana que dava aula de Teatro Brasileiro perguntou quais eram as nossas referências artísticas daqui do Brasil. Eu fui falar algumas referências populares da minha terra, da Borda da Mata, que eram pra mim populares, porque

eu não tinha conhecimentos de manifestações populares do Brasil todo, eu conhecia as manifestações caipiras que sempre vivenciei. Aí, ela me cortou! Me expôs diante da turma e disse que não!

Bom, eu nunca tinha ouvido falar no conceito decolonial, não existia essa perspectiva pra mim. Até a minha formação enquanto arte-educadora, nós não havíamos passado por esse pensamento. Eu fui estudar Paulo Freire sozinha. Foi a partir de 2013, depois que me formei, que as perspectivas de mundo foram começando a mudar pra mim. Essa professora me cortou das referências que eu trazia de cantoras e cantores caipiras e isso me atravessou profundamente.

Em mim, sempre houve essa querência e necessidade de conhecer as culturas aqui do Brasil. E sempre, quando me achegava em uma nova cultura, eu me silenciava. Me silenciava no sentido de não ter uma moral sobre o que eu adentrava. Então, você ir e ver o que acontece, sem falar que está errado ou que é estranho, esse meu caminho de aprender foi por intuição, e essa percepção sobre a vida foi o contato com terra, desde a primeira infância, que me mostrou”.

Do chão todo o contexto

A terra diz:

Vem!

“Bom, então o que aconteceu? Estou aqui elaborando os links entre todos esses acontecimentos para chegar à educação e contar o que a experiência de dar aulas na periferia de Mariana-MG me proporcionou. Eu fui fazer teatro e aconteciam esses desrespeitos que me reprimiam. Eu fui dar aula como estagiária, mas já assinava contrato, e as crianças, minhas educandas e educandos, eram crianças negras. Ouro Preto e Mariana são duas cidades negras. Eu fui dar aula com as referências de teatro e dança que eu tinha e essas referências não faziam nenhum sentido para as crianças. Foi a partir dessa circunstância que eu fui tentando: O que a gente pode criar junto aqui? De onde a gente pode surgir? E para onde a gente pode partir? Foi a partir daí que eu me vi deitada no chão e reencontrei a terra de novo e comecei a movimentar.

Fui pra rua. Antes de ir pra terra, fui para a rua. Nossos processos criativos partiam muito do chão, desde lá, na minha graduação. Naquele tempo, 2011, 2012, não sabia que essa metodologia de aprender pelo chão iria ser tão forte na questão de desenvolver a pós, o mestrado e de aprofundar e habitar com inteireza a política do chão e a política de terra.⁶⁵ Então sempre foi assim: teatro, terra,

65 Ver mais sobre como compreendi o que é habitar a política da terra e a política do chão, por meio da lida de *plantar o dia* na Bahia: DANTAS, Georgianna Gabriella. **A Geo(r)coreo-grafia de Urã, no chão da rua da Bahia**. Salvador, 2018. A ação performática, *Plantar o dia*, nas ruas de Salvador, é um desdobramento da dramaturgia do

rua, chão. Em diversas atividades íamos para a rua, não parávamos na sala de aula, íamos para cachoeira no alto do Bacanas, o bairro onde se localizava a escola Monsenhor José Cotta...

Essa dinâmica aconteceu durante dois anos. A partir disso, a partir do chão, fui aprendendo como que se chegava num lugar. Porque, quando você é da roça, é diferente. Quando você chega na casa de outra pessoa da roça, são poucas mudanças que vêm, quando você vai para uma outra cultura, por mais que ainda for Minas Gerais, é totalmente diferente... Esse foi meu caminho, que foi pelo chão. Pelo chão eu aprendi que é mais fácil se recuperar quando você cai. E o tropeço é tão necessário, é necessário pra você olhar por outro ângulo os modos de viver. A flexibilidade, a ginga foram os chãos que me deram e foram as crianças que me possibilitaram essa verdade.

Outra experiência importante que tive ainda em Ouro Preto foi a oportunidade de trabalhar como

mito-ilógico de Urã, uma Deusa que **planta o dia todos os dias para o dia nascer**, criado por mim e pela artista multilinguagem, Maria Clara Teixeira (Vinhedo/SP), para o espetáculo URÃ, UM BANHO DE LUZ (Tibá, São Carlos, 2016). No espetáculo, com direção e dramaturgia de Maria Clara Teixeira, e iluminação e cenografia de Maria Emília Cunha (Ribeirão Preto/SP), eu dançava a colheita do dia na 1ª Casca; na 2ª Casca, contava ao público o Mito de Urã, para depois, convidá-lo a adentrar em itinerância pela minha casa, cabeça, corpo e membros. Este trabalho foi construído em Residência Artística, na comunidade rural Tibá, em São Carlos/SP, nos meses de março, maio e junho de 2016.

produtora durante dois anos no projeto Arte Itinerante.⁶⁶ Nós levávamos apresentações artísticas para os distritos de Ouro Preto e Mariana e nossa porta de chegada era pela escola, pelas igrejas, batendo de porta em porta. Então a terra foi começando a se expandir e eu tive a oportunidade de habitar e conhecer a população de habitantes dos 44 distritos de lá. O que me dá esperança é que alguns desses distritos, como o distrito de Furquim em Mariana, estão no processo de reconhecimento quilombola. Quando um povo se reconhece, essa ação vai se tornando espelho e a aprendizagem de se reconhecer é que me é importante”.

Como Camila Duarte⁶⁷ descreve no livro, CÊ NUM

66 O projeto de extensão universitária *Arte Itinerante* foi um projeto que levou aos distritos de Ouro Preto e Mariana-MG, duas vezes ao mês, durante mais de 5 anos, apresentações culturais de artistas graduandos das mais diversas linguagens artísticas, como shows, peças de teatro, cortejos, contação de histórias, oficinas, performances, dança. Os artistas eram pagos por seu trabalho, ganhavam experiência e conheciam os lugarejos e quilombos de Minas Gerais. Hoje, muitos deles estão tomados de infelicidades, vindas das mortíferas mineradoras. Inclusive, um desses distritos não existe mais: Bento Rodrigues.

67 Camila Duarte é atriz, poeta, performer. Pesquisadora e investigadora de estudos do movimento do corpo e orientadora de processos criativos das artes da cena, desenvolve trabalhos como arte-educadora. Mestre em Artes Cênicas pela UFRN (2017) e licenciada em Artes Cênicas pela UFOP (2011). Natural de São José dos Campos/SP, reside na Ilha do Desterro (Florianópolis/SC) desde 2016, onde publicou seu primeiro livro “Poemas para leer desde adentro de uma semilla” (Editora Caseira, 2019). Em seu segundo livro de poesia, “CÊ NUM VÊ, MA’Ô TÔ MOVÊNÔ” (Editora Urutau, 2021), a convite da autora, tive o prazer de escrever a orelha do livro.

VÊ, MA'Ô TÔ MOVÊNO (2021, p. 13-15):

*porque um corpo
condo si 'encontra com sua história
ele se torna*

*visível
audível
notável
diverso*

*Insuportável agora
percorre um caminho ir re vers
sí vel*

*a dança de um corpo em revolta
como quem devora o tempo
como quem aterriza em solo fértil e retoma o que é seu,
juntos aos seus, às suas,*

*como quem atravessa o Atlântico,
de volta.*

*qui 'é o mesmo de dizer:
nossa memória viva,
Semba,
nossa memória viva,
Jonga
Toré, nossa memória viva,
vibra.*

*Nossa memória viva
não estanca mais o sangue porque
nossa memória viva
flui
encanta
cura
circula
planta, colhe, atravessa,
chove*

*Nossa memória viva germina
acolhe,
mergulha*

*Nossa memória viva
acolhe,
mergulha,
germina.*

Dando continuidade ao mapa, “Eu me formo, me mudo para o interior de São Paulo e vou para Salvador fazer a Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança na Escola de Dança da UFBA. Na especialização em Dança, começo a ter acesso a estudos do corpo pela perspectiva da decolonialidade, estudos que dizem respeito aos corpos que atravessaram o Atlântico. Quando vou pra Bahia pela primeira vez, muita coisa se transforma, e eu me volto novamente ao chão para escutar. Então, no plano baixo, volto para São Carlos, uma cidade média do interior de São Paulo, com outra cultura completamente diferente.

São Carlos foi a última cidade a abolir a escravatura. Antes da colonização, era uma terra indígena. Os povos que lá habitaram foram coletores de sementes. Sei muito pouco disso, mas sei dessa informação e ela me atravessa muito. Em São Carlos, eu conheci a Tibá, uma comunidade rural que trabalha com agroecologia. Eu estava precisando fazer teatro... E pela Mama Jambo⁶⁸ eu cheguei até a Tibá,

68 A Mama Jambo foi um restaurante vegano e um espaço de cultura, hoje chamado Casa Amora, onde trabalhei, junto à Marcela Souza,

e pela Tibá eu conheci as famílias agricultoras, as famílias assentadas do MST e a rede de pessoas que trabalham pelo bem-estar e cultivo da terra na cidade e na zona rural de São Carlos.

Foi nesse contexto que propus uma residência artística na Tibá para fazer um teatro na roça. Éramos eu e Maria Clara Teixeira. A Maria havia acabado de chegar de viagem do Peru e também estava envolvida com questões de terra. Fomos para a residência, sinto ter sido um chamado para me aprofundar nos estudos de terra. Construímos um espetáculo chamado “Urã, um banho de luz”⁶⁹, apresentado na Tibá três vezes, três noites ao vivo. Arrumamos kombi, fizemos um mutirão de esforços para o povo ir ver. Muitas amigas e amigos se envolveram, não se pagava nada para assistir, passávamos o chapéu e uma janta era servida no

Bianca de Oliveira, Álua Brasil, Rafaela Soldan, Romênia Reis, Yasmin Bidim, Gabriela San Juan, Ana Cecília Campos, Júlia de Oliveira, Larissa Belafonte, Lara Ahinsa, Sara Bueno, Ana Issa, Andréia Cava, Viviane Pereira e Tomas, por 7 anos, sem ordem cronológica, na idealização, na cozinha, no salão, na limpeza e na comunicação. Trabalhar com essas mulheres a partir da cozinha foi muito valioso. Práticas de cura. “Da experiência vivida na Mama Jambo, apreendi que toda técnica de corpo que se desdobra do feito ético com a terra é sagrada e libertadora. Desperta-me, faz-me segura e capaz, disposta, organizada, rítmica, observadora, estratégica e, principalmente, intuitiva.” (DANTAS, 2018, p. 53). A Mama também foi espaço de fluidez artística, no qual participei da construção de encontros, festas, saraus e cines. Nela, também apresentei trabalhos artísticos, como *Alho Cura* (2019) e *Maná, Mapa de Cura Para as que Virão* (2019), com a artista e companheira de dança Mayra Pimenta.

⁶⁹ Ver Nota de Rodapé 5.

fim do espetáculo.

Fizemos esse movimento rural e foi muito maravilhoso e especial. Nesse período, eu trabalhava na cozinha da Mama; então, essa questão da comida e da terra, da onde vem a comida, quais são as mãos que passa nosso alimento, estava muito presente. Porque o pessoal da Tibá plantava e nós comprávamos deles para cozinhar. Existia essa relação que perpassava corpo e espírito, perpassava tudo. Ai pronto, apresentei o espetáculo Urã e fui novamente para a Bahia fazer o mestrado em dança.”

Desde quando cheguei a Salvador pela segunda vez, em 2016, passei a aprender a acessar minhas geo(r)grafias ancestrais. Morar na Bahia, em contato com a cultura afro em diáspora, me colocou em meu próprio corpo, me mudou a cabeça e me abriu um arco-íris para conectar o coração às cosmovisões dos povos de mundo. Salvador me deu caminhos abertos desde que eu fosse pelo chão – miúda e verdadeira.

Na universidade, meu ponto de chegada, nos espaços de rua que frequentava, e em todo lugar que me cabia passei a ter contato com pessoas que afirmavam sua identidade ao serem quem eram. Assim, eu, que já pensava estar descatequizada, me vi equivocada: Salvador me deu a compreensão, como nenhuma outra cidade, de que o pensamento branco havia, de certo modo, poluído meu imaginário. Não só havia poluído, como também havia

negado, a mim e a milhares de outras, saber nossa história.

“Pois é um acontecimento quando você chega na Bahia, a maior cidade negra do Brasil. Ao viver a cidade, sentia que os pensamentos e as práticas ancestrais ligadas à cultura afro eram muito avançadas no existir. Era diferente, pois em Minas Gerais se tem a presença marcada da igreja católica como um pensamento dominante e muito castrador.

Nessa intensidade que é viver em Salvador, como você chega sem se olhar? Eu tive que me olhar e rever o que minha imagem transmitia naquele contexto. Foi aí que a Bahia me colocou no meu próprio lugar. E como é falar na Bahia? Eu perdi a fala, fiquei um ano e meio calada. Eu ia para todo lugar dizendo baixo: preciso me desenvolver nisso aqui que eu tive, essa perda de voz, essa perda de ação.”

A liberdade e a intensidade de sentir-me e reconhecer-me por meio do encontro com outras culturas foram as bases para a criação de minha metodologia de chão, desenvolvida no mestrado em Dança com a orientação da professora Daniela Amoroso.⁷⁰ Embebidas de nossos saberes ancestrais, Daniela⁷¹ também se alinha às práticas

70 Ver mais em: DANTAS, Georgianna Gabriella. **A Geo(r)coreografia de Urã, no chão da rua da Bahia**. Salvador, 2018.

71 Daniela Maria Amoroso é dançarina, pesquisadora e docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2010). Pós-doutora pela Université Paris 8 - Saint Denis (2015/2016) e doutora

de se fazer caminho próprio. Assim, ela me orientou e, com o tempo, pude ter coragem de grafar o fio de Urã pelas ruas.

“Me veio a terra de novo quando eu não estava conseguindo mais. Porque é muita grandiosidade você habitar Salvador e completamente diferente de habitar o interior da Bahia... E eu não conseguia falar.... Nada, nada, completamente muda diante de Salvador e seus arredores. E assim, vem a terra para me acudir. Ah! Uma intimidade: minha vida se resolve muito por sonhos e visões. E, toda vez, quem vem falar comigo é o povo da terra daqui. Dessa vez, me curaram e me integraram a eles, me colocaram de corpo para a terra, apontando-a como minha mãe e caminho.

Eu tinha acabado de fazer Urã, o espetáculo em que inventamos o mito-ilógico da Deusa Urã, que tinha o poder de fazer tudo passar e plantava o dia todo dia para o dia nascer. Então pensei em fazer essa ação na Bahia. Mas como plantar o dia em Salvador? Pra onde eu vou? É aí que vem a rua de novo. Ah! A rua é meu lugar seguro. E assim, sempre na rua, as relações foram acontecendo. Fui plantar o dia na rua e fazia a ação que nem era o mito:

pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA (2009). Realizou seus estudos de graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas (2000-2005). É líder do Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade UMBIGADA, no programa de pós-graduação em Dança, da UFBA, desde 2015.

uma cena de teatro, uma rubrica. Eu pegava a terra, uns 15 quilos de terra, colocava-a num saco de estopa, chegava de madrugada na rua escolhida e ia desenhando um longo fio de terra pelo chão e plantando. Isso durava horas, e assim fui reaprendendo a falar...

Tenho uma mestra de terra chamada Marsha Hanzi...⁷² Tem muitos mestres e mestras de terra, não é? Ela me ensinou que, quando você chega em algum lugar, é bom ficar uns 20 minutos em silêncio para se integrar. Então, em qualquer lugar, num jardim, uma mata, por exemplo, você chega e espera um pouco. Pois não é só você que está se achegando, as árvores também estão vendo você chegando, e isso modifica tudo. Ao ficar uns minutos em silêncio, você começa a se tornar parte do lugar.

Nesse processo de plantar o dia às cinco horas da manhã, comecei a fazer amizades, a fazer relações com as pessoas, com o chão, com o povo na rua. O primeiro lugar em que plantei foi dentro da comunidade onde eu morava,

⁷² Marsha Hanzi é suíça-americana, residente no Brasil, desde 1976. É precursora da Permacultura no Brasil e ajudou a fundar o Instituto de Permacultura da Bahia, em 1992, onde atuou até 2003. Marsha tem grande experiência com sistemas agroflorestais, agricultura regenerativa e agricultura intuitiva, incluindo o uso de florais e radiestesia no manejo do campo. Hoje mora no “Jardins Marizá”, uma propriedade agrícola no sertão baiano, perto de Tucano, e se dedica exclusivamente à agricultura regenerativa adaptada às condições do sertão e das terras degradadas em geral. Em 2019, fui para o Sertão da Bahia e estagiei nos “Jardins Marizá” durante um mês.

o Alto das Pombas. Não fazia sentido outro lugar e eu me sentia segura lá dentro. E plantei várias vezes depois. Fui plantar no interior, em Vitória da Conquista, e depois escrevi a frase: Plantar como uma conquista. Plantei o dia em São Carlos, plantei na Av. Carlos Gomes, em Salvador.

Uma dessas relações que mais fez sentido e começou a ser referência para a escrita de como se chegar em algum lugar foi a Mel. A Mel, naquela época, se encontrava em situação de rua. Eu a conheci na pesquisa de plantar o dia e a gente começou a ter uma amizade. Eu saía na rua para ver se encontrava a Mel, saía de madrugada e sabia que, se eu encontrasse a Mel, ela iria me levar em lugares que talvez não conseguiria ir com outras pessoas, porque é muito difícil essa questão de você andar em territórios que não são seus. Eu respeitava muito o mundo a mel, mundo que não conhecia.

Na escola de dança, minha metodologia de pesquisa, junto ao tempo de compreensão e aprofundamento dos meus estudos, foi criticada por algumas professoras. Então tive que lutar por isso, pelo meu modo de fazer arte. Pois tudo estava interligado como um fio, como o plantio do dia. Um fio de terra que vai por aí, se conectando com as pessoas de terra, com as pessoas da rua e com todo mundo que olha no olho e diz, é isso aí, vamos juntos. Eu plantei o dia na Bahia, deu tudo certo, e parti para a Paraíba.

Chegando em Cabedelo, cidade metropolitana de

João Pessoa, fui morar num bairro novíssimo. De um lado você tem o Rio Paraíba e uma comunidade de pescadores; do outro, o mar e o bairro novíssimo, chamado Intermares. Antigamente, quem banhava a praia de Intermares era uma floresta. A floresta invadida se transformou numa fazenda de coco. Mais pra frente, o fazendeiro não quis mais vender coco e resolveu transformar o terreno, aos poucos, em lotes. Assim o bairro se tornou um bairro da nova classe média.

Por ser um bairro novo, havia muitos espaços baldios e ocupamos um desses espaços para plantar. Havia um cajueiro grande, e chamamos o espaço de Canto do Caju. Durante dois anos, eu, Renata Dourado e Sandro Potiguara⁷³ plantamos nesse terreno, permanentemente um espaço de passagem entre ruas. Não serão construídas casas neste local. Plantamos muitas árvores e trabalhamos na feitura de um grande jardim, com vários jardins circulares de variados tamanhos, contornando o caminho de passagem dos pedestres. As pessoas começaram a frequentar o Canto do Caju, era muito bonito acompanhar o processo de desenvolvimento das plantas.

O que me era sintomático: algumas pessoas me

⁷³ Renata Dourado é artista multilinguagem/transdisciplinar e jornalista. Trabalha com artes cênicas, performance, palhaçaria, cultura popular, artes visuais e audiovisual. Bacharel Interdisciplinar em Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade Salesiana Maria Auxiliadora (FSMA - Macaé/RJ). Sandro Potiguara é artista plástico e pedreiro, indígena aldeado da Bahia da Traição- PB. Há alguns anos, reside em João Pessoa com sua família.

verem com a enxada na mão e dizerem que aquilo não era pra mim. Muitas situações difíceis aconteceram e resistimos o quanto pudemos junto ao Canto do Caju. Hoje ele não existe mais. Há pouco tempo, a prefeitura passou a máquina em todas as árvores que plantamos e o jardim se desfez. Enquanto vivencio esse luto pela perda do jardim, posso imaginar as dores de quem perde seus territórios florestas, seus territórios corpos. Então minha luta é também por nossos territórios de volta, nossa mata inteira, nossos corpos vivos.

É isso que está acontecendo até agora: a vida se misturando com a arte. A trajetória que fiz foi para contar como vivencio a expansão que o teatro tem em minha vida. A inegociável necessidade de estar envolvida com o teatro me faz muito feliz. Essa pré-disposição em aprender sobre a vida vem do teatro e sou muito agradecida por isso. Também quero dizer que, em todas as cidades que morei, dei aulas no ensino público como professora substituta de Artes, exceto em Salvador, porque recebi a bolsa da Capes. Nas escolas que passei, sempre aprendi e compartilhei minha caminhada de terra, de teatro e de rua com as e os educandos. Com minhas inúmeras turmas, vivenciei muitas experiências maravilhosas nos arredores das salas, nos jardins e nas videoaulas pelo Whatsapp”.

“Para finalizar, quero dizer sobre o sentimento de chegar de volta à minha terra: é muito bom, pois tem uma

hora em que você fica sem sua terra e fica vazia. Então você tem que voltar e se rever na sua terra, rever sua identidade, para conseguir novamente andar. É por isso que estou aqui na borda da mata, começando a rever as histórias mais antigas”.

Do chão se alumia tudo, lamparina do coração. Nossas ancestralidades sopram aos ouvidos as sapiências para os sistemas naturais, vamos seguindo. Fôlego Vivo⁷⁴. Eu agradeço aqui a oportunidade de compartilhar esse relato e fazer parte desse trabalho coletivo. Agradeço às pessoas aqui citadas, ao Carlos Alberto e à Juma Jandaíra, por nosso encontro ser tão potente e especial, e à memória de Sucia Labasura Constantino Barbosa, sempre presente em nós.⁷⁵

74 Referência ao filme documentário experimental *Fôlego Vivo* (2021), apresentado por Juma Jandaíra em nosso encontro, na disciplina de *Teatro e Educação II*, ministrada pelo professor Organizador do Livro na UFAC, em 13 de novembro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H26Sdw_o0ak&ab_channel=KARIRIUMARI.

75 Sucia Labasura Constantino Barbosa, mulher trans, artista e curandeira, encantou-se em setembro de 2020. Sucia teve sua vida e foi suicidada pelo Estado. Em nosso encontro, ela foi muito lembrada por Juma Jandaíra. Sucia Árvore, Sucia Cura, Sucia Mata Inteira, você está presente em nós.

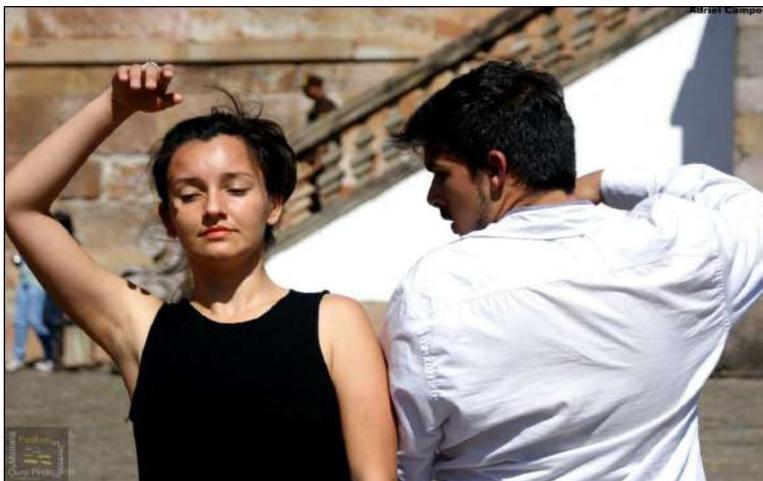


Imagem 1: Foto: Adriel Campos. Arquivo Pessoal. Descrição da foto: dançando na Praça Tiradentes em Outro Preto/MG, com Everton Lampe (2011). Inverno. Uma mulher, Georgianna, e um homem, Everton, dançando durante o dia. Ao ar livre, os dois aparecem da cintura para cima. Georgianna, pele branca, cabelos pretos, lisos e amarrados, porém afrouxados, veste preto, sem mangas e usa batom laranja. Ela está de frente, fazendo um movimento com o braço direito levantado, cotovelo um pouco flexionado ao lado do corpo, a mão relaxada, aparecendo o anel no dedo do meio. O outro braço, abaixado alinhado ao tronco, em contato com o braço de Everton. Ele, de pele morena, cabelo curto, liso e preto, veste camisa branca de mangas compridas. Everton está de costas com o rosto de lado, virado, olhando para Georgianna, e faz o mesmo movimento que ela faz com os braços. Ao fundo, um pouco embaçado, uma construção antiga, um paredão de pedras grandes, com uma escada cinza e branca na diagonal e pelo menos, duas pessoas descendo nela.



Imagem 2. Foto: Maria Clara Teixeira. Arquivo Pessoal. Descrição da foto: Ensaaiando Urã em dias chuvosos, alguns dias antes da estreia. Esta residência foi a coisa mais maravilhosa que aconteceu na minha vida artisticamente. Espetáculo Urã, Um Banho de Luz, Comunidade Tibá, São Carlos/SP (2016). Um galpão com estrutura de madeiras redondas, sem paredes e chão de terra. É dia e em volta é mata. No galpão, alguns objetos nos cantos, tábuas empilhadas, telhas encostadas, uma escada ao fundo, uma cadeira antiga no meio, panos brancos transparentes pendurados, flores amarelas no chão. Do lado direito, em primeiro plano, uma mulher, Georgianna, de pele branca e cabelos pretos lisos que vão até os ombros. Ela veste blusa branca e calça vermelha, está de lado e de pé, com os joelhos flexionados, as mãos e os ouvidos encostados em uma pilastra de madeira. Ela vê e ouve o espaço.

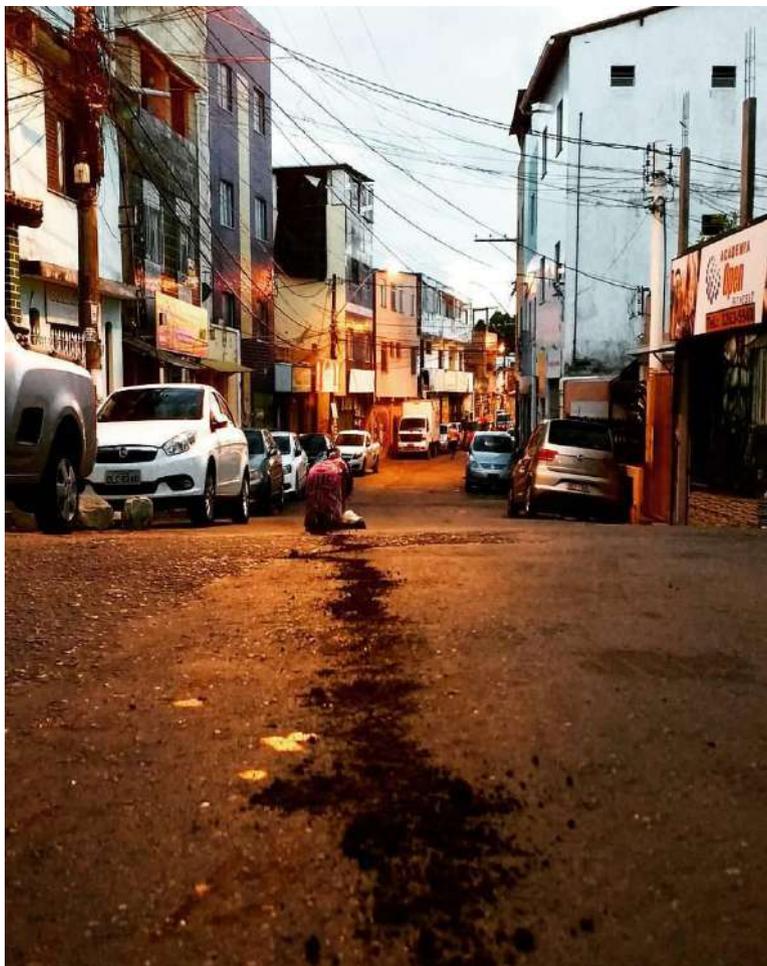


Imagem 3. Foto: Leonardo Paulino. Arquivo Pessoal. Descrição da foto: Primeira Plantação do Dia. Neste dia, eu e Leonardo, começamos a plantar no pé da árvore, perto do acarajé da Sueli, no fim de linha. Lua crescente se pondo. Trata-se da primeira rua em que morei, em Salvador, na casa de Leo. Bairro Alto das Pombas, Salvador (2017). O dia amanhecendo. Uma rua estreita de asfalto, fotografada a partir do chão. Em suas laterais, carros estacionados, postes acesos e prédios baixos, de tamanhos variados. Acima, um pedaço do céu da manhã azul

bem clarinho. No chão, ao centro e ao fundo, uma mulher de vermelho, rente ao chão, de joelhos e de costas, planta o dia. Em primeiro plano, no chão de asfalto, ao centro, um fio de terra preta chega até a mulher, seu rastro.



Imagem 4. Foto: Gilsamara Moura. Arquivo Pessoal. Descrição da foto: Estêncil PLANTE NA RUA, “pixado” durante a defesa de mestrado, feita na rua, enquanto falava ao público sobre a pesquisa. Casarão Barabadá, bairro Santo Antônio, Salvador/BA (2018). A foto mostra parte da fachada de uma casa antiga. Abaixo, aparece o chão da calçada, de pedras. Subindo, tem um rodapé de azulejo amarelo e uma parede roxa e suja. No centro, um “pixo” de stencil escrito em vermelho: “plante (em cima) na rua (em baixo)”. Acima à esquerda, um cartaz branco, rasgado e ilegível. Na direita, uma grade branca, com design antigo, que provavelmente dá/dava em um porão. No canto esquerdo, aparece parte do pé, braço, mão e roupa de Georgianna. No chão, sua sombra, com uma lata de spray de tinta na mão, desvenda a ação.



Imagem 5. Foto: Renata Dourado. Arquivo Pessoal. Descrição da Foto: Plantando no CANTO DO CAJU, Cabedelo/ PB (2018). Uma mulher planta de cócoras. A imagem mostra, a partir do chão, a terra revirada, uma babosa pequena em primeiro plano e, mais atrás, algumas plantas diversas. Junto a elas, Georgianna com as mãos na suculenta. De vestido rosado sem mangas, calça preta por baixo e chapéu de palha, ela está em um terreno arenoso sem muros, com construções em volta e pouca vegetação. À direita, uma casa e dois prédios baixos. Ao fundo, um prédio de, pelo menos, nove andares e, mais ao fundo, mais prédios. O céu está azul com poucas nuvens brancas.



Imagem 6. Foto: Marcela Souza. Arquivo Pessoal. Descrição da foto: público na performance *Alho Cura*, no restaurante Mama Jambo, apresentada na programação da III Semana da Agroecologia e Agricultura Orgânica de São Carlos/SP (2019). Na foto, pelo menos, doze pessoas olham para o lado oposto da fotógrafa, onde há uma mulher em cena, que não aparece. Seis crianças, quatro mulheres e um homem olham fixamente. Da esquerda para direita, uma menina em pé, de vermelho, se apoia em um cesto de palha de arte Kaingang. Ao lado, dois meninos menores em pé. Encostado na porta, que tem fitinhas penduradas, um homem em pé segurando uma *garrafa long neck*. Abaixo, uma mulher de vestido amarelo, sentada no chão, com uma criança pequena no colo. Ao lado, de cócoras, uma mulher de óculos, vestido branco e preto, também está com uma criança no colo. Na sua frente, uma menina agachada, com um cotovelo apoiado no joelho e a outra mão no chão. Ao lado, uma mulher em pé, encostada na parede, com as mãos na cintura, short preto e camiseta cinza. Ao lado, uma mesa de madeira com uma planta pequena em cima. Na sua frente, uma pessoa sentada no chão com as pernas cruzadas em borboleta, de óculos, cabelos curtos e pretos, short preto, camisa vermelha com uma estrela amarela no peito.

Referências

DANTAS, Georgianna Gabriella. **A Geo(r)coreo-grafia de Urã**, no chão da rua da Bahia. Salvador, 2018.

DUARTE, Camila Silveira. **CÊ NUM VÊ, MA'Ô TÔ MOVÊNO**. Cotia-SP: Editora Urutau, 2021.

KOPENAWA, Albert; BRUCE, Davi. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Vídeos

FÔLEGO VIVO. Direção: Juma Jandaíra. Produção: Associação Dos Índios Cariris Do Poço Dantas - Umari. Brasil, CE, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H26Sdw_o0ak&ab_channel=KARIRIUMARI Acesso em: 2 maio 2021.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento – Uma palestra performance de Grada Kilomba. Disponível em: <https://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-gradakilomba/#:~:text=Sinopse,de%20poder%20e%20de%20conhecimento.>

NUÑEZ, Geni. A relação do povos brancos e indígenas. Entrevista com Geni Núñez. Temp, 1. Ep.6. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9081705/>. Acesso em: 10 maio 2021.



GRAFIA 12

Grupo Formosura de Teatro: 35 anos de arte e resistência
Maria Vitória Alves de Freitas



Grupo Formosura de Teatro: 35 anos de arte e resistência

Maria Vitória Alves de Freitas

*Uma vida precisa de utopia e amor como
de água, pão, sexo e trabalho?
(Ângela Linhares)*

Em 2020, com muita alegria, recebi o convite para participar como interlocutora da disciplina *Teatro e Educação II*, do curso de graduação em Teatro (Universidade Federal do Acre), ministrada por Carlos Alberto Ferreira. Na realidade, o início de minha participação na referida disciplina não foi no ano de 2020,

ela iniciou no ano de 2013, quando eu e Carlos, professor da disciplina, nos conhecemos em nossa turma de mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia. Eu vinha do Ceará e ele de Minas Gerais. Nos tornamos amigos, e dividimos as mesmas dificuldades financeiras na busca por concluir o mestrado, mas também o mesmo sonho de atuar enquanto pesquisadores, docentes e artistas. Atualmente, Carlos trabalha no ensino formal entre as paredes (agora virtuais) da Universidade Federal do Acre. Eu, no que tange o aspecto da educação, atuo prioritariamente no ensino não formal. Assim, posso observar que os fios de nossos sonhos ainda se cruzam, como se cruzaram quando éramos educandos do mestrado, e, por isso, surgiu o convite dele para que eu fizesse uma participação na disciplina *Teatro e Educação II*.

No começo da minha interlocução na referida disciplina, partilho com os educandos a minha satisfação de estar naquele momento em uma turma ministrada por Carlos e converso um pouco a respeito da minha trajetória com ele, desde o período do mestrado. Sim, considero essa partilha muito importante. Não se trata de pró-forma, mas da necessidade de falar de memórias, de trajetórias, caminhadas e caminhanças que se (re)encontram. É no sentido também de instigar nos educandos um pensamento de projeção de futuro. Entendendo que, quando falamos sobre arte, seja no âmbito da educação ou não, e mais especificamente de

teatro, a tendência é achar que é algo de difícil continuidade, pois existe toda a produção de uma ideia de que teatro “não tem futuro”. Sim. Teatro tem futuro, tem presente e tem passado. Não apenas nos livros de História do Teatro, mas também no cotidiano de inúmeras pessoas que se dedicam ao fazer teatral enquanto artistas e enquanto educadores.

Eu trago, ainda, minha trajetória enquanto artista e enquanto educadora, compartilhando com os educandos: “Sou atriz, bonequeira, diretora, dramaturga e educadora. Nasci em uma família de teatro de bonecos, em especial o Mamulengo...”. Minha fala durante a interlocução é sempre pautada na ideia de que o caminho da arte é o “tortuoso e doce caminho da sensibilidade”⁷⁶. Assim, dou continuidade ao diálogo com educandos, narrando a trajetória do Grupo Formosura, sempre pontuando os desafios e as conquistas.

Oriundo do Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), nasce em 1985, no cenário artístico cearense, o Grupo Formosura de Teatro. O GRITA foi um grupo teatral que trouxe uma verdadeira efervescência para o teatro cearense durante os anos de 1970, 1980 e meados de 1990. Ainda que transitasse em teatros convencionais, o GRITA teve forte atuação nas periferias, junto à população mais explorada. Além disso, confrontou a estrutura da Ditadura Militar vigente no Brasil durante aquele período histórico.

76 Título da Dissertação de Mestrado da arte-educadora Ângela Linhares, através da Universidade Federal do Ceará.

O grupo possuía forte militância, inclusive suas reuniões eram registradas em atas, mantendo assim uma sistemática e uma organização de grupo político não partidário, ainda que alinhasse seus ideais com os partidos de esquerda. Muitos atores, atrizes, diretores, cineastas, dramaturgos, músicos, professores, políticos, que atuam na cidade de Fortaleza, iniciaram suas trajetórias no GRITA.

Eu explico para os educandos que o Grupo Formosura de Teatro comemorou no ano de 2020 seus 35 anos de atuação ininterrupta. O Grupo tem como finalidade pesquisa, montagem, apresentação e ensino de arte. Sua sede no bairro da Serrinha (periferia de Fortaleza) funciona não apenas como local de ensaio e reuniões, mas também para desenvolver a Escola de Mamulengos. O projeto Escola de Mamulengo objetiva a consolidação de um Centro de Pesquisa que fomente o conhecimento e a difusão da pluralidade de saberes desenvolvidos nas diversas áreas do teatro de bonecos, realizando e expandindo novas linguagens/técnicas e metodologias, procedimentos teóricos-práticos e didáticos, nas artes cênicas e correlatas.

As ações desenvolvidas para a consecução deste objetivo são as formações de agentes culturais (bonequeiros) multiplicadores para agirem em suas comunidades, favorecendo a transformação da sociedade brasileira pela experiência educativa/artística e cultural, bem como a integração entre a Escola de Mamulengo e a comunidade da

Serrinha e adjacências, focando especialmente no público infanto-juvenil. Tais ações estão sendo executadas na Escola de Mamulengo da seguinte forma: um curso de teatro de bonecos voltado prioritariamente para moradores do bairro Serrinha e adjacências, dividido em módulos independentes e complementares a saber: Teatro de Sombras, Boneco de Balcão, Boneco Gigante, Mamulengo, Dramaturgia e Interpretação/Encenação com bonecos; oficinas de Capoeira para crianças moradoras do bairro Serrinha e adjacências; oficinas permanentes de confecção, manipulação e criação de espetáculos de bonecos voltado para crianças; encontros periódicos com Mestres do mamulengo tradicional e os alunos da Escola de Mamulengo, para difusão de sua arte e intercâmbio com as novas gerações de bonequeiros; seminários periódicos direcionados a professores, dirigentes de escolas e educadores em geral, promovendo o estudo das possibilidades da utilização do boneco como recurso pedagógico em sala de aula.

Durante mais de três décadas, esse tripé principal de atuação: pesquisa, formação e montagens teatrais. A pesquisa é calcada na tradição do Mamulengo⁷⁷ e se ramifica para o estudo de outras poéticas e técnicas de manipulação de bonecos: bonecos gigantes, bonecos de manipulação direta, boneco geminado, marotes. Além disso, interessa

77 Teatro de bonecos popular, característico do Nordeste brasileiro.

ao Formosura pesquisar a interface entre atores e bonecos em cena, na construção de uma poética híbrida, na qual coabitam personagens-atores e personagens-bonecos. Essa pesquisa se consolida através das montagens teatrais que o Grupo Formosura construiu ao longo desses anos.



Acervo do Grupo Formosura. Fotógrafo: Gustavo Portela. 2019. Imagem de dois Mamulengos, um boneco e uma boneca em posição de dança. Estão em um fundo preto. O boneco tem a pele branca, cabelo preto, um chapéu vermelho e uma blusa preta com listras lilás. A boneca tem a pele cinza, cabelo bege com rosa, blusa verde e saia lilás. Bonequeira que manipula os bonecos: Graça Freitas.

O eixo da formação se desenvolveu desde os primeiros anos do Grupo, tanto no interior do Ceará, como na capital. Antes da Escola de Mamulengos, os projetos de formação se desenvolveram das mais diversas formas. Dentre elas, atendendo a filhos e filhas de mulheres presidiárias, o Movimento Sem Terra, os assentamentos rurais, artistas, professores, pessoas em situação de rua. Na sede do Grupo Formosura houve sempre a luta para que se estabilizasse uma Escola de Mamulengos, como dito anteriormente, atualmente essa escola se desenvolve de forma muito mais consolidada. Assim, cada integrante do Grupo Formosura de Teatro atua como artista-pesquisador-docente e busca sempre meios de resistir às dificuldades de se trabalhar com arte e educação na cidade de Fortaleza.

Na história do grupo, ora a arte, ora a educação, “ora esses dois veios se misturavam em um mesmo manancial de realidade: as populações exploradas, nas várias e contraditórias faces da realidade educacional” (LINHARES, 1999, p. 18). Como diria a arte educadora Ângela Linhares sobre seu próprio trabalho. Ainda na perspectiva da autora, entendemos que há uma relação dialética entre a Arte e a Educação.

Como transformar os canais profícuos dessas esferas de trabalho que se alimentam mutuamente num mesmo rio, ainda que com afluentes diversos? [...] Como distanciar-se o suficiente para não nos afogarmos na mesclagem entre as

identidades do vivido e do concebido? Traduzir uma parte na outra parte, como diria Ferreira Gullar, é uma questão de amor e arte (LINHARES, 1999, p. 18).

Durante a fala com educandos, tais reflexões de Ângela Linhares não estavam presentes, ou por outra, estavam, pois a arte-educadora tem sido desde sempre parceira do Formosura e, portanto, seu pensamento ajuda a construir a nossa identidade e o nosso fazer artístico e educacional, todavia, não estavam tão evidenciadas. Aproveito, portanto, a oportunidade desse relato de experiências para consubstanciar outros elementos que ajudem a entender o modo de atuação do Formosura.

Outro ponto crucial para o entendimento do trabalho do Formosura é a questão do Mamulengo, já que o Mamulengo está presente em grande parte dos espetáculos e nos processos educacionais.

Em 1985, ano de fundação do Grupo Formosura de Teatro, os primeiros espetáculos foram montados com Mamulengos. Posteriormente, outras modalidades de bonecos e a pesquisa da relação ator e boneco em cena foram se incorporando ao grupo. Para discorrer a respeito desse processo de incorporação do Mamulengo e o entendimento dele nas relações educacionais é preciso fazer um pequeno traçado sobre os aspectos da referida poética. O Mamulengo é o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste,

inclusive tombado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O Mamulengo é conhecido no Nordeste também como Cassimiro Coco, João Redondo, Calunga, Babau.

Configura-se, tradicionalmente, um Teatro de Mamulengos a partir de uma sequência específica de ações. Uma tenda é armada, na maioria das vezes, no meio da rua; existe uma espécie de roteiro da peça que vai ser encenada. Um mamulengueiro atrás do pano ergue os braços com os personagens (Mamulengos) nas mãos e a encenação tem início. O roteiro transforma-se em peça a partir do improviso e da interferência da plateia. Dessa forma, não se trabalha com a noção de “quarta parede”. O espectador é parte ativa do jogo teatral (na tenda existem vários pequenos buracos de onde o bonequeiro vê a plateia, observando as especificidades da mesma. Através das imagens vistas pelos minúsculos orifícios da tenda, o bonequeiro incorpora informações colhidas da plateia às histórias contadas).

Pensar o Mamulengo faz despertar na mente diversos aspectos que não se encerram em uma técnica de manipulação. A própria forma como o mamulengueiro tradicional se refere ao seu teatro denota um saber-fazer poético. Quando um mamulengueiro vai se apresentar com seus bonecos ele diz que vai “brincar”. Para discorrer sobre essa “brincadeira” é plausível recorrer à origem da palavra “brincar”:

Vamos começar pelo latim *vinculum*, que significa ‘laço’, ‘liame’, ou tudo o que serve para ligar, como é o caso de argola ou aro. Esse termo latino é a origem de vínculo (ligação) e também de ‘brinco’, que passou a designar pelo menos dois objetos: o adorno para orelhas e, segundo registra o dicionário de frei D.Vieira, de 1871, “peça que se dá às crianças para ellas se divertirem e entreterem”. Este brinco era um objeto circular, espécie de aro. E aí está a origem de ‘brincar’, verbo formado pelo substantivo brinco, com este último sentido, mais o sufixo “-ar”(BUENO, 2003, p. 50-51).

“Brincar” estaria, então, intrinsecamente ligado à palavra “vínculo”. O mamulengueiro sai de sua casa não com o intuito de se apresentar para uma plateia, mas para estabelecer um vínculo com aquele público. Os buraquinhos presentes na tenda, para que o mamulengueiro veja a plateia e possa se comunicar com ela, ajudam também a construir esse liame com o espectador, e assim fazer a peça modificar-se de acordo com cada plateia. O mamulengueiro busca sempre a comunicação, um movimento que se renove a cada apresentação, ou melhor dizendo, a cada brincadeira. Quando um Mamulengo está em cena, ele procura o vínculo com o outro personagem ou mesmo conversando com o próprio mamulengueiro numa espécie de metateatro. Em qualquer caso, ele sempre tenta agregar

a plateia. Para o mamulengueiro a conexão com a plateia é fundamental, já que o espetáculo é pautado na comunicação. Essa reflexão acerca desse “brincar” do mamulengueiro ratifica ainda mais a ideia de que o Mamulengo extrapola qualquer tentativa de classificá-lo como uma mera técnica. Estruturalmente, o Mamulengo é um fantoche. Assim, todo Mamulengo é também um fantoche, mas nem todo fantoche é um Mamulengo, já que essa palavra carrega um universo complexo de elementos constituintes.

Tais aspectos do Mamulengo são abordados na minha dissertação de mestrado, *Grupo Formosura de Teatro e o Boneco Geminado: a construção de um terceiro corpo*. Este trabalho teórico discorre sobre a preparação do ator por meio do boneco, desenvolvida pelo Grupo Formosura Teatro, e as possíveis contribuições que essa vivência traria para o ator-bonequeiro e para o ator de uma maneira geral. Tais compreensões subsidiariam a ideia de que é válido incluir o trabalho com boneco durante a preparação do ator. O Grupo Formosura de Teatro atua desde 1985 construindo o diálogo entre o ator e o boneco e experimentando diversas técnicas de confecção e manipulação de boneco. Para a consecução dessa dissertação, foi dado enfoque a uma técnica específica: o boneco geminado. Esta técnica de manipulação parte do princípio da simbiose do ator com boneco, resultando desse processo personagens compostos por dois elementos: as artes plásticas e o humano. Tal

hibridização forma uma inteireza, um terceiro corpo. A dissertação fala das principais características do boneco geminado e como tais características podem enriquecer um treinamento de ator.

Como citado anteriormente, no processo educacional do Formosura, há o atravessamento de algumas técnicas de teatro de bonecos, todavia, o Mamulengo é o grande eixo de formação. Ou seja, uma arte dita marginalizada, como o Mamulengo, para uma população dita marginalizada, como os filhos de presidiários, os próprios presidiários, as populações periféricas, dentre outros. À margem de quem? E pelos interesses de quem? De que classe dominante? Exponho a capacidade comunicativa do Teatro de Mamulengos, o tipo de improviso crítico e irreverente do Mamulengo e sua forma assertiva de construir conhecimentos junto ao público, criticando a realidade e as opressões.

Alguns projetos do Formosura foram colocados em evidência para os participantes da *Disciplina Teatro e Educação II*, como, por exemplo, o trabalho desenvolvido com os filhos e filhas de mulheres presidiárias, que teve três edições (1999, 2000 e 2003). Eu fiz questão de ressaltar de onde surgiu a ideia de trabalhar com esse público: durante um período, a fundadora do Formosura, Graça Freitas, esteve ministrando aulas de teatro dentro do presídio feminino. Todos os dias, quando ela ia embora, as internas

pediam que ela “olhasse pelos seus filhos”. Particularmente, considero que essa é uma imagem muito forte: mães que foram apartadas dos seus filhos por estarem na prisão, quando a maioria delas tinham sido condenadas por envolvimento em tráfico, exatamente por não conseguirem um outro meio de sustentação dos filhos, mulheres que moram na periferia, sem direitos assegurados. No projeto, os 30 educandos tinham aulas de Mamulengo, Teatro, História, acompanhamento psicológico, além de almoço, lanche e uma ajuda de custo de R\$ 50,00 mensais (vale ressaltar que naquele período, R\$ 50,00 representava outro valor). O Mamulengo como linguagem artística norteadora do processo de agrupamento onde se insere a ação refaz novos campos semânticos promovendo a (re)elaboração da realidade.

Eu trouxe, para os participantes da disciplina, um episódio que ocorreu no Grupo Formosura, que durante muitos anos representou uma grande frustração e depois se transfigurou em uma surpresa. Durante dois anos (2006-2008), fizemos uma pesquisa (entrevistas) junto às catadoras e aos catadores de material reciclável. Em seguida, foi escrito um texto teatral chamado “Heróis do Papelão”, partindo dessas entrevistas e, sequencialmente, entrando na montagem teatral com atores, bonecos, trilha sonora ao vivo com canções feitas especialmente para o espetáculo. Tudo foi pensado e criado com muito cuidado, muita atenção

e afeto, fugindo sempre da ideia da espetacularização da miséria. O Grupo estreou, cumpriu temporada, levando as catadoras e os catadores de material reciclável para compor também a plateia. Depois de mais ou menos dois anos de existência do espetáculo, o Grupo resolveu tirar a peça do seu repertório, a partir de um sentimento de frustração de que a peça teria sido um fracasso e não teria atingido o seu principal objetivo, que seria ajudar a dar visibilidade aos catadores e às catadoras de material reciclável, que são considerados o último degrau na pirâmide social, aqueles que lidam diretamente com o refugo dos outros setores da sociedade. Alguns anos depois, uma amiga, também atriz, Júlia Kilme (atualmente integrante do Grupo Formosura de Teatro), pergunta se eu conheço alguém que gostaria de fazer um trabalho voluntário para alfabetizar cinco mulheres que trabalhavam catando material reciclável e que sonhavam em um dia escrever o próprio nome. Eu respondi que eu mesma tinha o desejo de ser essa pessoa, então, eu e Júlia iniciamos esse processo de alfabetizar essas cinco mulheres. O processo durou mais ou menos seis meses com encontros semanais. Em uma das aulas, duas mulheres começaram a discutir e brigar. Durante a querela, uma das mulheres rebateu a outra dizendo que ela era “importante sim”, pois um dia tinha assistido uma peça de teatro que tinha bonecos, tinha música e falava sobre a vida delas. A mulher descreveu cenas da peça e ressaltou que a peça

trazia cenas do seu cotidiano. Na descrição da mulher identifiquei que se tratava da peça *Heróis do Papelão*. A mulher se referia à peça como um marco em sua vida, algo que ficou marcado em sua memória. Naquele instante, todo o movimento de frustração que estava gerado em mim em relação a esse espetáculo foi ressignificado e cheguei a lamentar a ação de “enterrar” a peça. Como trago no início desse relato, é doce e tortuoso o caminho da arte.

Ainda falando em memória, o relato sobre a peça *Heróis do Papelão* foi o projeto que nos transportou para o passado durante a interlocução, um marco na caminhada do Formosura. Em seguida, trouxe para os educandos o projeto que está sendo desenvolvido pelo Formosura, iniciado próximo daquele presente momento, o projeto *EnCantos Solidários*, que realiza duas ações principais. A primeira ação consiste em fomentar um Coral Cênico-Musical, com uma abordagem que integre música, teatro e teatro de bonecos, junto às crianças do entorno da Escola de Mamulengos. Ao final do processo, será apresentado para a comunidade uma criação cênico-musical. A segunda ação está sendo realizada na Escola de Ensino Fundamental e Médio Constância Távora (situada no bairro Cajazeiras). Essa é uma ação que chamamos de Práticas de Conjunto (consiste em realizar uma ação musical com os educandos e as alunas que se interessam por música, reunindo um grupo de jovens para compreenderem como é a experiência de

tocar em conjunto). As práticas educacionais do Formosura buscam levar em consideração as demandas, as urgências daquilo que os educandos sentem necessidade de expressar. Não poderia ser diferente, diante da natureza desses públicos. Pensar a dimensão simbólica, nessa perene reconstrução dos símbolos do nosso cotidiano, é desnaturalizar a injustiça:

A Arte parece conter em si elementos de representações utópicas que atuam como núcleos vivos de bom senso e de criticidade. O trabalho com a utopia é, necessariamente, um campo tenso, onde se trabalha o que se vê do real do modo como ele se apresenta hoje. Isso quer dizer que quando se mira a fantasia, o desejo, o sonho, também se está criando um campo de tensão entre o não-ser-ainda dessa “realidade” e o que temos hoje. (LINHARES, 1999, p.25).

Depois de relatar passado e presente do Grupo Formosura de Teatro... E o futuro? Elemento incerto, mas que é um espectro sempre a nos rondar. Eu dividi com os participantes o próximo projeto do Formosura, agraciado, inclusive, em edital emergencial da Lei Aldir Blanc. O projeto *Arte, pra que te quero?* busca promover ações que contemplem fundamentalmente uma formação integrada em artes cênicas com foco no teatro de bonecos, complementada por uma formação em palhaço e outra

em contação de histórias. Serão 30 educandos, sendo 20 educandos externos à Escola de Mamulengo e 10 jovens que já estudam na Escola de Mamulengo há alguns anos. Portanto, teremos duas linhas de ação formativa. Os novos educandos, de diversas faixas etárias, que já buscam o fazer artístico como profissão – especialmente no âmbito das artes cênicas -, serão mapeados, mobilizados e cadastrados através de parceria com o Centro de Defesa da Criança e do Adolescente (Cedeca) e com a Pastoral do Povo da Rua. Os 10 educandos da Escola de Mamulengo, por já terem feito o processo formativo em bonecos, estarão na condição de monitores aprendizes, auxiliando os professores durante as aulas com os novos educandos. Para isso, irão vivenciar um alinhamento pedagógico, uma formação preparatória para essa função. Nesse sentido, será proporcionada uma multiplicação e uma ampliação, tanto da formação desses jovens enquanto artistas, como das atividades já realizadas pelo Grupo Formosura de Teatro na comunidade local. É válido salientar que são jovens de periferia, desejosos de se aprofundarem no trabalho com mamulengo. As ações centrais deste projeto são: uma formação em artes integradas, com ênfase no teatro de bonecos e interface com o palhaço e a contação de história; intercâmbio com mestres mamulengueiros; uma formação preparatória para os monitores aprendizes; uma formação em produção cultural; dois intercâmbios dos educandos com artistas; uma

montagem teatral para apresentação final; e ainda, vivências de terapia comunitária, com abordagem sistêmica.

Além da dimensão artística, os educandos terão aulas de produção cultural, abordando os seguintes aspectos: editais culturais, leis de incentivo, prestação de contas, mídias sociais, vendas de bonecos, vendas de apresentações e ações de trabalho junto à iniciativa privada, especialmente o mercado de eventos em escolas, empresas e festas privadas. É nesse sentido de uma formação inclusiva, vinculada à realidade dos sujeitos, que também propomos dois intercâmbios semipresenciais. Os intercâmbios irão contar com a participação de artistas e produtores culturais e serão em um momento de relato de experiências, no qual os educandos poderão conhecer variadas experiências de pessoas que têm a arte como meio de vida. Como se trata de um público que vivencia situações cotidianas diversas de negação dos serviços públicos básicos, desde o acesso à arte e ao lazer até à saúde mental, propomos realizar quinzenalmente encontros de terapia comunitária, mediados sob abordagem sistêmica em parceria com o Movimento de Saúde Mental do Bom Jardim (MSMBJ), oportunizando-lhes experiências de bem viver coletivo. Como parte da construção de conhecimento dos educandos e ainda como ação fortalecedora da tradição popular do Mamulengo, a cada quinze dias o projeto deverá contar com a presença de um mestre mamulengueiro. O mestre fará uma “Abertura

de Mala”, ou seja, o momento em que ele abre sua mala de bonecos, conta sua história e fala sobre sua arte e personagens, seguido de uma conversa com os educandos e espectadores; e um outro momento de apresentação do espetáculo. Ao todo serão oito mestres (dentre eles Vanderley das Laranjeiras, Gilberto Calungueiro, Mestre Cheirinho) e esses momentos serão abertos para o público em geral, além dos educandos. Nesses encontros com os mestres serão feitos registros em vídeo que serão entregues para cada mestre. Essa iniciativa surge, pois a maioria dos mestres não possui muitos registros de suas atuações, assim ter esse registro em vídeo proporciona um impacto na vida deles também.

Arte pra que te quero é o nosso futuro, ele representa a concretização de um sonho acalentado durante anos. O que hoje é um futuro breve, outrora parecia muito distante, quase utópico, dado às adversidades financeiras enfrentadas pelo Grupo Formosura e pela Escola de Mamulengos que paradoxalmente são ao mesmo tempo coisas distintas e coisas iguais. A nossa sede do Grupo Formosura é a sede da Escola de Mamulengos, o principal núcleo de pessoas que atuam no Formosura é o principal núcleo de pessoas que atuam na Escola de Mamulengos. Na realidade, o Grupo Formosura “pariu” a Escola de Mamulengos e em dados instantes as duas instâncias se confundem.

Por que insistir no teatro de bonecos nos processos

de Arte e Educação? Dentre outras questões, porque esta é uma atividade de baixo custo de produção, de fácil locomoção, linguagem direta, popular, que remete a saberes culturais acumulados pelos nordestinos sobre situações espetaculares organizadas, além de ter ótima aceitação junto ao público. Essa prática desenvolve os núcleos vivos da teatralidade e da alegria e pujança da arte de viver.

Esse breve relato e essa breve memória aqui compartilhada são de apenas alguns pontos que considero relevantes e que foram tocados durante o encontro na referida disciplina. Além disso, considerando que a memória é também ficção, eu trouxe também algumas outras pontuações ou desenvolvimentos que não foram levantados no dia da interlocução com os educandos do professor Carlos, mas que considero pertinentes para o entendimento geral, compreendendo também que, aqui, o texto escrito resguarda suas particularidades que diferem da linguagem oral.

No começo deste relato, eu trago o que anteriormente me ligava ao professor Carlos. E, agora que eu finalizo o relato, trago outra vez o que nos conecta. Não apenas isso. Trago o que, provavelmente, nos conectará também no futuro. Assim como eu, Carlos resguarda essa semente da docência desde a infância, quando brincava de “dar aulas” para bonecas e ursos. Eu também tinha essa prática/brincadeira e a minha primeira turma “real” foi com as

crianças do Movimento Sem Terra, quando eu, com 14 anos (quase uma criança), trabalhava com eles e elas o Teatro de Mamulengos. Nesse dia, eu ouvi uma frase de uma criança de mais ou menos seis anos que me olhou fundo nos olhos e disse: “ocupar, resistir e produzir, porque a nossa luta é justa”. Eu nem preciso tatuar essa mensagem em parte alguma do meu corpo, pois ela está cravada na alma. Lembrar dessa frase, remete-me a uma premissa do Carlos. Eu pedi a ele que me mandasse um áudio dizendo de onde surgiu o interesse sobre a docência, exatamente para a escritura desse relato, e ele revelou: “me interessa uma educação autônoma, educação mediada, me compreendendo como educador e não professor... O educador é aquele que aprende junto e não aquele que passa a informação”. O dia da interlocução com aqueles educandos aconteceu devido a esse encontro de pensamentos entre mim e Carlos. Talvez seja mais acertado dizer que entre a minha história, a do Carlos e as dos educandos está o interesse pela Arte e pela Educação, ambas com potencial para transformar o mundo.

Referências

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

BUENO, Márcio. **A origem curiosa das palavras** – 2ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

FREITAS, Maria. **Grupo Formosura de Teatro e o Boneco Geminado**: a criação de um terceiro corpo. 2014. Dissertação em Artes Cênicas (Universidade Federal da Bahia).

LINHARES, Ângela. **O tortuoso e doce caminho da sensibilidade**. Fortaleza: Unijuí, 1999.



BIOGRAFIA DOS AUTORES

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva

Mestra e Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC- UFBA, na linha de Processos Educacionais em Artes Cênicas. Realizou suas pesquisas de mestrado e doutorado voltadas para o ensino de teatro e a formação de professores, desenvolvidas via cursos de extensão ministrados à jovens de comunidades periféricas no estado da Bahia, utilizando metodologias oriundas das pedagogias críticas. Atualmente é Professora Tutora à Distância no curso de Licenciatura em Teatro da UFBA na modalidade EAD e professora de Artes no Ensino Fundamental II na Escola Municipal de Caeté-Açu, município de Palmeiras-BA, no formato Reda, tendo atuado nos últimos anos como professora de teatro na região da Chapada Diamantina em projetos financiados pelo poder público municipal, estadual e federal. Graduada no Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela UFBA, iniciou-se na pesquisa acadêmico científica como bolsista PIBIC, tendo posteriormente atuado como tutora no mesmo programa. Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade da UFBA- Gipe-CIT.

Bárbara Carbogim

Doutoranda na área de Pedagogia das Artes Cênicas do PPGT-Udesc. Mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC-Ufop (2016). Professora de Arte da Rede Básica Pública pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais na cidade de Juiz de Fora (2021). Professora de Teatro na Supervisão de Projetos de Artes, Cultura e Cidadania da Secretaria de Educação de Juiz de Fora (2021). Integrante

do coletivo Anticorpos – Investigações em dança (MG).

Bia Berkman

Artista, atriz, performer, artesã, *slamer*, preta candomblecista, artista, transfeminista. Desenvolve pesquisas na área de corpo e voz. Graduanda de Licenciatura em Artes Cênicas: Teatro, pela Universidade Federal do Acre - Ufac.

Carlos Alberto Ferreira da Silva

Carlos Alberto Ferreira é encenador, performer, ator, produtor teatral. Docente Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (Ufac). Doutor em Artes Cênicas pela UFBA; cursou o Doutorado-Sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (PDSE-Capes); Mestre pelo PPGAC-UFBA (2012-2014). Graduado em Artes Cênicas Licenciatura e Bacharelado com ênfase em Direção Teatral e Interpretação, pela Universidade Federal de Ouro Preto - Ufop (2006-2011). Como educador no ensino superior atuou no curso de Teatro da Universidade do Estado da Bahia (2018/2019); como orientador da Pós-Graduação em Esportes e Atividades Físicas Inclusivas para Pessoas com Deficiência da Faculdade de Educação Física e Desportos da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) (2019); e, como docente da Universidade Federal da Bahia na Escola de Teatro (2014/2016) e na Escola de Dança, no curso de Dança à Distância (2019). Como pesquisador realiza estudos teórico/prático como encenador/ator na área de montagem de textos contemporâneos. Trabalha no âmbito educacional, buscando identificar a relação da arte contemporânea e do teatro com a educação inclusiva, aumentando a prática de reflexão acerca do tema de pessoas

com deficiência.

Everton Lampe de Araujo

Everton Lampe de Araujo, doutor em Teatro pelo PPGT – Udesc. Artista navegante com interesse pela visualidade da cena, justiça social, Dança, Teatro, outro mundo possível, Performance e educação.

Flaviana Benjamin dos Santos

É artista. Tem pesquisa em doutoramento (USP/Unicamp) e trabalhos no Brasil e exterior. Mestra em história do teatro ECA/USP e bacharela em direção teatral Ifac/Ufop. Se dedica as poéticas desconstrutivas como desdobramento artístico e atua nos deslizes das línguas (performance, teatro, dança, fotografia e vídeo). Atualmente se desdobra em atos devorativos nas composições artísticas.

Foi formadora de História e Cultura Indígena pela Secretaria de Educação (SME) da cidade de São Paulo. Foi articuladora cultural no Projeto Juntos pela Arte na entidade Vocação. Atualmente é articuladora cultural em comunicação junto à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo responsável pela macro - região centro oeste e norte da cidade.

Georgianna Gabriella Dantas

Georgianna é artista de terra, performer, dançarina, atriz e arte educadora. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (2013). Especializada em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2014). Mestra em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (2018), com a dissertação: “O Plantar do Dia: A Geo-(r)-coreo-grafia de Urã no chão da rua da Bahia”

(2018). A pesquisa prática-teórica buscou refletir sobre com é conhecer e criar pela perspectiva chão e pela perspectiva terra, por meio do rito de plantar o dia nas ruas de Salvador. O estudo é continuação performática-política do espetáculo “URÃ, Um Banho de Luz” (2016) criado em co-autoria com a artista Maria Clara Teixeira em Residência Artística na ecovila Tibá, São Carlos-SP. Integrou o coletivo de criação em dança “Anticorpos” (2012-2014) e o grupo “Em Crise de Teatro” (2011-2013) nos quais atuou em diversos espetáculos e performances, Ouro Preto-MG. Integra a equipe de mulheres do restaurante vegano Mama Jambo, São Carlos-SP desde 2013. Integra o UMBIGADA - Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade - GPDacco no programa de pós-graduação em Dança, UFBA desde 2017. Integra o coletivo “Segredos Vegetais” desde 2018, Cabedelo-PB. É autora e co-autora de performances realizadas em diversas cidades em eventos de arte, cultura e agroecologia: “Travessia” (2014); “Praia?” (2015); “Plantar o dia” (2017); “Plantas passeando sobre um pano vermelho e duas cadeiras” (2017); “Água na Cabeça” (2018); “Alho Cura” (2018). Tem interesse na dança, no teatro, no rito, no diálogo do corpo em contato-ação direta com a rua e o roça, a partir do envolvimento com o chão, a terra, a cultura popular e o trabalho de base de mulheres e homens na cidade e no campo. Em 2019, na Residência Artística “Criar Cura Crua” na ecovila Tibá, São Carlos-SP, cria com Mayra Pimenta e Renata Dourado, o coletivo A Juruva com o trabalho de dança “MANÁ MAPA DE CURA PARA AS QUE VIRÃO”.

Isadora Camelo Aiache

Isadora Camelo Aiache é mãe, acreana, estudante do

curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. Atualmente, é monitora da disciplina de *Teatro e Educação II*. Realiza pesquisa no âmbito do ensino não formal, buscando novas aprendizagens artísticas pedagógicas no ensino teatral.

Juma Jandaíra

Juma Jandaíra integra @s coletiv@s Imagens Políticas e Retomada Kariri. É artista além-linguagens alienígena (conforme conceituação do filósofo indígena Felipe Coelho Tocariju) e aprendiz de erveira. Atualmente, Pós-doutoranda do *Hemispheric Institute of Performance & Politics* com a pesquisa *ativAÇÕES performÁGICAS indígenas contra a farsa da representação colonial*. É doutora em Teatro com a pesquisa - *Até o fim do mundo: povos originários de Abya Yala, performances, pedagogias, e (imagens) políticas em perspectiva anti-colonial* (PPGT-Udesc: www.ateofimdomundo.art.br) e técnica em Agroecologia (Serta/PE).

Lenine Guevara Oliveira e Salvador

Professora da Escola de Dança da Funceb. Integrante da ManifestA ColetivA e Assessora do Gabinete é a Rua junto à vereadora Maria Marighella. Doutora e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós- Graduação da UFBA.

Leonardo Augusto Paulino

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2015-2020), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2013 - 2014) e Graduado em Artes Cênicas - Licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2008-2011). Sou arte/educador, performer,

bailarino, transator do grupo BandOH - tíaso de transatores e artista-pesquisador do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA. Atualmente, professor de Artes do Instituto Federal Baiano - Campus Itaberaba. Desenvolvo pesquisas teórico/práticas na área de ecoperformance, ecodrag, educação somática, estudos culturais e estudos queer. Tenho interesse por processos, práticas e pesquisas em arte/educação, videodança e processos criativos de caracterização e indumentária.

Maria Vitória Alves de Freitas

Maria Vitória é graduada em Letras-Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atua como atriz, bonequeira, dramaturga, diretora e arte-educadora.

Mirela Ferreira Ferraz

Atriz, performer e educadora. Desenvolve pesquisas na área de corpo, performance, recepção e arte contemporânea. Doutora na linha de Teatro e Sociedade e Criação Cênica pelo programa de Pós-Graduação em Teatro – Udesc. Dedicase atualmente ao estudo das relações existentes entre performance, recepção e violência de gênero. Foi professora da Faculdade Municipal de Palhoça - SC no curso de Pedagogia. É professora de Arte da Rede Municipal de Palhoça e do Estado de Santa Catarina. Atualmente desenvolve trabalhos solos que hibridam as fronteiras existentes entre corpo, performance, vídeo, poesia e imagem. Paralelamente atua como integrante do grupo de pesquisa “iNerTE”, dedicando-se aos estudos da recepção no teatro contemporâneo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, Recepção, Performance e Educação.

Rafael Wöss Correa

Graduado em Letras pelo Instituto Federal de São Paulo (2017) e graduando em Artes Cênicas: teatro, pela Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área do teatro, com processos em trabalhos desde 2009 e com formação pelo curso profissionalizante Teatro Escola Macunaíma. Continua em desenvolvimento teatral no curso pela Ufac. Atualmente participa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic/CNPq) e de dois Projetos de Extensão, Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido da Floresta (Gesto da Floresta) e Grupo de Teatro da Ufac (Grute). Atua, como profissão, nas experimentações em espaços da cidade, como palhaço malabarista de rua, vivência atualmente interrompida pela situação de pandemia.

Rylary Karen Targino da Silva

Estudante do curso de Artes Cênicas: Teatro na Universidade Federal do Acre. Atualmente é bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic/CNPq), no qual realiza pesquisa em relação às ações de mediação teatral em Rio Branco, Acre, e participa do Projeto de Extensão Grupo de Teatro da Ufac (Grute).



Este livro, *Teatro & Educação no contexto contemporâneo: grafias coletivas e atravessamentos no Ensino Remoto Emergencial*, organizado por Carlos Alberto Ferreira da Silva, é composto por 12 textos, que são grafias de um contexto vivido por um educador que, em meio à pandemia, buscou meios para aproximar os conteúdos junto aos discentes. Os temas perpassam pelo contexto dos povos originários; da relação da terra como processo de criação; das propostas performativas no meio educacional; do diálogo relacionado ao movimento zapatista; dos projetos de extensão e da força do trabalho com a comunidade; do teatro de boneco e o processo pedagógico do Grupo Formosura de Teatro; do universo queer e a ecoperformance; do teatro e a educação inclusiva; das intervenções urbanas e seus diálogos com a rua.