Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

ÉTICAS DA CRIAÇÃO EM CONTEXTOS DE PRECARIEDADE SOCIAL: um estudo com três coletivos artísticos brasileiros

ETHICS OF CREATION IN CONTEXTS OF SOCIAL PRECARIOUSNESS: a study with three Brazilian artistic collectives

Gilberto Icle
http://orcid.org/0000-0001-7961-4782

Rossana Della Costa
https://orcid.org/0000-0002-4469-6447

Celina Nunes de Alcantara
https://orcid.org/0000-0001-6546-2765

Marcelo de Andrade Pereira
http://orcid.org/0000-0003-1180-1156

doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7579

Éticas da criação em contextos de precariedade social:
um estudo com três coletivos artísticos brasileiros

Resumo: Este artigo explora a ideia de que as precariedades e as limitações de direitos sociais não minimizam as escolhas éticas de coletivos artísticos brasileiros. Para tanto, investigam-se três coletivos artísticos com sede no Brasil: Contadores de Mentira; Trupi di Trapu; e Rede Espiralar Encruza. Exemplifica-se o argumento central no trabalho dos coletivos, analisando entrevistas com seus e suas participantes. Apresenta-se o conceito de éticas da criação a partir de três marcadores: ética comunitária; a escolha como ato político; e a ética da reciprocidade. Tomam-se as noções de ética e ação em Agamben para mostrar como operam as éticas da criação nesses coletivos. Conclui-se que as posturas éticas contrariam a concepção segundo a qual as precariedades sociais podem minimizar o ideário ético dos grupos.
Palavras-chave: precariedade social; pobreza; grupos de teatro; artes cênicas; ética.

Ethics of creation in social precariousness contexts:
a study with three Brazilian artistic collectives

Abstract: This study explores the notion that precarious conditions and limited social rights fail to diminish the ethical decisions of Brazilian artistic collectives. To illustrate this, it examines three artistic collectives based in Brazil: Contadores de Mentira, Trupi di Trapu, and Rede Espiralar Encruza. It centrally argues that an analysis of interviews with their members exemplifies work of these collectives. This study articulates the concept of creation ethics by three key markers: community ethics, choice as a political act, and the ethics of reciprocity. It uses Agamben's ideas on ethics and action to show how the ethics of creation function within these collectives. This study concludes that the ethical positions of these groups challenge the notion that social precariousness diminishes their ethical perspectives.
Keywords: social precariousness; poverty; theater groups; performing arts; ethics.

1 Introdução

No Brasil, e em muitos outros lugares, a palavra pobreza está ligada à noção de falta de recursos econômicos, miséria e falta de alimentos para a sobrevivência. Nos estudos que temos empreendido, no entanto, procuramos explorar a ideia de pobreza como "fenômeno multidimensional" (Crespo; Gurovitz, 2002; Amarilla, 2021). Isso significa dizer que as situações de pobreza são diversas e pessoas em situação de pobreza podem estar vivendo diferentes aspectos relacionados à "privação de suas capacidades" (Sen, 2000), situação que, por conseguinte, tem íntima relação com a privação dos seus direitos e liberdades.

Assim, pessoas em situação de pobreza podem ter alimentos suficientes para sua sobrevivência, podem mesmo ter casa própria, mas estarem privadas de determinados aspectos, como trabalho, saúde e/ou educação. Dessa forma, pobreza não é uma situação que pode ser generalizada, ela é multidimensional, seja porque é de difícil apreensão nas suas múltiplas implicações para a vida das pessoas, seja porque tendemos a não perceber determinadas privações como relacionadas à pobreza.

A compreensão da pobreza como relacionada à privação faz ressoar uma outra acepção, que, ao distanciar-se da noção de um sujeito incapaz, aproxima-se da concepção de um sujeito incapacitado pelas circunstâncias (históricas, econômicas, culturais, educacionais), que o inscrevem num determinado espaço-tempo social. Em outras palavras, pobreza significa antes uma forma de – resultante de um processo correlato de determinação social –despotencialização, antes de propriamente a condição daquele que é incapaz.

A subserviência do sujeito à sua impotência é o efeito mais nítido da sua integração a um sistema (social/econômico/cultural), que ora se lhe apresenta como necessário e imutável, ora como intransponível, porquanto isole o sujeito, imputando-o a responsabilidade sobre suas eventuais "incapacidades". Nesse sentido, não estamos nos referindo a pessoas em situação de miséria, tampouco em situação de extrema precariedade, mas do vasto conjunto de brasileiros que tem alguns dos aspectos das suas vidas em privação (educação, trabalho, saúde, educação, moradia, lazer etc.). Dessa forma, contrapomo-nos a uma ideia neoliberal de pobreza, que desenha pessoas que vivem em situação de pobreza como pessoas vivendo em completa precariedade. Aquilo que a maioria de nós compreende como as classes não abastadas, como classe média baixa ou outras designações similares, vive, na verdade, em situação de algum tipo de privação, portanto, em situação de pobreza.

Isso remete à ideia de pobreza, ainda, como noção atravessada por um discurso neoliberal capaz de plasmá-la como fracasso individual, aduzindo uma condição na qual a vergonha pode estar envolvida. Por isso, muitos de nós têm dificuldade de se compreender em situação de pobreza. Nós defendemos noutro trabalho que a noção de pobreza está completamente amalgamada ao discurso neoliberal, cuja solução apresentada seria o empreendedorismo como atitude individualizada

e apoiada unicamente no esforço do indivíduo; ideia que desconsidera as determinantes sociais, culturais e identitárias (veja, por exemplo, Icle, 2023).

Neste artigo, por conseguinte, vamos focar em um elemento específico das situações de pobreza, o que chamamos de *precariedades*. As precariedades são o resultado de um conjunto de relações sociais que permitem algum tipo de privação de capacidades. Guillaume le Blanc (2007, p. 68) distingue dois tipos de precariedade. A primeira precariedade, denominada ontológica, "[...] designa a insegurança vital em que cada vida está inscrita"[1]; a segunda, por sua vez, é a precariedade a que nos referimos aqui e sobre a qual refletimos em nossa pesquisa, trata-se da precariedade social, que "[...] faz parte da precariedade vital, mas não está condicionada por ela" (le Blanc, 2007, p. 69)[2]. Precariedade social significa um processo de "[...] despersonalização social da vida cuja lógica, particularmente sutil, se baseia num conjunto de contradições que põem em causa vidas cotidianas, sobrecarregando-as com encargos muito pesados" (le Blanc, 2007, p. 70)[3].

Partimos do consenso de que as análises de processos de criação, em particular de coletivos artísticos, são frequentemente centradas em aspectos que deixam de lado as precariedades. Nosso levantamento, publicado em Icle (2023), mostra alguns trabalhos nos quais a precariedade na qual vivem os participantes da pesquisa não é debatida. Isso não significa desqualificar tais trabalhos, mas indica uma lacuna a debater na área (Icle, 2023). Assim, de modo geral, por um lado, temos uma visão romantizada de que a arte está isenta de determinantes sociais; e, por outro, de que determinantes sociais, como as precariedades financeiras, poderiam macular o ideário ou as éticas de determinados artistas diante de situações difíceis, ante a falta de políticas públicas que apoiem modos de trabalho dignos e ante a possibilidade de comercialização das performances e outras atividades.

Algumas pesquisas sobre coletivos artísticos, ao tratarem sobre suas relações com a comunidade, têm explorado já questões relativas à ética e, sobretudo, às peculiaridades dos processos de criação. Veja, por exemplo, o trabalho de Cruz, Bezelga e Menezes (2020), que analisa diferentes coletivos no Brasil e em Portugal. Nossa abordagem aqui complementa, de certa forma, esse tipo de pesquisa, procurando focar nos valores e princípios éticos, os quais são explicitados pelos diferentes coletivos.

Esta pesquisa visa justamente mostrar, como resultado de nosso trabalho de campo, que os coletivos pesquisados, ainda que se encontrem em diferentes precariedades sociais[4], mantêm

1 No original em francês: "[...] désigne l'insécurité vitale dans laquelle chaque vie est inscrite" (le Blanc, 2007, p. 68).

2 No original em francês: "[...] s'inscrit dans la précarité vitale, mais elle n'est pas conditionnée par ele" (le Blanc, 2007, p. 69).

3 No original em francês: "[...] dépersonnalisation sociale de la vie dont la logique, particuliérement subtile, repose sur un ensemble de contradictions qui mettent en question les vies ordinaires, les grévent de lourdes hypothèques" (le Blanc, 2007, p. 70).

4 Isso, sem dúvida, está acompanhado do fato de haver ausência de políticas públicas voltadas à manutenção específica de grupos e coletivos artísticos que realizam trabalhos em comunidades de forma artesanal. Essa ideia está já amplamente desenvolvida, por exemplo, no trabalho de Santos e Pereira (2021).

com firmeza as crenças e convicções que os fazem realizar o trabalho da forma como realizam. Chamamos esse conjunto de crenças e convicções de éticas de criação. Isso foi possível pensar graças ao nosso trabalho de convivência e, sobretudo, de um conjunto de entrevistas realizadas com os e as participantes desses coletivos (que serão mais bem apresentados durante o texto). Nós conversamos com tais artistas em grupos separados, tanto em situações de entrevistas gravadas como em conversas informais. Para as análises que compõem este artigo, tomamos uma entrevista de cada coletivo: com o grupo Contadores de Mentira, de São Paulo, realizada em 8 de dezembro de 2022; com o coletivo Rede Espiralar Encruza, de Porto Alegre, realizada em 19 de janeiro de 2023; e a entrevista com o grupo Trupi di Trapu, também de Porto Alegre, realizada em 22 de março de 2023. As entrevistas semiestruturadas partiram de um roteiro aberto, seguindo blocos de temas idênticos, mas com questões formuladas de improviso.

Lemos sucessivamente e discutimos nossas impressões dessas entrevistas e as analisamos, procurando encontrar, de um lado, as recorrências de ideias e questões pertinentes e, de outro, as singularidades. Como veremos a seguir, nos três grupos, a questão de uma ética de criação aparece de maneira emergente em nossa leitura, sustentada por diversos exemplos. A noção de ética não é recente na literatura especializada sobre grupos artísticos no Brasil. Ela, até certo ponto, compõe uma característica central do teatro de grupo, dos coletivos de performance e da tradição de diferentes agrupamentos. Trata-se de pensar a ética, nesses casos, como "[...] uma constante descoberta sobre os próprios desejos e necessidades, que culminam em escolhas ligadas a um comportamento que privilegia a autenticidade, mas que, muitas vezes, são imprevistas pela própria pessoa tomadora das decisões" (Pessoa, 2020, p. 26). Fernando Mencarelli, ao discutir a situação e o sentido de grupo e grupalidade, como característica de boa parte do Teatro Brasileiro, lembra que

> Na síntese feita por Rosyane Trota no encontro [de Grupos de Teatro denominado Próximo Ato] de 2006, em São Paulo, com grupos convidados de várias partes do país, pensava-se o teatro de grupo como aquele que: – se alimenta de uma utopia de coletivização, diálogo, intercâmbio, confraternização; – procura formas de organização e aponta para uma ação política que visa ao reconhecimento de sua importância cultural pelo poder público; – coloca em questão a estrutura interna de criação e de organização dos grupos e, embora lute pela sustentabilidade, preza o risco, a flexibilidade, o desconhecido, como fatores fundamentais à criação artística (Mencarelli, 2015, p. 82-83).

São esses princípios grupais, coletivos, comunitários, como veremos adiante, que constituem uma das principais características dos coletivos artísticos, nos seus diferentes arranjos e contradições, o que chamamos aqui de éticas da criação. A respeito dessa noção de ética, vale lembrar que ela se refere mais à geração de uma maneira de ser em meio a um coletivo, como um colocar-se do sujeito à sua maneira, do que propriamente a obediência do sujeito a uma lei originária e universal de conduta e trabalho, que supostamente o antecederia. Nesse sentido, ética significa um livre uso de si, que "[...] não dispõe da existência como de uma propriedade"; ou seja, não se refere à aquiescência ou resignação a uma regra, mas ao próprio exercício de si que funda a própria maneira de ser e acontecer, a sua singularidade (Agamben, 2013, p. 16).

Apresentamos, dessa forma, três elementos éticos que se constituem como resistência às precariedades sociais enfrentadas no dia a dia dos coletivos estudados: a ética comunitária; a escolha como ato político; e a ética da reciprocidade. Vejamos, então, como eles aparecem em cada coletivo.

2 Contadores de Mentira e uma ética comunitária

O grupo Contadores de Mentira foi criado em 1995 por jovens, da região metropolitana de São Paulo, interessados no trabalho coletivo em teatro. O grupo se autodenomina como um teatro de "celebração" (Pereira, 2015, p. 12). O trabalho enfatiza espetáculos celebrativos no sentido da festa, da comemoração e de um teatro com laivos de ritual (como vemos na Imagem 1 abaixo). Em muitos espetáculos, a dramaturgia é construída pelo próprio grupo, que, para além de criar e apresentar espetáculos de rua e de palco, produz diversas atividades comunitárias, como oficinas, seminários e atua fortemente junto a grupos de reivindicações identitárias, especialmente em raça, gênero e sexualidade.

O grupo é formado por um núcleo de quatro pessoas: Cleiton Pereira, diretor e ator; os atores Kaique Calisto e Samuel Vital e a atriz Daniele Santana. Tal núcleo consiste no grupo de pessoas que mantêm a sede e o trabalho contínuo do grupo, mas outros artistas são agregados em diferentes projetos e espetáculos. Por muitos anos tiveram sua sede na cidade de Suzano, região metropolitana de São Paulo; contudo, no final de 2023 e início de 2024 mudaram-se de cidade, depois de uma longa campanha da Prefeitura de Suzano contra a permanência do grupo no terreno cedido pela municipalidade, no qual o grupo mantinha sua sede, construída de contêineres pela força do trabalho dos integrantes[5].

Imagem 1 – Gravação do filme Apoteose de uma Utopia Estirada ao Limite da Morte, Teatro Contadores de Mentira, Suzano, Brasil



Fonte: Sandro Casarini, 2015

Conforme nos relatam durante a entrevista, o grupo funciona como uma espécie de cooperativa, no sentido de que os custos e ganhos obtidos do trabalho são divididos entre os quatro.

5 Toda a questão do litígio com a Prefeitura de Suzano, que resultou no deslocamento do grupo de Suzano para a cidade de Mairiporã, deverá ser objeto de escritos futuros, visto não ser o foco deste artigo.

A renda média desses artistas não ultrapassa o valor do salário-mínimo mensal, ocorrendo ganhos menores do que o mínimo por diversos períodos. Além da bilheteria dos espetáculos, parte muito pequena dos ganhos do grupo, a renda vem da venda de apresentações dos espetáculos e performances para diferentes instituições e, sobretudo, de editais governamentais, que funcionam, na maioria das vezes, seja como prêmio em dinheiro para a construção e/ou apresentação de espetáculos e/ou realização de oficinas, seja como financiamento, cuja forma de pagamento é o oferecimento de apresentações gratuitas, oficinas e eventos com entrada franca (veja Imagem 2).

Dessa forma, os ganhos econômicos precisam sustentar a sede do grupo, assim como suas próprias sobrevivências como indivíduos. Não raro, os e a integrante precisam se engajar em algum trabalho fora do grupo para garantir o mínimo de renda. Nesse sentido, fica clara a situação de precariedade social, pois tais ganhos não são suficientes para uma vida sem privações. Ainda que os ganhos econômicos não sejam a única forma de identificarmos as dificuldades pelas quais tais artistas passam, são um indicador potente para compreendermos como seus direitos não são garantidos.

Imagem 2 – Daniele Santana, em Cícera – Contadores de Mentira,
Galpão Arthur Neto, Mogi das Cruzes, Brasil



Fonte: Jacqueline D'Angelo, 2023

Com efeito, a narrativa dos participantes e da participante na entrevista deixa transparecer muito bem que há um esforço individual, plasmado na lacuna de políticas públicas que não se ocupam desses trabalhadores, para manter o trabalho. Como Daniele Santana explica, a remuneração recebida por cada indivíduo é, em muitos casos, usada para a manutenção do trabalho, pois, segundo ela: "quando [...] não tem um recurso vindo de um edital, a outra alternativa é você investir do que seria o seu próprio recurso. Então, se a gente recebeu como trabalhador, é desse recurso que a gente vai aportar outra vez à obra. E isso acontece muito" (Daniele Santana, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022). Portanto, usar o que seria a remuneração individual de cada um e uma, já diminuta, para manter a sede ou para criar um espetáculo novo, mostra, de um lado, a precarização em relação à manutenção do trabalho e, de outro, o compromisso individual dos e da participante na manutenção do trabalho que realizam.

Entretanto, grupos artísticos que vivem em precariedade é fato mais ou menos consabido, visto a situação econômica que a maioria dos brasileiros enfrenta. O que chama a atenção, nesse

caso, é que, apesar de tais precariedades, o sentido, os valores, as concepções de arte, que tais artistas mantêm nas suas criações, não são deixados de lado em direção a uma vida mais confortável.

Essa ética é, por conseguinte, sustentada por uma ampla visão cultural, que permite aos integrantes um apurado senso crítico. Ainda que nem todos tenham formação superior, trata-se de artistas que são leitores(as) atentos(as), possuem grande repertório literário, artístico, filosófico e social. Não se trata de artistas populares pouco alfabetizados, mas de pessoas com intenso processo de formação continuada, intimamente ligados ao ativismo.

Kaique Calisto adverte que foi o processo de criação dos espetáculos que o incitou ao ativismo. Ele diz: "Então as próprias obras que eu comecei a adentrar me colocaram em situações de entendimento e busca por entendimento político, social, enfim, várias camadas. É onde eu começo a adentrar no ativismo" (Kaique Calisto, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022). Retroalimentado pelo ativismo, o processo de reflexão se desdobra nas criações. Com efeito, o engajamento nas pautas identitárias, em especial contra o racismo e a LGBTfobia, fazem aprofundar a reflexão que o grupo mantém e que é um dos pilares do que chamamos aqui de éticas da criação.

Essa, aliás, parece ser uma característica do tipo de formação grupal da qual o Contadores de Mentira é protagonista: a arte traz a necessidade de uma formação mais ampla, para além dos meios de comunicação e das redes sociais. Um impacto visível das performances artísticas nos integrantes do grupo é sua sensibilidade altamente cultivada, a partir de uma formação política, cultural e artística. Se essa reflexão contínua é um dos pilares do que chamamos éticas da criação, como acabamos de dizer, outro elemento fundante de tal prática de conduta é o elemento comunitário[6].

Nesse sentido, os integrantes são taxativos. Primeiro porque rechaçam a ideia de que a criação depende ou mesmo se beneficia das dificuldades. Cleiton Pereira afirma: "A gente aprendeu rapidinho que as tensões não são bem-vindas" (Cleiton Pereira, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022). Segundo, porque o que interessa ao coletivo artístico tem a ver com a produção de uma subjetividade coletiva e em comunidade. Contadores de Mentira é um grupo que está preocupado com os efeitos multiplicadores das ações artísticas. Nesse sentido, segundo a acepção de criação do grupo: "Eu acho que é esse o mundo que mais nos interessa, sabe? A possibilidade de contágio, epidêmica, quase, de que, olha, é possível. É possível produzir. É possível fazer girar a sua própria comunidade" (Cleiton Pereira, entrevista com os Contadores de Mentira, 2022).

Estes dois elementos, reflexão contínua e subjetividade comunitária, plasmam em si o sentido de uma ética da criação para esse coletivo. Não se trata de defender a ideia de que eles estão isentos das precariedades ou de que essas não influem no seu modo de criação; mas, paradoxalmente, pensar que há um esforço reflexivo, de um lado, e político, de outro – especialmente na busca de fazer o

6 Não se trata aqui de explorar a relação entre o coletivo e a cidade como já desenvolvido na literatura especializada sobre Teatro de Grupo no Brasil, veja-se, por exemplo, Campos e Santos (2016) ou Carreira (2009); tampouco a relação da performance com a cidade ou os espaços urbanos como, no trabalho de Carvalho e Veloso (2021); antes, nosso intento é investigar a relação ética com a comunidade do entorno como mote para o tipo de relação estabelecida no contexto de precariedade social (do grupo e do entorno).

trabalho reverberar na comunidade –, que mantém o grupo íntegro em relação aos seus valores éticos e políticos, nesse caso exemplificados pela noção de reflexão e pela noção de subjetividade comunitária.

3 Trupi di Trapu e a escolha como ato político

O grupo Trupi di Trapu foi criado em 2008 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. É um grupo que se dedica à pesquisa e criação de espetáculos com predominância do teatro de animação. Seus integrantes também realizam oficinas, seminários e atividades comunitárias no Quilombo do Sopapo, local no qual realizam ensaios e a confecção de seus bonecos.

O grupo atuou também com bonecos para televisão entre os anos de 2008 e 2013, no Programa Pandorga, promovido pela Televisão Educativa (TVE-RS). No âmbito teatral, seus espetáculos apresentam tanto a pesquisa sobre manifestações tradicionais como o boneco de luva e a dramaturgia referente ao mamulengo, quanto técnicas contemporâneas - como animação coletiva de um único boneco ou atuadores aparentes ao público. Além disso, os temas escolhidos possuem relação com questões sociais emergentes, como gênero, relações étnico-raciais e sociais. Mesmo quando trabalham com uma dramaturgia mais tradicional, o grupo escolhe adaptar as cenas de modo a apresentar questionamentos para o público. Por exemplo, em *As Aventuras do Palhaço Sebastião* (2023), peça de tradição medieval, na qual o rei promete a mão da princesa a quem derrotar o dragão que assola o reino, ao final da peça a princesa lança a questão: "mas e alguém me perguntou se eu quero me casar?". E a peça se resolve com uma grande celebração, mas sem o casamento.

Fundado por Anderson Borges Gonçalves, o grupo já teve muitas configurações e troca de participantes. Na entrevista, além de Anderson, estavam Viviane Marmitt e Leandro Silva, mas o grupo pode ser acrescido de outros participantes, dependendo do projeto. Dessa forma, cada projeto desenvolvido acaba tendo demandas específicas, que são solucionadas de forma colaborativa (como por exemplo em "Bandele" - Imagem 3). Anderson explica que, a cada espetáculo, os integrantes têm plena autonomia para gerenciar as demandas. Ele diz: "Agora, por exemplo, estamos com o projeto de um novo espetáculo. Eu estou trabalhando na produção e é um espetáculo que não vou estar em cena. Em outros, estou em cena e as coisas são trazidas para o gerenciamento coletivo" (Anderson Borges Gonçalves, entrevista com a Trupi di Trapu, 2022). Algumas decisões são apresentadas ao grupo já previamente analisadas por quem faz a produção, que pondera sobre prazos, orçamentos e frequentemente dirige para soluções possíveis que contemplem o contexto de todos.

Imagem 3 – Viviane Marmitt e Juliano Félix em Bandele, Trupi di Trapu, Teatro de Arena, Porto Alegre, Brasil.



Fonte: Gabriela Baraibar, 2021.

O gerenciamento coletivo também se estende ao compartilhamento dos ganhos do grupo. Eles contam que houve uma fase em que viviam com o que era faturado nas bilheterias, porém isso tornou-se insustentável. Então, passaram a trabalhar com editais governamentais e com contratos para trabalhos específicos em empresas, ou campanhas financiadas pelo poder público – como campanhas de vacinação. Além dessas estratégias, cada integrante possui atividades fora do grupo.

Nesse sentido, cabe explicitar que todos os integrantes da Trupi di Trapu possuem curso superior e, alguns, exercem uma profissão de forma concomitante ao trabalho com o grupo. Pedagogia, Licenciatura em Teatro, Direito e Letras são alguns dos exemplos das suas áreas de formação, que poderiam dar a esses artistas outro *status* econômico e social. No entanto, eles são unânimes em afirmar que, se pudessem se sustentar somente com o trabalho do grupo, assim o fariam sem pestanejar. Viviane conta que é professora concursada no ensino público, mas que renunciaria à estabilidade se fosse possível. Por enquanto, solicitou redução de carga horária para poder ter mais tempo de dedicação às atividades do grupo. É perceptível a consciência dos artistas de que o trabalho de criação requer uma qualidade específica de envolvimento para que seja possível alcançar um resultado satisfatório, tanto na dimensão da técnica quanto na entrega pessoal ao processo. Trabalhar com o Teatro é a escolha dos entrevistados. A precariedade se apresenta nas condições de desenvolvimento dessa escolha, que faz com que seja necessário buscar outras fontes de renda. Abaixo, a Imagem 4 mostra outro dos espetáculos do coletivo.

Imagem 4 – Ajeff Ghenes em Trapos e Farrapos: Negrinho, Trupi di Trapu, Festivale, Rolante, Brasil



Fonte: Joseph Ponciano, 2023

Além das atividades que garantem o sustento, os participantes do grupo também empreendem projetos individuais, como é o caso de Leandro, que, no momento está fazendo um doutorado com a temática das implicações do ciborgue na vida humana e na criação artística contemporânea. O doutorado foi uma escolha de Leandro depois de concluir seu mestrado, que tratava sobre o estudo de caso de grupos de teatro no estado do Rio Grande do Sul-RS, Brasil, que optavam por abordagens contemporâneas no teatro de animação (Silva, 2019). Na época do mestrado, também escreveu um artigo sobre as contribuições do trabalho com marionetes para a formação do bailarino na contemporaneidade (Silva, 2018). Tais ações individuais alimentam o repertório do grupo, pois, a partir de tais pesquisas, criam-se oficinas, seminários, experimentações, que são divulgados e partilhados nas suas redes de contato.

Conforme dito na introdução deste texto, a noção de pobreza não se configura aqui como miséria ou precariedade nas condições de vida. Todos os integrantes possuem condições de moradia, alimentação, lazer etc. acima da média, comparando-se à boa parte da população brasileira. E, talvez, poderiam possuir condições melhores se tivessem seguido a área de suas formações acadêmicas, ao passo que encontram dificuldades para se manter na ação artística. Tampouco pode ser pensada pela falta de empreendedorismo ou de trabalho, uma vez que é o que mais fazem – tendo em vista a produção dos espetáculos que são levados à cena pelo grupo.

A condição do grupo se relaciona com a noção de pobreza apresentada por Sen (2000), concernente à privação de desenvolvimento pleno de suas capacidades se trabalhassem exclusivamente com arte. Tal acepção se relaciona com uma das implicações que a filosofia coloca para a questão da escolha, que é o problema da liberdade. Isto é, "[...] a escolha importante não é entre o bem e o mal, mas entre escolher e não escolher" (Abbagnano, 2007, p. 345). Sob esse prisma, a escolha garante o movimento de aprofundar, definir e expandir; ao passo que não escolher, ou ser impossibilitado da ação da escolha, promove o definhamento das capacidades. Nesse sentido, a ética que conduz os integrantes do grupo é a de sustentar a escolha pelo seu desejo, arcando com os ônus do que isso representa no contexto do sul do Brasil. O ônus, nesse caso, seria exatamente a ação de escolher, dentre as possibilidades limitantes ou não, àquela que melhor responde às demandas dos processos

criativos do grupo e seu contexto. Isso porque o grupo, por vezes, é contemplado por editais e alguns processos podem contar com maior investimento, enquanto outras vezes a precariedade é mais evidente. Mesmo com essa gangorra de situações, os participantes do grupo seguem reafirmando o seu desejo de permanecer no campo da arte teatral.

Sob o prisma de outra implicação filosófica da escolha, é impossível escolher não ser o que se é. Escolher "[...] o que já se é e não se pode não ser" (Abbagnano, 2007, p. 345) elimina a própria ideia da escolha, ou de que seria possível escolher algo ao qual só caberia aceitação. Nessa perspectiva, os integrantes do grupo colocam-se coerentes consigo e aceitam ser quem são, verificando a impossibilidade de ser outra coisa que não artistas.

Independentemente de tomarmos a problematização pela primeira ou pela segunda dimensão filosófica dos problemas da escolha, há duas conformações que são perceptíveis na condução ética dos integrantes da Trupi di Trapu relacionadas ao seu trabalho.

A primeira conformação é referente à história pessoal: cada um dos entrevistados relatou uma experiência com teatro de bonecos que teve ao longo de seu desenvolvimento que foi marcante o suficiente para moldar a escolha de trabalhar, priorizar e se aprofundar na área. Os três entrevistados foram capazes de reconstituir e narrar essa experiência em detalhes e, ao final, apresentava-se a afirmação que encontraram algo que não poderiam mais viver sem. A segunda, diz respeito ao desenvolvimento do significado e do sentido que tal experiência possui. Dito de outro modo: a busca por aprofundar-se na área artística fez com que os integrantes desenvolvessem consciência sobre a importância do fazer artístico. Anderson evidencia essa ideia ao dizer:

> Eu tive que entender o processo de maturidade pessoal, jogar isso pra dentro do profissional, porque daí a história da Trupi di Trapu é a minha história de amadurecimento como homem, como profissional, como homem negro, que eu vou me descobrindo no decorrer dessa trajetória, que vai pautar os temas e as escolhas estéticas e repertório que a gente tem cada vez mais. Hoje, pra mim, eu sei o que faz sentido e o que não faz sentido botar na cena e como atrelar isso à ideia de que precisamos viver do nosso trabalho, precisamos valorar o nosso trabalho (Anderson Borges Gonçalves, entrevista com a Trupi di Trapu, 2022).

Fica explícito nessa fala a noção de que as produções da Trupi di Trapu possuem valor financeiro, afinal, ganhar dinheiro é essencial no mundo em que vivemos. Entretanto, os integrantes possuem também a consciência do valor cultural que está imbricado no que o grupo propõe e produz. Consciência que é plena de contradições, de formas de ver o mundo que estão atravessadas nas suas produções artísticas, nos seus processos de criação. Essa é a escolha que se impõe nas ações dos integrantes e que faz com que permaneçam encontrando sentido em ser um grupo. Trata-se de uma escolha como ato político.

4 Rede Espiralar Encruza e a ética da reciprocidade

A Rede Espiralar Encruza é um coletivo de artistas pretos que, conforme seus integrantes, busca borrar temporalidades e performar a vida em nosso presente. A rede se articulou por intermédio do processo de criação do espetáculo *Sobrevivo - antes que o baile acabe* (2019), que teve sua dramaturgia construída a partir das vivências do elenco, mas também transita pelas linguagens da performance e do audiovisual.

Em 2020, um grupo de jovens artistas, que já criavam juntos, decidiu se apresentar como Espiralar Encruza, fortalecendo vínculos, produzindo performances e ações artísticas em diferentes plataformas, incluindo um documentário poético acerca do processo de criação do espetáculo antes mencionado. Em 2020 e 2021, a Rede, com mais algumas convidadas, juntou-se para promover a residência Espiralar, tendo, como obra decorrente, o curta-metragem intitulado *Será que fica pronto a tempo*? (2021).

Desde então, o coletivo produz arte no entrecruzamento de teatro, dança, performance e vídeo. Atualmente, a Espiralar é responsável por um dos espaços do Edital público Usina das Artes, que cede a grupos contínuos salas de trabalho e apresentação na Casa D, em Porto Alegre. O grupo funciona, como os demais, em regime de cooperativa, produzindo trabalhos que não se sustentam pela arrecadação da bilheteria, mas que contam, eventualmente, com verbas públicas capazes de subsidiar em parte as necessidades de produção de novos trabalhos, sem, contudo, garantir a manutenção dos e das participantes.

A ética de uma coletividade em rede, conforme é possível constatar na conversa com a Espiralar, radica-se num modo de relação plasmado na pluralidade. Isso se dá pela característica racial do coletivo, um grupo de jovens negros, produzindo performance negra na atualidade. A noção de "performance negra", aqui aludida, corresponde àquela, defendida por Silva e Peixoto (2022, p. 2), segundo a qual "[...] a Performance Negra não [é] manifestação do exótico, mas [...] movimento político e estético que, juntamente com o Movimento Negro, insurge-se em prol da dignidade e cidadania da população negra".

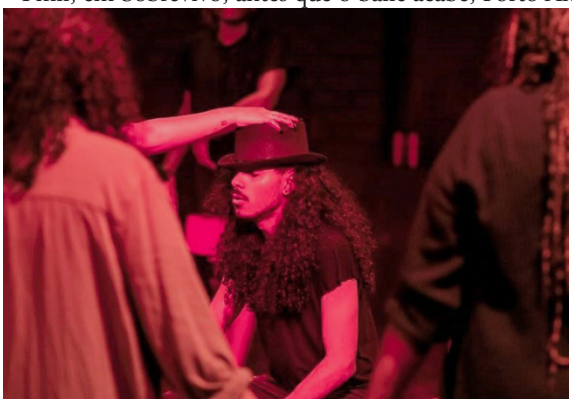
Tal pluralidade permite engendrar uma ética da reciprocidade como princípio e potência das próprias relações travadas no seio da rede. Nas palavras de Gabriel Farias, integrante da Rede:

> [...] a gente pensou 'Tá, rede de artistas' – essa ideia da rede, ter vários fios que se enozam e seguem, se encontram e seguem. Então, essa imagem da rede, se a gente pensar, ela segura, sustenta aquilo que pode ser uma pessoa descansando, uma peça de teatro ou uma ideia. Então a gente se identifica assim, enquanto uma rede de artistas, uma rede de artistas negros que criam [...] (Gabriel Farias, entrevista com a Rede Espiralar Encruza, 2023).

Ao pensar sobre a noção de rede e os sentidos de pluralidade, emaranhado, mutualidade, fundidos em tal acepção, é possível traçar um paralelo com a noção de confluência, defendida pelo

pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2019, p. 68), que afirma que: "[c]onfluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual". O que também nos dá a pensar, transpondo essa metáfora para o trabalho do grupo, que a força, a grandeza, no sentido da potência das ações tramadas pelo coletivo, bem como seu sustentáculo ético, não está em buscar se igualar, em fazer desaparecer as diferenças, em ver-se subsumido/a no trabalho, ou nas relações com os/as outros/as da coletividade, mas antes nas singularidades que pulsam e se dão a ver na sua não igualdade ou, dito de outra forma, na profusão e diversidade de corpos, pensamentos e práticas. Assim, a ideia de rede tem a ver com a percepção dos/das participantes, tanto em relação a multiplicidades de experiências dos integrantes do grupo, quanto na relação colaborativa em termos de ideias, habilidades, possibilidades. A Imagem 5 mostra um dos trabalhos do coletivo.

Imagem 5 – Phill, em Sobrevivo, antes que o baile acabe, Porto Alegre, Brasil



Fonte: Moisés Nobre, 2019

Essa rede, portanto, na forma como pensada pelo coletivo, amalgama-se com a ideia de encruzilhada, ou seja, pelo modo como diferentes caminhos e experiências se encontram e se cruzam nas práticas da rede. Estar em rede é compartilhar conhecimentos, práticas, ideias, mas é também fazer isso a partir de múltiplas e diferentes dimensões e referências. Por outro lado, o intuito dessa empreitada não é o de levar a um termo comum que seja igual para todos, ao contrário, é justamente a busca por potencializar as singularidades que orientam o trabalho do grupo.

Dessa forma, a Rede Espiralar Encruza constitui um processo em que a coletividade é um espaço de compartilhamento e de diferenciação – de exaltação das riquezas individuais que são trazidas para os processos. Como diz Mayara Marques, uma das atrizes entrevistadas: "[n]ão somos todos iguais, nem sempre concordamos, não somos uma coisa só, nos unimos por entender a potência do aquilombamento e da coletividade em nossas vidas e fazeres artísticos" (Mayara Marques, entrevista com a Rede Espiralar Encruza, 2023). A Imagem 6 ilustra um dos trabalhos da Rede Espiralar.

Imagem 6 – Da esquerda para a direita: Gabi Faryas, Eslly Ramão, Leticia Guimarães, Cira Dias, Maya Marqz (em pé) e Phill. Sobrevivo, antes que o baile acabe, UFRGS, Porto Alegre, Brasil



Fonte: Moisés Nobre, 2020

Essa ética é, portanto, uma espécie de ética da reciprocidade que remete a dimensões como quilombismo (Nascimento, 2019), encruzilhada (Martins, 2021; Rufino, 2019), mas também ao racismo estrutural (Almeida, 2020), com seus apagamentos, desmerecimentos e invisibilizações e, por conseguinte, a corpos negros e negras, dá-se de maneira entrelaçada, amalgamada por esses múltiplos elementos. Uma vez que essas dimensões possuem elementos que atravessam os corpos e as subjetividades negras, pelas heranças ancestrais como o quilombismo e a encruzilhada; e pelo legado colonial do racismo que desumaniza esses mesmos corpos. Não por coincidência, o coletivo em tela é formado por jovens artistas negros e negras, para quem noções como aquilombamento aduzem a formas de existir, conviver, se organizar, que têm por égide determinados valores civilizatórios negros (Trindade, 2013, p. 132). Tais valores da ancestralidade afro-brasileira, e, no caso, do quilombismo (Nascimento, 2019), remetem a formas de convivência ligadas ao comunitarismo/cooperativismo como modo de organização e manutenção de vidas negras.

Por sua vez, a dimensão da encruzilhada, também oriunda dos saberes negros, é compreendida como espaço de dispersão e ajuntamento, lugar da diversidade, de relações horizontais e de inclusão como princípio, como fundamento. Para pensadores como Martins (2021) e Rufino (2019), o espaço da encruzilhada é aquele no qual não há lugar para sínteses, respostas, e/ou escolhas que sejam unívocas. Lugar de embate, mas não de combate no sentido da destruição do Outro, este espaço/tempo entendido como encruzilhada é o lugar do respeito ao Outro, porém não no sentido de aceitação que tolera, mas antes da compreensão da natureza de imprescindibilidade deste Outro. Justamente o oposto do que a relação racista estabelece com os/as sujeitos/as negros/as cujas vidas são consideradas não humanas e descartáveis. Assim, o trabalho da rede que é também *em rede,* está diretamente relacionado ao encontro de ideias, de habilidades, de possibilidades que cada artista integrante traz para a coletividade. Uma ética radical de reciprocidade como conjunção de diferenças que atuam em prol de práticas de criação. Essa ética conecta os integrantes da Rede Espiralar Encruza entre si e ao trabalho, à medida que ela é alimento e sustentáculo para aquilo que o grupo produz.

De forma muito direta, a performer Mayara Marques explicita a encruzilhada da seguinte forma:

> [...] porque a gente se encontra a partir de várias pesquisas, mas também da pesquisa da encruzilhada, do encontro, da rua, dos caminhos, e, tanto um conceito quanto o outro, por destoantes ou muito semelhantes que sejam, eles partem de lugares diferentes e se encontram de alguma forma em nós, no que a gente busca [...] (Mayara Marques, entrevista com a Rede Espiralar Encruza, 2023).

Essa noção de encruzilhada, ao fim e ao cabo, sustenta uma relação recíproca entre os participantes do coletivo. E tal reciprocidade consiste, para nós, numa espécie de ética na qual a pluralidade não é um problema, mas a força de enfrentar as precariedades de maneira coletiva, sustentando um modo de criar entrelaçado, entrecruzado, ao mesmo tempo disperso em movimentos que se espiralam, cruzam-se, no e com seus conhecimentos diversos e singulares.

5 Éticas da criação contra as precariedades

Buscamos, neste texto, abordar as escolhas éticas de cada grupo, que, no modo como percebemos, relacionam-se com a mitigação das limitações impostas por contextos de precarização dos três grupos pesquisados. O contato com esses coletivos tornou perceptível o esforço de tais artistas em remar contra uma maré de falta de vontade política, escassez de recursos e escasso investimento na cultura do país. Tal esforço, sem romantizações, e o conjunto de práticas, investimentos e elaborações artísticas de cada grupo, parece atravessado pelo que estamos chamando aqui de éticas da criação ante as precariedades das situações em que vivem. Éticas que, nas suas especificidades, são também formas políticas de enfrentamento às precariedades.

O exemplo do coletivo Contadores de Mentira deixa evidente que o conjunto dos esforços implementados por eles está amalgamado a uma ética comunitária capaz de colocar no centro de tais esforços as preocupações com o Outro, ou seja, com o grupo que cerca o entorno da sede teatral, com a comunidade. Ética comunitária, nesse caso, significa um ato em prol desse Outro que constitui o território no qual trabalham e, ainda, a convicção de que o trabalho teatral é maior do que o espetáculo, ele se movimenta na relação entre grupo e comunidade.

No contexto do grupo Trupi di Trapu, observamos a própria escolha em permanecer trabalhando com teatro como um ato ético/político. Desde o gerenciamento coletivo na produção dos espetáculos, que possui como efeito o rodízio de papéis dentro do grupo, entre atuação, figurino, direção, produção dos materiais de cena até a própria postura frente às precariedades, o coletivo se mantém uno em afirmar a escolha de fazer teatro como ato político. Tal elemento se apresenta como definidor da conduta ética de seus integrantes. Isto é, trabalhar com teatro e estar no coletivo não significa falta de opções, mas sim uma posição política de engajamento com o trabalho, dando sentido às suas práticas e, portanto, ressignificando suas

escolhas. O trabalho em grupo, apesar das precariedades, é uma decisão embebida na certeza da importância do que se faz.

Na Rede Espiralar Encruza configura-se nitidamente uma ética da pluralidade, na qual elementos como quilombismo e encruzilhada possibilitam o trabalho coletivo. A singularidade é a potência para a criação e o estar junto, constituindo uma política de resistência e produção de vida; tal qual os quilombos foram para a ancestralidade negra no tempo-espaço da escravização e, por isso, hoje são referências de modos de vida para a própria rede.

A operação, contudo, que exemplifica na nossa pesquisa a relação entre cada grupo e suas diferentes éticas, quais sejam, a comunitária no Contadores de Mentira, a escolha como ato político na Trupi di Trapu, e a pluralidade na Rede Espiralar Encruza, é meramente didática. Os três coletivos giram em torno de éticas semelhantes, porque todas elas aduzem a práticas que são políticas: a comunidade como objetivo comum, a escolha como ato político e a pluralidade como forma de organização e criação. Tais modos de existências dos grupos mostram bem como a postura ética é uma espécie de resistência à precariedade, amalgamada ao ativismo. Isso significa uma luta a partir desse ponto de inflexão, que chamamos de éticas da criação. Trata-se de uma luta contra a desmobilização da cultura e da arte. Isso acontece em face do fato de

> [...] ao invés de notar um aumento em quantidade e qualidade dos fomentos à rede de produção cultural (produção-distribuição-troca-consumo), observa-se um empenho para desativar os elementos dessa cadeia, impactando não apenas as pessoas envolvidas (artistas, produtores, curadores e público), mas desarticulando ideias, propostas e ações (Monteiro; Greiner, 2020, p. 3).

Daí a importância de que tais éticas de criação estejam eivadas de ativismos políticos. No âmbito do pensamento político, ativismo remonta invariavelmente à ação – empreendida por um indivíduo ou por um coletivo – que busca assegurar aos sujeitos a possibilidade de agirem cada um à sua própria maneira; de poder existir e se manifestar como uma singularidade ou *identidade* pertencente a um conjunto em meio ao diverso e ao coletivo. Ainda que possa soar redundante, a ação é por nós compreendida como um tipo peculiar de atividade - distinta do labor e do trabalho, para auferirmos as categorias oferecidas por Hannah Arendt (2016), em sua célebre obra "A Condição Humana" - que permite ao sujeito se afirmar no seu próprio existir, de se apropriar do seu próprio acontecer, isto é, de poder se inscrever e se orientar segundo sua consciência, numa narrativa histórico-social composta não por um comum (tomado na forma da aderência a um conjunto, que reconheceria as formas singulares como parte de uma mesma identidade), mas em comum (na apreciação conjunta das diferenças e na sua apreensão por um denominação geral).

A ética, com efeito, refere-se justamente à modalidade por intermédio da qual a singularidade pode ser assumida e reconhecida como tal, sendo apenas uma dentre inúmeras - as quais, para poderem sê-lo (cada uma à sua maneira), necessitam estabelecer uma forma comum (ainda que in-comum), de habitação, de coexistência, de coparticipação do mundo.

Não obstante, o espaço da ação (em especial, no nosso caso, contra às precariedades) pode ser tomado, no sentido forte da palavra político - como adjetivo da ação - como um espaço aberto, delimitado pela ética e preenchido pelo *qualquer*. Ao juízo de outro pensador político contemporâneo, Giorgio Agamben (2013, p. 64), o *qualquer* designa essa "singularidade finita e, todavia, indeterminável segundo o conceito"; ele é "o acontecimento de um fora", uma exterioridade que estaria à porta, um "ser-*dentro* de um fora" (Agamben, 2013, p.64, grifo do autor).

Assim sendo, o problema da pobreza parece concernir, primeiro, à ideia de que a sociedade compreende uma estrutura estática que absorveria – orientada por princípios determinados de antemão, corrente e indubitavelmente econômicos – o pertencimento ou não dos sujeitos à sua forma de funcionamento e organização (como se coubesse a essa entidade, denominada sociedade, a determinação da potência ou impotência de seus correligionários). A pobreza, *mutatis mutandi*, representaria, pois, um fator decisivo e mantenedor da ordem social. Reconhecer-se em situação de pobreza já seria, assim, uma forma de ativismo.

Na compreensão aqui ofertada, os ativismos, as lutas, as resistências às precariedades, as pautas identitárias dos coletivos estudados são delineadas a partir do reconhecimento do singular do pertencimento a singularidades semelhantes. O significado da ética da criação só se sustenta se a forma da coabitação, do coexistir coincide com a "totalidade das suas possibilidades", tal como infere Giorgio Agamben (2013, p. 63).

É nesse registro que nossa pesquisa entende a noção de éticas da criação, em contextos de precariedade social, como funções operativas nas práticas performativas dos três coletivos. Sustentados na ação, tais artistas empreendem resistências expressas nos comunitarismos, nas escolhas e nas reciprocidades.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

AMARILLA, Diego. Discusiones teóricas contemporáneas sobre pobreza: capacidades, bienestar y necesidades humanas. *Revista de Ciências Sociales*, Montevidéu, v. 34, n. 48, p. 115-129, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.26489/rvs.v34i48.5. Acesso em: 14 mar. 2024.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

ICLE, Gilberto. Uma ética da ausência: um estudo sobre a categoria pobreza nas pesquisas em Artes Cênicas brasileiras. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas,* Florianópolis, UDESC, v. 2, n. 47, p. 1–22, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0203 . Acesso em: 15 nov. 2024.

CAMPOS, Cecília L. J.; SANTOS, Vera L. Bertoni dos. Experiências Teatrais de Grupo na Ocupação do Espaço Urbano em Porto Alegre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 6, n. 3, p. 460-480, set. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2237-266058877. Acesso em: 12 ago. 2024.

CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 01-10, 2009. Disponível em: https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%25p . Acesso em: 12 ago. 2024.

CARVALHO, Francis Wilker de; VELOSO, Verônica. Atos íntimos contra o embrutecimento: agenciamentos do encontro sensível entre corpo e cidade. *Ephemera*, Ouro Preto, UFOP, v. 4, n. 9, p. 32-46, 12 dez. 2021. Disponível em: https://doi.org/10.70446/ephemera.v4i9.4985 . Acesso em: 23 ago. 2024.

CRESPO, Antônio Pedro Albernaz; GUROVITZ, Elaine. A pobreza como um fenômeno multidimensional. *RAE eletrônica*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-12, dez. 2002. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1676-56482002000200003. Acesso em: 14 mar. 2024.

CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; MENEZES, Isabel. Para uma Tipologia da Participação na Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. e89422, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2237-266089422 . Acesso em: 12 ago. 2024.

LE BLANC, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
ao
MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENCARELLI, Fernando. Coletivos Teatrais, Performance e Micropolítica. *In:* SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leônidas José (org.). *A arte e a cidade*: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Municipal e Cultura, 2015. p. 81-91.

MONTEIRO, Rodrigo dos Santos; GREINER, Christine. O Comum como Ação Cultural: novos arranjos para uma política da cultura. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 10, n. 2, p. e94611, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2237-266094611 . Acesso em: 24 ago. 2024.

PEREIRA, Cleiton. *Antes que a margem vire beira*: almanaque sobre os 20 anos do Grupo Contadores de Mentira. Suzano: Editora Ilustra, 2015.

PESSOA, Desirée. Éticas no Teatro I. O grupo, as relações e o criador-produtor cênico. São Leopoldo: Pikos Editora, 2020.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos*: modos e significações. Brasília: INCTI; UnB, 2019.

SANTOS, Carlos; PEREIRA, Josimeire Alves. A regulação do mercado teatral em Ouro Preto: atores locais como protagonistas do desenvolvimento cultural integrado e sustentável. *Ephemera*, Ouro Preto, UFOP, v. 4, n. 7, p. 171-186, 18 jun. 2021. Disponível em: https://doi.org/10.70446/ephemera.v4i7.4670 . Acesso em: 24 ago. 2024.

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

SILVA, Leandro Alves da; MASSA, Clóvis Dias. "E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento!" O Teatro de Animação como referência para o ator e o bailarino. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 348-363, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.5965/1414573102322018348 . Acesso em: 9 ago. 2024.

SILVA, Leandro. *Teatro de animação e tecnologias*: um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul. 2019. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); PEIXOTO, Jordana Dolores. Negro Teatro, Negra Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, UFRGS, v. 12, n. 4, e120854, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01 . Acesso em: 11 ago. 2024.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. *In:* TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Africanidades brasileiras e educação:* salto para o futuro. Rio de Janeiro: Acerp; Brasília: TV Escola, 2013. p. 131-138.

Biografia acadêmica
Gilberto Icle - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Professor no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.
E-mail: gilbertoicle@gmail.com

Rossana Della Costa - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Professora adjunta no Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: della.costa@ufrgs.br

Celina Nunes de Alcantara - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: celinanalcantara@gmail.com

Marcelo de Andrade Pereira - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Professor associado do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: marcelo.pereira@ufsm.br

Financiamento
CNPq, CAPES e FAPERGS

Aprovação em comitê de ética
Parecer 5.216.330 do comitê de ética da UFRGS

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Este trabalho é fruto de um projeto chamado "Pobreza e Performance" (www.ufrgs.br/pobrezaeperformance), que tem financiamento do CNPq, da CAPES e da FAPERGS e integra a Rede Internacional de Estudos da Presença, coletivo que reúne 22 grupos de pesquisa em 18 instituições, em seis países (Angola, Argentina, Brasil, França, Moçambique e Portugal).

Direitos autorais
Gilberto Icle, Rossana Della Costa, Celina Nunes de Alcantara e Marcelo de Andrade Pereira

Contribuição de autoria (CRediT)
Conceituação e escrita: Gilberto Icle, Rossana Della Costa, Celina Nunes de Alcântara e Marcelo de Andrade Pereira;
Curadoria de dados: Gilberto Icle, Rossana Della Costa e Celina Nunes de Alcântara;
Aquisição de financiamento e administração de projetos: Gilberto Icle.

Licenciamento
Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br

Modalidade de avaliação
Avaliação Duplo Cego

Editor responsável
Ricardo Gomes
Priscilla Duarte
Lídia Olinto

Histórico de avaliação
Data de submissão: 31 ago. 2024
Data de aprovação: 10 mar. 2025