

# ABESTANÇAS, CALDO DE PEDRAS E APEDREJADAS: UMA ESCRITA DA PRÁTICA PERFORMATIVA

ABESTANÇAS, CALDO DE PEDRAS AND APEDREJADAS: A WRITING OF PERFORMATIVE PRACTICE

Luana Furtado Ramos Cairrão  
UFSM  
Gisela Reis Biancalana  
UFSM

## Resumo

O presente artigo discute a proposta da pesquisa performativa como paradigma epistemológico da escrita de memoriais poéticos no campo das artes. O objetivo central é referendar o procedimento metodológico autoetnográfico, próprio da pesquisa antropológica contemporânea, em investigações artísticas. Para tanto, discutimos o percurso criador de três performances coletivas intituladas Abestanças, Caldo de Pedras e Apedrejadas. O resultado obtido são as performances que incluem ações individuais da primeira autora desse texto, com foco em histórias de mulheres vítimas de casamentos abusivos, aliadas às memórias da própria performer. Portanto, esse texto considera a efetiva importância da Prática como Pesquisa (PaR) enquanto estratégia alternativa aos paradigmas ortodoxos de estudos para a área das poéticas artísticas, contribuindo com o desafiante debate sobre a escrita de artistas.

## Palavras-chave:

Pesquisa performativa; autoetnografia; performances; mulher; política.

## Abstract

*This article discusses the proposal of a performative research as an epistemological paradigm of poetic memorial writing in the field of the arts. The central objective is to endorse the autoethnographic methodological procedure, typical of contemporary anthropological research, in artistic investigations. To this purpose, we discuss the creative path of three collective performances entitled Abestanças, Caldo de Pedras and Apedrejadas. The result obtained are the performances that include individual actions by the first author of this text, focusing on stories of women victims of abusive marriages, combined with the memories of the performer herself. Therefore, this text considers the effective importance of Practice as Research (PaR) as an alternative strategy to orthodox paradigms studies for the area of artistic poetics, contributing to the challenging debate on artists' writing.*

## Keywords:

*Performative research; autoethnography; performances; woman; politics.*

A prática artística, quando inserida no campo da pesquisa acadêmica, pretende estar amalgamada às referências em arte e em história e teoria da arte enquanto pulsos e impulsos do saber-fazer. O desejo de estarem juntas, em parte como uma única produção, enfrenta a paradoxal e conflituosa questão de se perceberem como duas produções, criação artística e documento acadêmico, seja tese, artigo ou qualquer outra forma de escrita. Nesse movimento de aproximação, é inquestionável que a criação artística esteja em primeiro plano. Sendo assim, a escrita de memoriais poéticos, mesmo que sendo própria do campo acadêmico, não se situa apenas nesse espaço, estendendo-se para além da pesquisa sistematizada dos programas de pós-graduação em artes.

A arte conceitual, por exemplo, escola que surgiu e se consolidou na História da Arte entre as décadas de 1960 e 1970, foi um dos estilos pioneiros das reflexões a respeito da relação da arte com a linguagem pelas concepções de textos escritos. Nesse sentido, as escritas de artistas se oxigenaram por meio de uma diversidade de pensamentos que entrelaçam a criação textual e a prática artística. Essa aproximação não apenas reforça o vínculo entre ambas as expressões como também propõe a ideia do texto enquanto obra de arte em si.

No entanto, esse artigo busca discorrer sobre os desafios das escritas de artistas pesquisadores que ainda urgem por debates. Inseridos num contexto de pós-graduação em artes, nos debruçamos sobre a árdua e necessária tarefa de discutir os anseios de artistas sobre suas possibilidades de escrita nas últimas décadas a partir da concepção coletiva da performance *Abestaças* e seu desdobramento em outras duas, intituladas *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*.

Vale destacarmos que as investigações prático-teóricas conclamam uma escrita da prática como um grande desafio que, embora mais bem resolvido no campo teórico do discurso SOBRE a pesquisa EM arte, na prática não são muitos estudos que alcançam esse objetivo. Na instigante tarefa de tentar dar conta, ao menos de parte destas questões, muitas proposições foram desenvolvidas a fim de atender o dilema em curso. Nas artes visuais, desde a poética aristotélica, há ainda a poética de Passeron (1997), as escritas de artistas debatidas por Ferreira e Cotrim (2006), bem como

diversos debates levantados por Zamboni (2001) e outros, como também a publicação intitulada *o Meio como ponto zero*, organizada por Brites e Tessler (2002), já bastante suscitados para sustentar tais discursos. Esses debates são apenas uma amostra entre tantos outros que colocam o lugar específico, mas múltiplo e plural, do campo da criação em artes como espaço-tempo não previsível, tal como acontece nas ciências, e não necessariamente tão demarcado e sistematizado de antemão.

O salto dado das pesquisas quantitativas para as qualitativas já demarca uma necessidade de atender a olhares não apenas quantificáveis. A possibilidade de valorizar aspectos humanos nas metodologias científicas forneceu uma grande contribuição para chegarmos aos atuais. As pesquisas em artes acontecem pelos incessantes cruzamentos entre saber-fazer-acasos-atraversamentos, enfim, nos imprevisíveis estados que os artistas são trespassados em sua prática a caminho da construção de sua poética.

Nas artes performativas, por sua vez, nós temos o que vem sendo chamado de prática como pesquisa, a pesquisa-guiada-pela-prática e a pesquisa performativa debatidos por Fernandes (2013), Haseman (2015), Vieira (2016), entre outros. Nas artes da presença, a fluidez criativa do-no-pelo corpo guia os processos criativos de obras artísticas que emergem da carne, das memórias, das experiências de vida do performer, e das suas relações com os meios socioculturais.

Nos casos dos trabalhos abordados aqui, esses processos também são oriundos de anotações em diários de bordo ao caráter de escritas autoetnográficas que trataremos ao longo do texto. Segundo Fernandes (2013, p. 80), "a pesquisa em arte é legitimada pela prática imersiva, intensa e viva na obra de arte e suas particularidades constitutivas, ao qual se associam teorias conforme a coerência e necessidade da obra estudada." Em conformidade, Passeron (1997) estabelece preceitos da poética nas artes, sobretudo nas artes visuais, teorizando que ela corresponde a uma integridade reflexiva e de pensamento profundo a respeito da obra de arte durante todos os momentos de sua instauração. Podemos citar também a pesquisa baseada em arte do campo da arte e educação, assim como a A/r/tografia (Dias;

Irwin, 2013, p. 28), a qual defende a ideia de uma semelhança com a “pesquisa-ação como prática viva”, afastando-se das perspectivas científicas mais tradicionais e traçando um emaranhado de redes de diálogos e possibilidades de percursos investigativos.

Estes percursos rizomáticos permitem que se faça escolhas a partir do próprio fazer artístico. Haseman (2015, p. 41), por sua vez, apresenta o que chamou de pesquisa performativa como alternativa aos paradigmas ortodoxos e propõe algumas abordagens para projetar, conduzir e relatar investigações em arte. Para o autor, a pesquisa-guiada-pela-prática seria uma “estratégia de investigação dentro de um paradigma de pesquisa inteiramente novo-Pesquisa Performativa”. Biancalana, Plá e Gravina (2019), ao remeterem-se às artes performativas, também se perguntam como realizar

pela palavra a rede de afetações, interferências, ressonâncias e interdependências. Esse conjunto de intensidades, tensões, percepções, silêncios, sentimentos e afetos que se atravessam e são atravessados e que vibram no jogo performativo, são agrupamentos de inomináveis corpos que se mostram a outros, em presença com outros (Biancalana; Plá; Gravina, 2019, p. 28).

Destacamos que todos os integrantes das performances em questão, ao atuarem como pesquisadores, têm adotado a prática da escrita de diários de bordo e experimentado diversos modelos de anotações que dialogam ininterruptamente com o corpo em estado de arte. Nesse caso, os trabalhos dos performers criadores transitam entre o coletivo e o individual. De modo amplo, a coletividade é um ponto integrante fundamental das investigações individuais dos integrantes do nosso Laboratório de pesquisas, e considerada de grande importância nos trabalhos supracitados. Especialmente, nos interessa aqui o que concerne à escrita que é, muitas vezes, também coletiva desse processo criador. Embora o recorte do artigo assenta sobre o trabalho de uma das artistas-performer, a escrita foi realizada a duas mãos, entre pesquisadora e orientadora. Supomos assim, primeiramente, que a atuação coletiva se apresenta constantemente como transversal.

As principais conexões coletivas estabelecidas foram entre integrantes do mesmo grupo de pesquisa vinculado ao CNPq e a um PPG formado por performers de um Laboratório em uma Universidade Federal brasileira; bem como, insere-se em uma Rede Internacional de pesquisas em processos de criação. O Laboratório é composto pela coordenadora docente, professores e estudantes de doutorado, mestrado e graduação. As Performances realizadas pelo grupo, muitas vezes, estabelecem conexões próximas com o público, inclusive, algumas vezes envolvem sua participação. Assim, as produções artísticas do grupo acima mencionado são escritas de artistas individuais e coletivas que almejam transcender a mera descrição de processo e concepção como memoriais poéticos. Para tanto, em

consonância com o paradigma da performance, tal escrita se apoia no pressuposto de que o mundo não é dado, mas construído continuamente por meio das ações dos sujeitos em relação, sendo a escrita compreendida como uma dessas ações. A escrita performativa busca, então, mecanismos para explicitar o caráter de construído do texto como forma de produção de conhecimento. Nesse processo, as incompletudes, as exitações, as interrupções não são negadas. Antes, funcionam como recursos de desnaturalização da linguagem escrita, um efeito de distanciamento que dilui sua ilusão de linearidade e coerência (Biancalana; Plá; Gravina, 2019, p. 30).

Essas coletividades instituídas são da ordem da pesquisa acadêmica e artística no âmbito da Performance e seguem em constante (re) organização. Os vínculos formados entre o Laboratório e a Rede Internacional de pesquisas em processos de criação geram aproximações performativas estéticas, políticas e temáticas. A primeira delas foi uma proposta advinda da Rede, em 2019, para realização de uma Intervenção Performativa Urbana com a utilização do elemento pedra como metáfora de uma dor, problema ou dificuldade, presentes na vida dos participantes da intervenção. A ação coletiva levou-nos a pensar sobre as próprias pedras na vida da autora-pesquisadora, sobretudo correlacionadas a sua vivência como mulher em um casamento heteronormativo e abusivo.

Nesse sentido, as pedras perpassam por diversos trabalhos coletivos e individuais dos componentes

do grupo entre 2019 e 2024, mas que nessa pesquisa recaíram sobre os desafios das mulheres em relação à égide do feminismo em sua luta contra a opressão do patriarcado. Para abordarmos os desafios da escrita de artista, buscamos não separar o processo das vozes das autoras que foi se construindo também com base nas memórias do vivido. Experiência-vida, memória e atualização formam um ciclo fluido na confecção das escritas de processos criadores no campo das artes.

Os caminhos percorridos pelos pesquisadores do grupo apresentam, de modo geral, sobretudo, aspectos políticos da arte no panorama contemporâneo, enfatizando o potencial reivindicador e transversal das performances coletivas e políticas. A colaboração entre as duas artistas-pesquisadoras, autoras do presente artigo, e a autoetnografia marcada por encontros de-entre mulheres são os principais pontos experienciados ao longo dos percursos performativos, além da discussão sobre o papel dos cadernos autoetnográficos de bordo e laboratórios na criação da Performance *Apedrejadas*.

Os resultados obtidos aqui emergem das obras artísticas *Abestaças* em sua migração para *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*. Elas contrapõem, em ação, discussões a respeito de abordagens políticas inerentes aos direitos humanos, como as reivindicações feministas, o acesso à comida, à saúde e as críticas ao capitalismo exacerbado, ao machismo e à misoginia. Além de aprazar críticas, essa arte clama pela revolução da possibilidade de outros modos de vida. A primeira performance *Abestaças*, a segunda *Caldo de Pedras* e a terceira *Apedrejadas*, foram concebidas pela coordenadora do Laboratório, uma das autoras deste texto. No entanto, elas trazem a performance individual da doutoranda sob orientação, também autora do presente artigo, que será o foco central das considerações aqui expostas.

As pedras foram elementos constituintes e presentes em todas as performances. Elas emergiram enquanto metáfora e materialidade e carregam consigo tons de frases, textos, incômodos e diálogos escritos pelos performers como registros em diário após uma ação gatilho de todo o processo, que foi uma Intervenção Performativa Urbana (IPU). A utilização do elemento pedra como metáfora de uma dor, problema ou dificuldade

presente na vida dos participantes da intervenção nasceu de uma proposta da Rede internacional. Nessa ação, os integrantes do grupo andaram pela cidade com uma sacola reciclável conversando com transeuntes que aceitem contar-lhes uma dor pessoal. A cada dor contada, uma pedra era recolhida da rua. A IPU terminou quando a sacola já estava muito pesada. A ação coletiva levou-nos a pensar sobre as próprias pedras. No caso de uma das autoras-performer-pesquisadora, sobretudo, ao entrevistar exclusivamente mulheres, as dores foram correlacionadas com a vivência como mulher em casamento heteronormativo e abusivo.

Nesse sentido, as pedras perpassaram por diversos trabalhos coletivos e individuais dos componentes do grupo entre 2019 e 2024. Isso ocorreu, sobretudo, na ação individual da doutoranda autora, a partir de depoimentos autoetnográficos recolhidos nesta pesquisa de campo inicial e escritos em memoriais da artista. Os outros performers criadores exercitaram, especialmente, escritas de diários de bordo e anotações autorreferenciais. As escritas específicas da pesquisadora-performer são reflexos dos pensamentos que perpassam, ainda, pelas experiências do seu corpo feminino imbricadas nos estudos da prática como pesquisa e do conceito de pesquisa performativa. Desenvolvemos primeiramente, na sequência desse texto, considerações importantes a respeito dos conceitos de gênero e coletividades, e da abordagem e do paradigma da Pesquisa performativa. Posteriormente, apontamos aspectos basilares da autoetnografia em trânsitos entre o coletivo e o individual na ação da autora doutoranda em *Apedrejadas*, *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*, especialmente pelo viés autoetnográfico adotado. Finalizamos a reflexão com considerações acerca da importância das escritas de memoriais poéticos de artistas e das novas perspectivas e paradigmas emergentes que ampliam possibilidades de autonomia reflexiva no campo das artes.

As perspectivas feministas acompanham a artista-pesquisadora-performer e doutoranda desde 2019, no mesmo momento em que se questionou acerca de quais eram as suas próprias pedras, herança do casamento abusivo vivido. No entanto, essas pedras que necessitam de luta e resistência podem ser tanto coletivas quanto individuais, uma vez que fazem parte da vida de muitas mulheres no Brasil e

no mundo. Esses apontamentos ponderam as lutas feministas e a diligência contra os pressupostos do patriarcado como elementos substanciais de participação feminina no estabelecimento e na consolidação do Estado Democrático de Direito no país. Nesse sentido, casamento, divórcio, relações interpessoais e relacionamentos heteronormativos são assuntos culturais e políticos. A postulação feminista de que “o pessoal é político”, estabelecida inicialmente por Hanisch (1970 p. 1), pode sugerir que as resistências individuais, na arte e na vida, supõem inúmeras vezes, que as coletividades também se formam quando um compreende as necessidades do outro. Nesse contexto, a arte de inclinação política torna-se mais uma voz que se soma nas escritas de artistas, contribuindo duplamente como expressão artística insurgente e debate em memoriais poéticos.

Nesses contextos de escrita, ressaltamos que essa forma de expressão também tem uma história de restrições às mulheres. Portanto, consideramos destacar que durante muitos séculos, o acesso à educação e alfabetização pelas mulheres foi demasiadamente restrito. Segundo Perrot (1989, p. 12), no século XIX, a prática da leitura era considerada imprópria para uma mulher, uma vez que essa poderia afastá-la das atividades ligadas ao lar, ao casamento e aos cuidados com os filhos. Semelhantemente, a escrita era praticamente proibida. Segundo Maria Tereza Cunha (2007, p. 49), quando as mulheres eram alfabetizadas, a prática da escrita de diários necessariamente deveria integrar o sistema educacional ligado à sociedade patriarcal.

Assim, pretendia funcionar como uma espécie de autovigília da mulher a respeito dos seus próprios desejos. Esses deveriam, então, estarem associados à vida da mulher como esposa, mãe e cristã. Devido às imposições do sistema, as próprias mulheres, dentre as poucas que eram alfabetizadas, por vezes, planejavam descartar suas próprias escritas. Assim, “apagam delas mesmas as marcas que adquiriram dos passos que deram no mundo, como se deixá-las transparecer fosse uma ofensa à ordem” (Perrot, 1989, p. 12).

O próprio conceito de gênero, por exemplo, é engendrado após a década de 1970, quando os estudos feministas buscam por espaços de consolidação dentro das universidades e das

pesquisas de mulheres. Por isso, o panorama da escrita nas artes e nas metodologias de pesquisa em artes torna-se ainda mais oportuno para apontamentos quando adicionados aos paradigmas da escrita feminina e acadêmica ao longo da História. A escrita elaborada por mulheres e seu respectivo direito de expressão e comunicação pelas artes, pela performance e pelas palavras são, consequentemente, lutas feministas e coletivas.

Sublinhamos, assim, que a relevância no trânsito entre a individualidade e a coletividade nessa trajetória poética ocupa cada vez mais espaços consistentes de construção. Os temas abordados performativamente desde *Abestaças* apresentam problemáticas político-sociais que suplantam a personalidade dos sujeitos, alcançando níveis de experiências coletivas que seguem suscitando por debates e reivindicações. Temos criado, desde 2019, vivências entre mulheres que perpassam pelas experiências de vida na busca por diálogos e momentos de desabafo.

A colaboratividade, assim como os coletivos de arte assentam sua força no grupo, no compartilhamento de vozes e lutas capazes de conferir potência às lutas sociais ao mesmo tempo em que preservam as singularidades de cada envolvido. Essas práticas nos remetem à frase da artista boliviana María Gallindo, citada por Ruhsam (2016, p. 75) que pode ser compreendida como um dos preceitos dos trabalhos colaborativos: “Eu quero trabalhar com você porque eu posso falar por mim mesma”. Nesse sentido, adotamos práticas de escritas processuais nos moldes de diários de bordo, iniciadas nos registros desses encontros na IPU. Vale destacar aqui, o apreço pelos documentos escritos de artistas na arte contemporânea, e o quanto eles podem denominar questões importantes a respeito das produções e ideias dos artistas. Evocamos ainda, as aproximações entre as nebulosas fronteiras arte e vida injetando a ação política como estandarte da luta social feminista.

As práticas metodológicas nos caminhos poéticos percorridos pela pesquisa desembocaram, então, na escolha pela autoetnografia enquanto um dos procedimentos adotados como pulso e impulso para criação. Aqui, a autoetnografia tem se apresentado como um dos elementos indutores da pesquisa sobre o qual escolhemos aprofundar nessa escrita como parte significativa do memorial



poético deste processo criador.

Oriunda do pensamento antropológico contemporâneo, em coerência com outros estudos e formas de escrita que vem se consolidando na atualidade, a autoetnografia atribui valor às experiências pessoais e as considera como pertencentes a um determinado nicho sociocultural. Outrossim, a nosso ver, a autoetnografia pode apresentar, conclusivamente, uma forte conexão com a autobiografia guardando suas especificidades. De certo modo, ambas são modos de escrita e registro de vivências pessoais aflorando no âmbito das historiografias contemporâneas. Elas partem dos movimentos recentes nas últimas décadas que buscam por formas de registro, prioritariamente escritas das memórias. Enquanto a autobiografia tem uma inclinação para memórias individuais, a autoetnografia, por sua vez, absorve questões que vão para além do pessoal e se expandem abrangendo implicações acionadoras de grupos sociais, culturais, muitas vezes levantando agenciamentos da ordem política que os envolvem. No intuito de levantarmos algumas considerações a respeito da autoetnografia e de suas aplicações no percurso poético enquanto parte do procedimento metodológico para pesquisa em arte, buscamos autores que pudessem elucidar o conceito. Em seguida, nos apropriamos desse diálogo no qual a arte possa aflorar como investigação prática.

A autoetnografia surgiu como método de pesquisa ainda em 1970, nos Estados Unidos, a partir de estudos do cientista social e antropólogo David Hayano (1979, p. 99). Conforme seus apontamentos, no campo das ciências sociais, a autoetnografia pode ser entendida como uma prática realizada por pesquisadores que “conduzem e escrevem etnografias sobre seu próprio povo” (Hayano, 1979, p. 100), ou seja, trata-se de uma escrita pessoal baseada em um universo sociocultural e político do qual o pesquisador que realiza a escrita também faz parte e compartilha as experiências vividas (Versiani, 2005, p. 22).

Apesar do surgimento do método no final da década de 1970, acabou se consolidando apenas na década de 2000, com os estudos e propostas de Carolyn Ellis e Arthur Bochner. Os estudos desses autores atualizam a perspectiva autoetnográfica pelo ponto de vista político das lutas das mulheres. Colocam que textos autoetnográficos podem de

fato se alinhar “intimamente com os princípios feministas, revelando formas como histórias são produzidas; discutindo motivações e emoções na escrita e legitimando as experiências narrativas” (Adams; Ellis; Jones, 2017, p. 3).

Enquanto artistas, nós evidentemente não exercemos o papel de antropólogas, portanto, a autoetnografia é compreendida nesta trajetória poético-metodológica como parte do procedimento para criação em performance, utilizando da experiência do próprio corpo em diálogo e contato com outras mulheres. Dessa maneira, a autoetnografia colocou-se como componente importante da transversalidade presente na pesquisa. Ao evocar a autoetnografia enquanto procedimento metodológico para criação artística, nós ressaltamos que

situar a arte no campo de uma cultura, é compreender que o sentido e o valor que atribuímos às práticas artísticas e aos objetos de arte, assim como os atos que lhe dão nascença, se concebem e se determinam em função de múltiplos fatores e circunstâncias que dependem do meio ambiente não artístico, no qual outras escolhas, outras crenças e outros desejos são investidos (Cometti, 2008, p. 166).

Nesse contexto, a poética propôs a elaboração de diários que possibilitaram a percepção das sobrecargas de trabalho de mulher-mãe-trabalhadora como pertencentes também, a diversos sujeitos femininos. Os referidos diários atuam como interatores nos processos de concepção performática. Ademais, as práticas autoetnográficas propõem uma autorreflexão que permite visualizar as coletividades de lutas de um ponto de vista pessoal e social, simultaneamente. Com isso, a adoção dessa prática na poética investigativa considera as emoções do pesquisador, todavia, também conserva a possibilidade de manter certo rigor metodológico. Ainda, através da auto-observação e da autoanálise, a autoetnografia favorece estudos sobre os processos criativos de artistas que buscam compreender a inserção de suas práticas dentro de um determinado contexto cultural.

Nesse sentido, observamos que as escolhas metodológicas adotadas têm enfatizado características presentes nessa pesquisa em

poéticas artísticas, pois precipitam um manancial de possibilidades assentadas nos acervos pessoais partilhados com outras mulheres. Com isso, a escolha pela autoetnografia no andamento desta poética artística destaca as experiências com o campo buscando compartilhar, ler relatos e ouvir vozes de mulheres que já passaram por relacionamentos abusivos e/ou sentiram dificuldades em se divorciar.

No que tange à concepção e criação da performance coletiva *Abestaças* que deu origem a *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*, destacamos uma nova proposta oriunda da Rede internacional de pesquisa que influenciou profundamente os trabalhos coletivos do grupo de pesquisa a partir de 2022. Nesse momento, após a ação realizada com as pedras, a propositura sugeria a questão da pobreza no Brasil e no mundo como discussão central. Concebida e apresentada por integrantes do grupo, a ação de *Abestaças* contou com a participação performática e a atividade curatorial da orientadora e coordenadora do Laboratório. O título da obra procurou amalgamar as palavras “Abastança” e “Besta”, distorcendo o sentido isolado de cada uma e tentando refletir acerca das futilidades dos excessos gananciosos próprios do mundo capitalista gerador de desigualdades e pobreza, muitas vezes extrema.

A partir dessa perspectiva de trabalho focada também na pobreza, interseccionada com o feminismo, vários questionamentos surgiram. Qual o conceito de pobreza estamos trabalhando e quais são as dificuldades alinhadas à essa ideia? Como pensamos a questão da pobreza interseccionando-a às questões de gênero já em curso investigativo pelo grupo? Entre as principais delas, elencamos a fome, a miséria, os sistemas de governo que favorecem desigualdades sociais e, sobretudo, a falta de recursos e condições de deixar a linha da pobreza. Às mulheres chefes de família, mães solo, recaem muitas dessas questões. Isso porque a concepção de pobreza, neste estudo, está conectada à ideia de privação e à ausência de condições de liberdade para acessar possibilidades de vida mais dignas (Sen, 2010, p. 122). As reflexões do grupo, apoiadas aos pressupostos teóricos do filósofo indiano Amartya Sen, nos revelam panoramas que indicam as impotências nos desejos de transcendências de locus social. Essa possibilidade de transcendência, por outro lado,

está associada inerentemente ao fortalecimento de práticas democráticas e ao direito à voz, tanto individual como coletivamente.

Concomitante ao andamento dessa proposta coletiva de trabalho, o nosso laboratório recebeu e aceitou um convite para apresentação de uma Performance em um colóquio internacional que ocorreu na Universidade. O evento tematizou o centenário do nascimento do escritor português José Saramago, organizado por um Programa de Pós-graduação em Letras que ocorreu em junho de 2022. No momento em que o convite foi aceito, pensamos que só poderíamos conceber uma Performance que atentasse para as pesquisas em curso sobre gênero e pobreza. Desse modo, solicitamos à organizadora do evento que nos confiasse trechos de textos do autor para criação performática. Para aproximar a performance dos trabalhos que desenvolvemos no grupo, solicitamos a ela que, a partir da literatura crítica de Saramago, nos enviasse pedaços de textos que contivessem seus recorrentes discursos sobre desigualdades socioeconômicas. Com a seleção de textos realizada foram utilizados trechos de *Ensaio sobre a cegueira*, *Memorial do Convento*, *Jangada de Pedra* e *Levantado do Chão*.

Com esse material em mãos, cada um dos cinco performers propositores da obra buscou uma identificação crítica para ler e trabalhar a partir dos textos escolhidos e alinhados às concepções de pobreza. A partir de então, os performers selecionaram ainda, materiais que pudessem remeter às discrepâncias sociais, à ganância e à miséria. Entre esses materiais, surgiram papelões, pratos e talheres, pastas de trabalho, dinheiro falso, jornal, entre outros. Ainda, o elemento pedra, pensado metaforicamente desde a IPU citada no início do artigo, integrou alguns sentidos para essa obra. Assim, o grupo iniciou a preparação das ações via improvisação utilizando esses materiais e os textos críticos selecionados durante o período de uma semana, até o dia da performance, que ocorreu na abertura do evento.

A obra foi levada a público em uma sala expositiva de uma universidade federal, com duração de cerca de trinta minutos. A ficha técnica contou com cinco performers e um colaborador que produziu um desenho de som específico para a obra. Ainda, a curadoria foi realizada pela orientadora líder do

grupo e uma das autoras do presente texto. Todas as performers vestiam uma roupa branca que se confundia com as paredes da sala a fim de reforçar a invisibilização da pobreza e auxiliar a projeção dos textos falados sobre os corpos das performers. As cabeças estavam encobertas por uma meia que nos padronizava como pessoas sem rosto, ao mesmo tempo em que criticava a associação do pobre à marginalidade.

A obra (Figura 1) teve seu início com a entrada do público na sala expositiva, quase que simultaneamente com a entrada da performer-curadora, que ocupou o espaço empurrando um carrinho de supermercado cheio de pedras, e declamando um trecho crítico adaptado do livro de José Saramago. Enquanto isso, as outras performers já aguardavam na sala, deitadas no chão sobre pedaços de papelão que remetiam aos moradores de rua. Um som contendo ruídos perturbadores diversos ouvidos pelas ruas de

uma grande cidade e suas indústrias funcionando também ocupava o ambiente.

Posteriormente, as performers passaram a realizar ações individuais, uma em sequência da outra. As ações de incômodo com o dormir em papelões escancaravam o incômodo com a situação de pobreza. Nesse momento, primeiramente, uma das performers, autora do presente texto, levanta-se e inicia ações em que comia pedras, ou melhor, acumulava-as na boca de modo a sufocar suas palavras oriundas de um dos textos de Saramago. Subsequentemente, cada uma das performers realizava sua ação que não será abordada neste texto, o qual visa debater apenas a ação de uma delas e sua releitura transmutada em *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*. Portanto, o trecho supracitado da performance não resume a totalidade dessa ação realizada, mas ocupa-nos em parte apenas no intuito de conduzir o debate a respeito do trecho individual performado por uma



Figura 1 - Registro da performance *Abestaças*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.



das autoras e que desembocou em *Apedrejadas*.

A ação definida consistia em comer pedras enquanto declamava um trecho específico de *Ensaio sobre a Cegueira*. Esse pedaço do texto correspondia a uma escrita sobre fome e falta de recursos básicos de saúde. Uma fome que suga energia daquele que a sente ao ponto de calar. A relação do calar, aqui, se aproximava ainda da falta de voz causada por um abuso matrimonial vivenciado na própria carne da artista. No entanto, embora o texto aclamasse a pobreza pela via da fome, a sensação do calar ocupava o corpo da artista. Essa sensação ocupou seu diário de bordo e ressurgirá adiante. Constituímos assim, a compreensão de que toda forma de silenciamento, ou seja, privação da voz, é uma violência que muitas vezes se caracteriza como invisível.

A performer autora iniciou essa ação sentada à mesa, com um prato cheio de pedras e uma colher postos à sua frente. A performer iniciou a declamar o texto selecionado, efetuando expressões e pausas para fazer a refeição. Por diversas vezes, foram colocadas inúmeras pedras na boca, tornando-se necessário cuspi-las ao prato novamente quando elas causavam enjôo, ou não cabiam mais dentro da boca (Figura 2). Ao finalizar a leitura do trecho, a cena individual também foi encerrada.



Figura 2 - Registro da performance *Abstenções*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Destacamos, ainda, que o lugar abordado nessa ação coletiva performativa prerroga a importância da arte e da cultura na democracia e nas lutas dos

diversos movimentos sociais contemporâneos, na medida em que o poder e as possibilidades de escolhas dos sujeitos cidadãos estão associados à capacidade de conhecimento e informação. Isso porque os “atores que determinam a linguagem usada para nomear a realidade escolhem os códigos que a organizam; este é o aspecto característico do poder e do conflito em uma sociedade na qual a informação está se tornando o recurso básico da vida social” (Melucci, 1999, p. 17).<sup>6</sup> O apontamento acima pode elucidar que o artista contemporâneo, ao captar acontecimentos do mundo, navegar por bancos de dados, procurar por informações em sistemas computacionais, tratar da globalização econômica e das problemáticas inseridas no capitalismo, ao mesmo tempo, trazer consigo suas próprias dores e experiências pessoais manifestadas em arte, atua num regime de coletivismo artístico (Bourriaud, 2011, p. 164).

Ressaltamos que toda a construção performativa de falas e ações dos performers, aliadas aos textos de Saramago apresentavam e seguem apresentando conexões com severas críticas sociais. Toda essa mistura de fontes conceituais, metodológicas, percursos da Rede, argumentos investigativos do grupo, convite do PPG das Letras, são pulsos de diferentes ordens que amalgamados formaram o caldo fértil para a criação. Cada elemento que chegava era apontado nos diários de bordo injetando um frescor rizomático no processo.

Com isso, os pesquisadores que realizaram as seleções dos textos de Saramago para os performers também colaboraram para a obra. A rede de colaboratividade em *Abstenções* é, portanto, agregadora e complexa, incluindo desde a proposição inicial das pedras e a proposta de constituição de trabalhos com a temática da pobreza, ambas advindas da Rede Internacional de pesquisas e processos de criação, até a coletividade entre os próprios integrantes performers do grupo de pesquisa e a relação com outros docentes e discentes pesquisadores da Universidade. Entretanto, evidentemente, essas concepções artísticas foram reflexionadas em âmbito institucional.

Além disso, entendemos que a performance é, todavia, uma manifestação artística que tem ocupado espaços múltiplos e diversos na contemporaneidade, com a possibilidade de

ocorrer em galerias, teatros, museus e salas expositivas, tanto quanto na rua em meio ao ambiente urbano. Nessa perspectiva, colocamos que ocupar a cidade com uma ação performativa pode alcançar o intento de constituir-se enquanto estética relacional (Bourriaud, 2009, p. 19), ampliando o contato dos artistas com o público presente. Ademais, revolvemos a politicidade da performance imbricada na própria manifestação e na concepção desse saber-fazer arte. Por isso, vale relatar apenas que este trabalho se expandiu significativamente para além de *Abestaças*.

Entre esta primeira performance e *Apedrejadas*, que abordaremos a seguir, foi realizada uma outra denominada *À La Minutos*, realizada no centro da cidade em interação com transeuntes que desejassem participar. Nesta versão, cada ação individual foi realizada isoladamente e não em sequência como ocorreu em *Abestaças*. Esta segunda ação performativa é mencionada apenas porque o texto da ação da pesquisadora autora parecia estar a caminho de uma alteração nesse momento. Aqui, a fala da artista comendo pedras tornou-se uma ação individual, independente, mesmo que estivesse em percurso com os

colegas do grupo, ela acontecia como uma ação solo assim como as outras. O fato de realizar a ação solo aproximou a artista ainda mais de sua própria pesquisa. Assim, a sensação do calar-se já presente na primeira versão volta agora com força total e será registrada no diário de bordo da artista. A partir de então, emerge o desejo de modificar a fala que ainda se referia ao texto de Saramago. O desejo de referir-se às histórias de vida de mulheres que sofreram abuso, coletadas via experiência com as pedras e registradas no exercício autoetnográfico ganhou potência de transformação. O título dessa ação individual foi *Caldo de Pedras* (Figura 3).

Desse modo, em seguida, o trabalho sofreu outra mutação e chegou em *Apedrejadas*. Nesse momento, retomamos o formato em que as ações ocorriam uma em sequência da outra. A ação que trouxemos para debater deriva de *Caldo de Pedras*. No entanto, aqui o discurso proferido pela performer autora se transmutou instalando as histórias das mulheres. Já não era Saramago o autor das palavras, mas a própria pesquisa de campo da autora e as histórias por ela coletadas em consonância com suas vivências pessoais em



Figura 3 - Registro da performance *Caldo de Pedras*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

um relacionamento abusivo.

A autoetnografia com pitadas autobiográficas emergiram como potência criadora. O discurso do corpo performativo evocou, principalmente, questões feministas e de resistência feminina nas memórias da autora e de outras mulheres que buscavam se libertar de relações abusivas heteronormativas. Após a experiência das pedras, durante o processo de coleta de dados, a autora permaneceu, pelo período de um ano, procurando dialogar com mulheres sobre divórcio, matrimônio, machismo e relações abusivas no casamento. Com isso, foram recolhidos depoimentos os quais foram alinhados a outras histórias pessoais oriundas de memórias em escritas autoetnográficas.

Tratar desse assunto é delicado, necessário, e na maioria das vezes, muito incômodo. É comum que nós, mulheres que já passamos por isso com mais ou menos intensidade, tenhamos dificuldades em relatar qualquer depoimento sobre essa temática experienciada por nós mesmas. Durante a primeira etapa da pesquisa na pós-graduação, a performer-autora procurou exercitar o contato com esse campo de duas maneiras distintas: primeiramente, através da divulgação nas redes sociais, para que outras mulheres pudessem manifestar-se sobre o assunto, caso assim o quisessem; em um segundo momento, como ação que introduziu outra performance presencial individual já realizada, mas que não será abordada aqui no sentido de não desviar o foco desta reflexão escrita.

Na primeira etapa, a própria ação de procura pelo campo pela via dos ambientes *online* configura uma prática ligada ao cyberfeminismo. No dia 23 de fevereiro de 2022 foi realizada a prática de postar os chamados *stories* no aplicativo Instagram (o substantivo escrito no singular é *story*). O *story* é uma modalidade de compartilhamento de imagens que ficam disponíveis na rede social por um período de 24 horas. Então, durante esse tempo, pessoas que acessaram o perfil no Instagram puderam visualizar esses compartilhamentos. Ali naquele ambiente virtual se encontravam imagens desses *stories*, os quais tinham, portanto, o objetivo de atingir outras mulheres que gostariam de conversar sobre esse assunto. Os compartilhamentos trocados também fazem parte do percurso e dos diários que vão ganhando vida em forma de memorial pulsante do processo.

O segundo momento de busca por diálogo com outras mulheres foi realizado durante essa primeira performance presencial supracitada. Antes da performance começar, foi entregue, para todas as mulheres presentes no local do evento, um papel com uma orientação e algumas linhas em branco para que elas pudessem escrever o que desejassem. A orientação era uma pergunta pedindo para que mulheres que já se sentiram violentadas em relacionamentos abusivos ou tivessem passado por dificuldades para buscar uma separação ou divórcio desses relacionamentos, pudessem escrever sobre o assunto.

Com base nessas percepções, foi exercitada mais uma parte da escrita autoetnográfica, ressaltando as experiências vividas em relação ao campo. Os processos criativos em performance se relacionam à prática da escrita desses diários de bordo autoetnográficos. O objetivo aqui não é antropológico no qual o intento seria a produção da autoetnografia como documento resultante da pesquisa em determinados grupos sociais. O diário de bordo autoetnográfico, nessa pesquisa, traz à tona as experiências, sentimentos e sensações das mulheres interseccionadas às da pesquisadora, impulsionando-a como performer. São diários que não obedecem ao rigor científico das ciências humanas, mas deixam-se permear por impressões e pelas experiências vividas pela autora-performer. Essas experiências, associadas às outras compartilhadas, incitaram ao ato criador das performances que fazem parte desta pesquisa aqui relatada. Retomamos também Haseman quando o autor desloca a ideia de pesquisa guiada por um problema e propõe a pesquisa guiada pela prática. Segundo ele,

pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge (Haseman, 2015, p. 44).

Assim, em *Apedrejadas*, a parte performativa individual foi uma derivação de *Abestaças*, quando se desenvolveu a ação de comer pedras; deriva de *Caldo de Pedras*, na qual se percebeu a independência da ação enquanto performance autônoma, e recai finalmente em *Apedrejadas*, onde os textos autoetnográficos agora já recolhidos e registrados nos diários de bordo, substituem os textos de Saramago das primeiras duas versões. Foi o trânsito estabelecido pela prática performativa que provocou o fazer.

A perspectiva das redes de mulheres formadas nos diversos ambientes de coleta de dados incita a necessidade de falar sobre relações abusivas heteronormativas e dificuldades de se divorciar alinhadas às experiências da performer. As palavras ecoam quando se somaram ao prato com refeição de pedras que cala, utilizado desde *Abestaças* e *Caldo de Pedras* até chegar em *Apedrejadas*. A experiência da sensação de silenciamento diante da violência e da misoginia, relatada por várias mulheres, além de perpassadas por experiências pessoais, foi ainda filtrada pelo tom poético da arte engajada e tomou a forma de diário autobiográfico para tornar-se ação performativa.

A performance, portanto, assumiu o lugar de um trabalho de contação de histórias. Assim, diversas memórias vivenciadas, outras recolhidas e captadas em diálogo com outras mulheres, foram contadas ao público de diversas maneiras, todas como se fossem vividas pela performer, figura que aqui era como uma alegoria de todas as mulheres abusadas em um só corpo. Algumas das pequenas histórias a seguir são aquelas pronunciadas durante a performance:

Durante a minha gravidez, não pude fazer o pré-natal porque o médico do posto de saúde era homem, e meu marido disse que nenhum outro homem poderia olhar ou examinar a minha vagina.- Eu passei meu casamento inteiro entre a vida e a morte. Apanhei muito, em alguns dias, muitas vezes ao dia. Achei mesmo que eu poderia morrer. Os motivos? Porque a louça não estava lavada. Porque a comida não era do agrado dele. Porque o bebê estava chorando e a culpa era minha. Quando eu usava roupa colada ele dizia que era para chamar atenção de macho. Meu marido dizia que eu precisava fazer academia para emagrecer e ficar mais bonita para ele.- Meu casamento acabou porque meu marido me pegou pelo pescoço, me tirou do chão e me deixou sem voz. Essa foi a gota d'água! (Cairão, 2023).

As histórias eram contadas pausadamente, entremeadas pela ação de comer pedras servidas em um prato assentado em uma mesa de refeições. As pedras se somando na boca também tinham o poder de calar. Já com as pedras enchendo a boca quase completamente, a voz passa a ficar mais abafada, até que a sensação de sufocamento e de ânsia provocam o vômito e as pedras voltam para o prato finalizando a performance. Quando as pedras começam a ocupar muito espaço no interior da boca, inicia-se um esforço enorme para falar. Enquanto isso, a performance seguia colocando mais pedras do prato na boca, até que não coubessem mais (Figura 4). A construção dessa performance como resultado de um processo atesta que

[...] estamos testemunhando um amadurecimento da arquitetura conceitual da pesquisa performativa e uma nítida clareza sobre as práticas de pesquisa reais da pesquisa conduzida-pela-prática. No entanto, aplicações documentadas serão a dobradiça sobre a qual nosso entendimento desse paradigma de pesquisa em evolução irá girar, e neste girar (Haseman, 2006, p. 51).

Consideramos que as pedras, enquanto metáforas de dor e violência, permaneceram e seguiram no percurso, perpassadas pelas relações coletivas e performances citadas anteriormente nessa escrita. A partir dos diários de bordo e da experiência autoetnográfica, decidimos experimentar possibilidades de falar sobre relações abusivas heteronormativas, permanecendo com a ação de comer pedras concebida desde *Abestaças*, mas inserindo cada vez mais as histórias coletadas, registradas em diários, mas também permeadas por percepções advindas do pensamento poético da performer aliado aos debates com orientação e grupo de pesquisa. Essas histórias, quando chegam a artistas, atravessam estados diferentes do que talvez seria se chegassem aos ouvidos de um antropólogo. A escrita autoetnográfica de artista tem suas peculiaridades intimamente atravessadas pelo desejo de criar poeticamente.

Os trabalhos desenvolvidos no campo das artes têm fomentado inclinações acadêmicas que se multiplicam nos programas de pós-graduação em artes cada vez mais numerosos. Estes espaços em expansão demandam habilidades de escrita em





Figura 4 - Registro da performance *Apedrejadas*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

seu saber-fazer que procuram seu próprio modo de operar. A busca pela autonomia das escritas de artista e de seus memoriais poéticos impulsiona as práticas entendidas como pesquisa. O debate sobre os modos de fazer essas escritas são, portanto, fundamentais para fortalecer o campo das artes em suas especificidades. Ancoradas, ainda, entre outras questões, nas intencionalidades de um pensar-agir democrático nos meios acadêmicos, as artes requisitam a liberdade de sua escrita no projetar, produzir e relatar investigações no campo das artes, como conclama Haseman (2006 p. 41).

As humanidades, de modo geral, estão atentas a movimentos reivindicatórios evocando políticas que acolham vozes daqueles que as requisitam no mundo contemporâneo. Nesta pesquisa, a busca pela liberdade do encontro com a elaboração de memoriais poéticos no campo das artes se depara ainda com questões que absorvem gênero na violência contra a mulher e a pobreza. Quando

falamos em mulher, consideramos as cis, lésbicas, trans, negras, indígenas, entre tantas outras que atravessam as mesmas dificuldades relacionadas ao poderio do patriarcado estrutural. Elas ocupam o espaço-tempo investigativo de grupos de pesquisa, ativistas e outros movimentos organizados.

Desse modo, a presente reflexão tratou de um percurso de pesquisa em arte engajada que prioriza os encaminhamentos coletivos, autobiográficos, autoetnográficos e políticos artisticamente, no âmbito da criação em performance. Essa perspectiva almeja um ser-estar-pensar-sentir-fazer expandido e democrático no campo das artes considerando, inclusive e prioritariamente, a liberdade de desenvolver modos de escrita que atendam a produção em arte. Desse modo, evocar a pesquisa performativa como paradigma emergente se mostra como caminho desafiador que busca perscrutar epistemologias mais compatíveis com o campo das artes.



## REFERÊNCIAS

ADAMS, Tony; ELLIS, Carolyn; JONES, Stacy. Autoethnography. **The International Encyclopedia of Communication Research Methods**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

BIANCALANA, Gisela; PLÁ, Daniel; GRAVINA, Heloisa. O indizível que salta aos olhos: Improvisação e descrição como produção de conhecimento em Dança e Teatro. In: ICLE, Gilberto. **Descrver o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. O coletivismo artístico e a produção de percurso. **Radicante**: por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COMETTI, Jean-Pierre. Arte e experiência estética na tradição pragmatista. Tradução de Luciano Vinhos. **Revista Poiésis**, Niterói, n.12, p. 163-178, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26969>>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CAIRRÃO, Luana. **Diários autoetnográficos**. Santa Maria (RS), julho de 2023. Manuscrito.

CUNHA, Maria Tereza. Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. **Revista Patrimônio e Memória**, São Paulo, v.3, n.1, p. 45-62, 2007. Disponível em: <<http://200.145.164.4/index.php/pem/article/view/8/455>>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. **Revista Lume**, Campinas, v.4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>>.

Acesso em: 1 ago. 2024.

FERNANDES, Ciane. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (org.). **Teatro na Escola, reflexões sobre as Práticas Atuais**: Brasil-Québec. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HAYANO, David. Auto-Etnography: Paradigms, Problems and Prospects. **Society Applied Anthropology**, Lexington, v. 38, n.1, p. 99-104, 1979. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.17730/humo.38.1.u761n5601t4g318v>>. Acesso em: 19 set. 2024.

HANISCH, Carol. **The personal is Political**. Notes from the Second Year: Women's Liberation. New York: Shulamith Firestone and Anne Koedt, 1970.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, p. 41-53, 2015. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/web/up/378/o/Manifesto\\_pela\\_pesquisa\\_performativa\\_%28Brad\\_Haseman%29.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/web/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2024.

MELUCCI, Alberto. **Acción colectiva, vida cotidiana e democracia**. México: El Colégio de México, A.C., 1999.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.8, n.15, p. 103-116, 1997. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744>>. Acesso em: 17 ago. 2024.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Rev. Bras. de Hist.**, São Paulo, v.9, n.18, p. 9-18, ago.-set. 1989. Disponível em: <[https://www.snh2013.anpuh.org/resources/download/1246015089\\_ARQUIVO\\_michelleperrot.pdf](https://www.snh2013.anpuh.org/resources/download/1246015089_ARQUIVO_michelleperrot.pdf)>. Acesso em: 25 jul. 2024.

RUHSAM, Martina. **I want to work with you because I can speak for myself**. The Potential

of postconsensual. Collaboration in performance practice. London: Palgrave Macmillan, 2016.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VERSIANI, Daniela Becaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Das artes corpóreas na prática como pesquisa nas artes da presença. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p. 172-188, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/25876>>. Acesso em: 30 set. 2024.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

(UFSM) e da graduação em Dança Bacharelado, também na UFSM. E-mail: giselabiancalana@gmail.com

Recebido em: 30/11/2024

Aceito em: 30/03/2025

#### Notas

<sup>1</sup> Tradução das autoras. No original: "[...] los actores que determinan el lenguaje utilizado para nombrar la realidad eligen los códigos que la organizan; éste es el aspecto característico del poder y el conflicto en una sociedad en la que la información está convirtiéndose en el recurso básico de la vida social".

#### SOBRE AS AUTORAS

Luana Furtado Ramos Cairrão Correio é mestra (2023) e doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Bacharela em Dança (2021), pela mesma instituição. E-mail: luana-furtado.ramos@acad.ufsm.br

Gisela Reis Biancalana Correio é doutora (2010) e mestra (2001) em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Bacharel (1991) e licenciada (1993) em Dança, pela mesma instituição. Realizou estágio pós-doutoral na De Montford University, Inglaterra. Atualmente, é docente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria