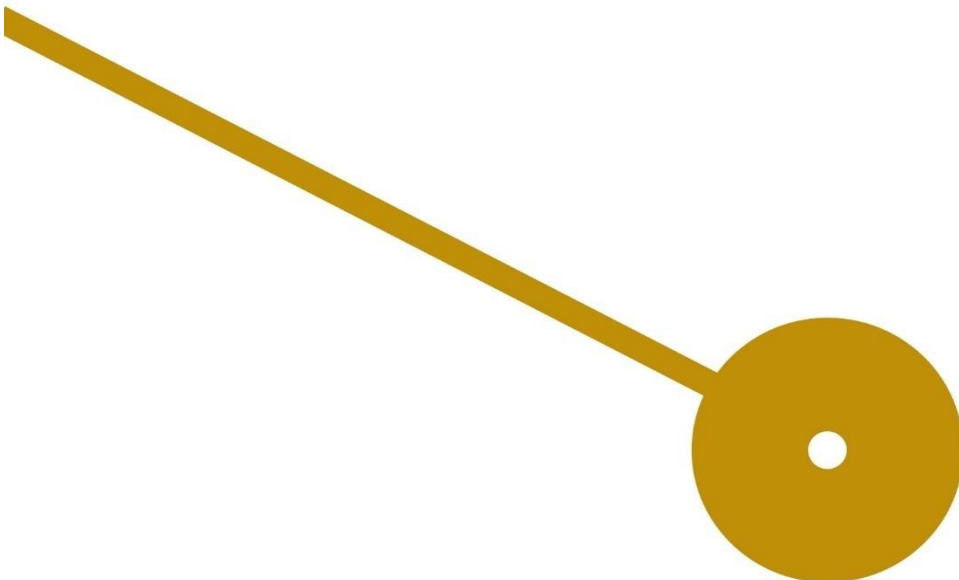




# Experiência de si, migração e performance

Marina Almeida Martins

10/2023



M

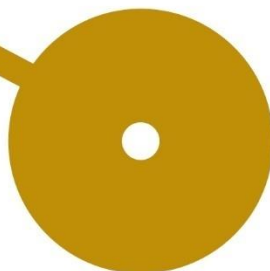
—  
MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

# Experiência de si, migração e performance Marina Almeida Martins

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Artes Cénicas, especialização em Interpretação e  
Direção Artística

Professora Orientadora  
Renata Gaspar

10/2023



*Àquelas que habitam as fissuras, as brechas, as entranhas, as rupturas, as fronteiras. Àquelas que encontram no entremeio uma forma de se expressar por e para a arte. Àquelas que, como eu, encontram em suas experiências um meio de expurgar todas as inquietudes que as atravessam. Àquelas que habitam as margens e fazem delas um território de luta. Dedico a todas que fazem das ruínas um espaço de explosão, de ideias, de ações, de discussões e, acima de tudo, um lugar de resistência.*

## **Agradecimentos**

Acho que nunca agradei, com todas as palavras necessárias, aos meus pais. As pessoas que me criaram e passaram comigo todos os desafios que já enfrentei na vida. Aqueles que me apoiaram, antes de qualquer um, em todas as decisões importantes que tive de tomar durante minha trajetória. Duas pessoas que me amam acima de qualquer coisa. Desde pequena nunca fui uma pessoa de demonstrar as coisas que me passam, ou as emoções que sinto. Eu já era uma adulta quando falei à minha mãe o primeiro “eu te amo”; foi a primeira vez que me senti confortável em demonstrar meus sentimentos a ela. No exato momento em que escrevo isto, sinto como um nó na garganta que se desata, sinto apenas gratidão por tê-los comigo. Agradeço, mais do que a quaisquer outras pessoas, aos meus pais. Muito obrigada por me apoiarem nessa aventura que é viver em outro país. Muito obrigada por me ouvirem, aconselharem, acalmarem e, principalmente, por serem meus companheiros nessa trajetória que, sem vocês, seria muito mais árdua e complicada. Muito obrigada, Fátima. Muito obrigada, Sérgio. Vocês são, e sempre serão, as pessoas que me inspiram a ser o que sou hoje. Obrigada por tudo.

Agradeço à professora Renata Gaspar, que me orientou com maestria, atenção e, principalmente, com empatia. Não poderia ter tido melhor orientação. Renata, em todas as nossas conversas e reuniões, sempre foi ouvidos e, acima de tudo, ideias e apoio. Desde o início foi uma pessoa importante, tanto para a escrita e articulação de ideias, quanto para outros assuntos que perpassaram meu caminho acadêmico e que extrapolavam o âmbito da orientação em si. Agradeço-lhe por sempre ter sido uma guia e, muitas vezes, sem se aperceber, também foi quem me deu confiança para continuar o trabalho. Não houve um encontro em

que, na véspera, eu não ficasse ansiosa, ou com medo do que a Renata poderia achar do que eu estava escrevendo. Era tudo “da minha cabeça”. Em nenhum momento Renata me julgou, ou achou que eu não seria capaz de fazer o que fiz. Muito obrigada. Quisiera agradecer a Leandro, mi compañero y novio, quien me acompañó más de cerca en los momentos más difíciles de escribir este trabajo. Gracias por escuchar toda la angustia y todas las ideas que yo tuve durante el proceso. Gracias por estar ahí por mi cuando la ansiedad se apoderó de mí. Gracias por ayudarme con las demás obligaciones que, además de la tesis y el trabajo, tuve que desarrollar. Agradezco toda la complicidad y la motivación. Aunque estuviera en mis peores días, Leandro estuvo a mi lado para que no me olvidara que yo, sí, soy fuerte y capaz. Gracias, mi amor.

Agradeço às minhas companheiras de trajetória. À Karen, minha amiga, que comigo compartilhou sua história como migrante em dois países diferentes e que, em alguns momentos, foi quem me acalmou durante a finalização desta dissertação. Obrigada à Beatriz, à Janaína, à Gabriella, à Kassiane e ao Renan, meus amigos e companheiros de trabalho que também estiveram presentes, mesmo que apenas com desejos de força e sorte, para que eu continuasse e finalizasse essa etapa.

Agradeço a todos os meus amigos, colegas e companheiros de turma que, assim como eu, estão finalizando (ou já finalizaram) essa etapa de suas trajetórias enquanto artistas e estudantes.

Agradeço à minha trajetória, à minha latinidade que se fortaleceu com a minha vinda ao exterior, agradeço a todas e todos migrantes latinos/as que caminham ao meu lado, com toda força necessária

para continuarmos a ser latino-americanas/os em um território estrangeiro.

**Resumo**

Esta dissertação tem como objetivo apresentar questões que envolvem a migração e a cidadania, discutindo especialmente a migração de mulheres e articulando-a com a performance. Ou seja, o sentido é discutir, a partir da minha experiência vivida como migrante – estando fora e alhures do lugar de pertença –, as facetas da vida como migrante e suas implicações sociais, culturais e afetivas.

A perspectiva é a de pensar, refletir sobre a experiência da migração, como momento em que a busca, ou melhor, o caminho que encontro vem da escolha da arte como forma de entender, agir e compreender essa experiência. A literatura para a elaboração deste trabalho foi construída dando enfoque às questões de performance, migração, cidadania e experiência. A leitura foi ancorada em uma perspectiva transdisciplinar sobre as temáticas, com autores como: Anzaldúa (2000), Larrosa (2015), Suárez (2006) e Taylor (2018), autores que ajudaram a compreender e a situar-me no contexto da experiência de ser mulher, latina, migrante e artista. A dimensão performativa do corpo migrante é discutido neste trabalho no último capítulo, tendo como ponto de partida as discussões de Anzaldúa (2015) e Taylor (2018). A dissertação está estruturada em três capítulos, uma introdução e uma conclusão.

**Palavras-chave**

Migração; mulher migrante; cidadania; experiência de si; performance; performatividade.

**Abstract**

The aim of this dissertation is to present issues involving migration and citizenship, especially women's migration, and to articulate them with performance. Based on my own lived experience as a migrant - being outside and away from my place of belonging - I tried to discuss the facets of life as a migrant and its social, cultural and affective implications.

The perspective was to think and reflect on the experience of migration as a moment in which the search, or rather the path I find, comes from choosing art as a way of understanding, acting and comprehending this experience. The literature for this work was constructed by focusing on issues of performance, migration, citizenship and experience. The reading was anchored in a transdisciplinary perspective on the themes, with authors such as Anzaldúa (2015), Larrosa (2015), Suárez (2006) and Taylor (2018); authors who helped me understand and situate myself in the context and territory I occupy. My reading is articulated by the experience of being a woman, a Latina, a migrant and an artist. The performative dimension of the migrant body is discussed in this work in the last chapter, taking as a starting point the discussions by Anzaldúa (2015) and Taylor (2018). The dissertation is divided into three chapters, an introduction and a conclusion.

**Keywords**

Migration; migrant women; citizenship; experience of self; performance; performativity.



## Sumário

Introdução .....	1
1. CAPÍTULO I	
Migração e Cidadania .....	12
2. CAPÍTULO II	
A experiência de si .....	17
2.1 O lugar da vivência no lugar de origem .....	17
2.2 A busca pelo novo em outros lugares .....	28
3. CAPÍTULO III	
Performance .....	39
Considerações finais .....	51
Referências.....	53
Anexos .....	55

*“Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também”*

(Anzaldúa, 2000, p. 232).

Glória Anzaldúa – *Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.*

## Introdução

Começo o presente texto em agradecimento à Glória Anzaldúa, mulher chicana e estudiosa feminista que teve entre seus trabalhos mais notáveis o livro autobiográfico *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), que costura muito bem a prosa acadêmica com a poesia. Quero agradecer-lhe pela leitura de sua carta às escritoras do Terceiro Mundo. O que era para ser uma leitura de estudos, tornou-se algo muito mais íntimo e profundo. Terminei de lê-la em lágrimas, não por estar triste, mas por ter sentido cada palavra escrita por essa mulher, como se ela estivesse falando comigo naquele momento, como se estivesse à minha frente, no meu quarto, dizendo para que eu não abdicasse de tudo, ainda que tudo fosse um tanto quanto difícil. O meu mais sincero obrigada.

*Burnout: O corpo exausto para além da sala de ensaio.* Esse era o título inicial da minha proposta de dissertação. E estas algumas das questões: O que é um corpo exausto? O corpo exausto fora do palco é o mesmo corpo exausto em palco? Meu interesse acerca de temas tangentes à exaustão sempre foi latente e explicitou-se no projeto inicial para o mestrado. As inquietações em mim foram geradas a partir das formulações do filósofo sul-coreano Byung Chul-Han, que tem discussões a respeito do modelo de sociedade de hoje e, principalmente, a respeito da produtividade tóxica dos tempos atuais.

O desafio que me ponho aqui é discutir, a partir da minha experiência vivida como migrante – estando fora e alhures do lugar de pertença – as facetas da vida como migrante e suas implicações sociais, culturais e afetivas. Busco discuti-las a partir de temas como a própria migração, cidadania, identidade e performance. O exercício reflexivo e analítico parte e advém da minha vivência, ou seja, da relação construída neste e com este lugar (Porto, Portugal) que escolhi para estudar, trabalhar, morar, viver. A perspectiva que encontro para pensar, refletir sobre esse momento em que a busca, ou melhor, o caminho que encontro vem da escolha da arte como forma de entender, agir e compreender essa experiência, e por que não dizer, de vida.

Experiência tomada aqui conforme as formulações do filósofo e pedagogo Jorge Larrosa (2015): a experiência não é o que acontece, o que se passa. A cada dia passam-se muitas coisas, mas quase nada nos acontece, diz Larrosa, lembrando um texto célebre de Walter Benjamin sobre

a pobreza de experiências no mundo moderno<sup>1</sup>. A informação, por exemplo, é o contrário da experiência: a/o sujeita/o da informação busca a informação a todo tempo, o que mais lhe importa é saber muitas coisas, estar bem informado mas, apesar disso, o que consegue é que nada lhe passe. E, depois da informação, vem a opinião. É imperativo que o sujeito bem informado opine sobre o que lhe foi apresentado: “a informação seria o objetivo, a opinião seria o subjetivo, ela seria nossa reação subjetiva ao objetivo [...], uma reação que se tornou para nós automática, quase reflexa. [...] Esse ‘opinar’ se reduz, na maioria das ocasiões, em estar a favor, ou contra” (Larrosa, 2015, p.21). Não menos importante, a velocidade com que se passam as coisas é demasiadamente rápida, depressa. Essa fixação pelas novas informações impedem que a pessoa se conecte com os acontecimentos a sua volta. E, conseqüentemente, impedem a memória, visto que cada um dos episódios ou acontecimentos é substituído por algum novo que, pela ‘afobação’ (termo coloquial brasileiro que usamos para explicar o estado de frisson) momentânea, não deixa qualquer tipo de rastro na vivência dessa pessoa. Em contrapartida, a/o sujeita/o da experiência não se define por tal acúmulo vertiginoso de informações às quais reage mecanicamente, irrefletidamente, mas por sua disponibilidade, por sua abertura ao que lhe toca, ao que o interpela. Ex-posta/o, esse é a/o sujeita/o da experiência, aquele a quem as coisas acontecem. Essa/e sujeita/o vive as coisas porque as permite que lhe atravessem, permite que as coisas lhe sucedam. A/o sujeita/o da experiência é afetada/o pelo mundo a sua volta e por essa razão é capaz de formular o seu próprio saber. Ao fim e ao cabo, a/o sujeito da experiência não é passiva/o, mas passional, pois, segundo o autor, a experiência é uma paixão. Daí que a/o sujeita/o da experiência não é aquele ser que fica ‘estático’, mas aquela/e que vive a exposição de si e a dor e o sofrimento que ela implica. Assim, “a paixão funda sobretudo uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma, mas numa aceitação primeira de algo que está fora de mim, de algo que não sou eu e que, por isso, justamente, é capaz de me apaixonar” (Larrosa, 2015, p.29). Essa/e sujeita/o passional, porém, não é incapaz de conhecer e agir: “[a]o sujeit[a]o passional tem também sua própria força [que] se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho” (Larrosa, 2015, p.30). O saber da experiência – para terminar esta exposição resumida das ideias de Larrosa, que inspiram e, de certo modo, guiam

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. O anjo da história: Walter Benjamin. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 85-90.

a minha abordagem às questões que aqui trago, relaciona-se à “vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida” (Larrosa, 2015, p.33).

Minha escrita sempre foi muito norteadada por minhas vivências enquanto pessoa no mundo; aqui, neste trabalho, não será diferente. Concordo com Larrosa quando diz que pensar é dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Entretanto, existe uma diferença entre pensar, falar e escrever. E, para além das diferenças, existe uma dificuldade intrínseca à fala e à escrita, sobretudo no que tange à segunda. “A história do homem”, segundo Octavio Paz, “poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento” (1982, p.35).

Os analfabetos fazem as pausas precisamente onde têm de ser feitas: pensam em frases. Da mesma forma, mal nos distraímos ou deixamos de nos controlar, a linguagem natural recupera seus direitos e duas palavras ou mais se juntam no papel, já não obedecendo às regras da gramática, mas ao ditado do pensamento. Cada vez que nos distraímos, reaparece a linguagem em seu estado natural, anterior à gramática (Paz, 1982, p.60).

Entendo a fala como uma construção de caráter cultural, e essa questão passou a ser ainda mais evidente quando cheguei a Portugal. Antes de para cá embarcar não me apavorava tanto o fato de viver em outro país; afinal, é um país com a mesma língua, com a mesma estrutura linguística com a qual nasci e, naturalmente, falo, experiencio, exponho-me. Nunca estive tão errada. Apesar de estar acostumada com o sotaque português, já que meus avós são portugueses, nunca estive rodeada por pessoas que cresceram e viveram em um contexto histórico e cultural tão distinto do meu. Cheguei a Portugal com a convicção de que o meu sotaque brasileiro não seria uma questão tão grande. Acabei por perceber que nunca falei e talvez nunca venha a falar a Língua Portuguesa como as/os portuguesas/es. Não porque não goste, ou porque repudie o português europeu, a questão está puramente no fato de que nunca serei europeia, não socialmente, pelo menos.

Tendo dito isso sobre a fala, penso na escrita, sobretudo a escrita acadêmica, como algo muito mais complexo e infiltrado por muitas questões que põem em choque (e em xeque) a forma como uma pessoa escreve. Quando Larrosa (2015) diz que o pensamento é feito por palavras, suscita outra questão, a meu ver não menos relevante, que é como essas mesmas palavras constroem o pensamento de uma determinada pessoa. E, para além disso, como essas palavras são transcritas para o papel. Para mim, é igualmente difícil (quicá mais) escrever num âmbito

acadêmico que não seja o brasileiro, no qual fui formada. As normas acadêmicas portuguesas, à partida, não me abarcam, ou, digamos assim, tal enquadramento ainda não se “naturalizou” para mim<sup>2</sup>. É uma dificuldade redobrada escrever dentro de normas de uma língua que não é a minha (ou melhor dizendo, dentro de normas de uma língua que, inicialmente, não era a minha)<sup>3</sup>.

Liliana Suárez (2006), autora latina<sup>4</sup> que me ajudara a pensar questões sobre a migração, é estudiosa de processos migratórios internacionais, com ênfase nas questões de gênero e movimentos sociais, e tem como perspectivas teóricas centrais no seu trabalho antropológico a economia política, estudos culturais e teoria feminista.

Durante minhas leituras de textos da autora latino-americana deparei-me com a questão: será possível ser cidadã e imigrante? A própria Suárez já responde que não é possível. Segundo a autora,

Para que a cidadania e imigração deixem de ser um oxímoro, não só deve mudar o modelo que rege a soberania nacional que restringe a incorporação dos estrangeiros como cidadãos de pleno direito em sociedades democráticas. Devemos modificar alguns pressupostos profundos que nos orientam à direção errada [tradução livre] (Suárez, 2006, p.29).

Identifico-me com a questão levantada pela autora quando diz que cidadão e migrante são opostos que, na sociedade em que vivemos hoje, não irão se encontrar. Em contrapartida, há casos em que uma pessoa pode estar nas duas posições, ser cidadão legalmente, mas, socialmente, ser migrante. E, na realidade, não são raros casos como esse.

Cheguei a Portugal com o visto de estudante, com meu passaporte brasileiro e nenhum documento português. Tirei meu cartão de residência e, poucos meses depois, dei entrada no processo de cidadania. Como meus avós são transmigrantes e, conseqüentemente, meu pai possui cidadania portuguesa, meu processo de obtenção da cidadania foi um pouco mais simples e menos

---

<sup>2</sup> Nesse ponto não digo que as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), normas para a escrita acadêmica do Brasil, me abarquem. Porque também não me abarcam. Em realidade, não acredito que as normas acadêmicas sejam feitas para abarcar a maioria das pessoas. Mas, por mais que sejam normas, a ABNT me dá um respaldo maior para que eu possa me identificar com o que eu escrevo – são normas, para mim, familiares.

<sup>3</sup> Aqui não digo que o português na variante europeia tenha se tornado ou irá se tornar minha língua, mas digo que por viver essa variante, de alguma forma ela se torna, também, parte do meu vocabulário e modo de falar. A língua portuguesa é de todos os que a falam, estejam em Timor-Leste ou em Cabo Verde, ou em Macau. Ou seja, os colonizadores impuseram-se, inclusive através da língua. Obrigaram os que foram por eles subjugados a falar (e, portanto, de certo modo, a pensar) na e com a língua dos dominantes. Mas os dominados também souberam apropriar-se do que lhes fora imposto, fizeram sua a língua do outro, transformaram-na.

<sup>4</sup> Neste trabalho dou prioridade a autoras que venham de um contexto mais ou menos parecido com o meu, mulheres latinas, do Sul ‘global’.

moroso. Obtive cidadania em janeiro de 2023, o que não fez muita diferença. É engraçado como um pedaço de plástico pode fazer alguém se tornar mais “pessoa” do que outras pessoas. Agora tenho alguns direitos a mais do que meus amigos imigrantes. Não preciso mais enfrentar quase 7 horas de espera e uma entrevista recheada de xenofobia para ir aos Estados Unidos, por exemplo. Não terei de responder se tenho o intuito de me prostituir ou praticar atos terroristas em solo americano (ou melhor, estadunidense, pois muitos, como eu, são americanos sem ter nascido nos EUA. As palavras importam!). Até mesmo para conseguir simples documentos, posso retirá-los no conforto da minha casa; não preciso fazer uma marcação para que alguém imprima um pedaço de papel em 5 minutos, e isso depende inteiramente da unidade que terá turnos disponíveis para marcação que, na maioria das vezes, é para alguns dias adiante (para não falar que, em alguns casos, a marcação é para meses depois – como é o caso da obtenção do Número de Identificação de Segurança Social – NISS). Então, talvez deva retificar o que afirmei acima. Obtive minha cidadania e, de fato, ela fez “alguma” diferença em minha vida. Porém, apesar da questão legal, continuo sendo uma mulher brasileira quando saio na rua. Continuo sendo estereotipada por vir de onde venho. Para alguns (ou muitos?), ainda sou “a bunda”, “o samba”, “a mulher da vida que ficaria com qualquer homem”. Já me perguntaram, ao querer saber as horas e perceberem que sou brasileira, em que discoteca eu trabalhava. Quando digo que continuarei sendo estereotipada, refiro-me a situações como essa: ainda sou, porque continuo sendo, brasileira, suposta como a prostituta que dança em uma discoteca. Continuo sendo imigrante em muitos lugares e situações da vida cotidiana, especialmente naqueles onde prevalecem estereótipos em relação ao “outro”, ao imigrante, à mulher, ao jovem<sup>5</sup>. É possível ser cidadão e imigrante? Talvez sim, mas nunca com a plenitude do que é ser realmente um cidadão: “el próprio modelo de ciudadanía crea y mantiene la diferencia, pues se vertebra a través de la antinomia ‘nosotros/otros’” (Suárez, 2006, p. 32).

Neste trabalho tratarei de questões identitárias que perpassam o meu caminho como mulher migrante e, acima de tudo, como mulher artista migrante. São questões sempre presentes, e sempre em atualização, porque não são dissociáveis daquilo que acima descrevi como experiência. E

---

<sup>5</sup> Como existem, por exemplo, no Brasil, estereótipos, preconceitos de brancos em relação a negros, de ambos em relação a indígenas, de homens em relação a mulheres, de naturais de uma dada região em relação aos naturais de outras regiões, de pessoas cis-hetero em relação a pessoas da comunidade LGBTQIA+, e por aí vai.

também já tratei, já escrevi e já apresentei sobre outras questões que me permeiam<sup>6</sup>. Meu caminho na Europa está fortemente embebido de questões identitárias com as quais ainda não havia me deparado. A imigração é a mais presente em meu corpo agora. É impossível para mim não me debruçar sobre ela. Toda minha experiência há pouco mais de um ano e meio se baseia na vivência de uma mulher, Brasileira, migrante. O meu caminho traçado desde então é completamente influenciado pelo lugar que ocupo na sociedade portuguesa, europeia. Um entremeio, uma transição da qual, talvez, eu ainda não saiba como sair, ou mesmo se deva sair dela, ou se, por ventura, algum dia dela sairei. Essa condição de transição é exatamente a condição da/o migrante.<sup>7</sup>

O significado e o “peso”<sup>8</sup> de ser brasileira recaiu sobre mim de uma maneira diferente neste ano.

No primeiro trimestre tive uma real experiência do que é estar em um grupo no qual o que nos une é a nacionalidade. Por mais abrangentes (ou restritivas) que sejam, todos os indivíduos envolvidos se ligam por questões identitárias. É evidente que no Brasil eu também fazia parte de grupos referidos a outras questões identitárias como gênero, sexualidade e outros. Mas a experiência de estar em um grupo em que todas as pessoas são completamente diversas, mas que se conectam profundamente apenas pelo fato de serem imigrantes, me fez pensar sobre tais questões de uma nova forma. Questões identitárias estão presentes no nosso cotidiano e, portanto, na forma como lidamos com o mundo. A questão da imigração está pulsando para mim agora porque é, de certa forma, o mais novo elemento que gera inquietações sobre minha própria identidade, então é natural que considere necessário abordá-la.

Uma das principais pesquisadoras e teóricas quando se trata de discussões de gênero e identidade é Judith Butler, com trabalhos pioneiros como *Problemas de Gênero: Feminismo e*

---

<sup>6</sup> Meu percurso dentro do teatro é permeado pelas questões e vivências que tenho e tive. Para mim, a questão mais presente no meu trajeto enquanto artista (principalmente no caminho que tracei estando no Brasil) refere-se às discussões de gênero e sexualidade.

<sup>7</sup> Essa condição de entremeio esteve presente na minha vida familiar desde que me “entendo por gente”, muito pela trajetória de meus avós paternos, emigrantes radicados há décadas no Brasil, que não são tidos como brasileiros pelos brasileiros (tampouco são tidos como portugueses pelos portugueses – daí a situação de transição), mas se reconhecem mais como brasileiros do que como portugueses. De modo similar, minha mãe, nascida no Ceará, um estado do Nordeste do Brasil, oriunda de família camponesa, migrou para São Paulo (a maior cidade brasileira) em sua juventude, para fazer seus estudos em nível de pós-graduação (mestrado e doutorado), tendo depois migrado, com meu pai (e comigo, que então contava com apenas 6 meses de vida) para Belo Horizonte, onde vive até hoje.

<sup>8</sup> Digo peso não por sentir que seja um fardo ou algo que me faça “menor”. Digo peso por não encontrar melhor palavra que descreva a sensação de perceber o que significa ser brasileira fora do Brasil. Recorro a Chimamanda Ngozi Adichie (2009), escritora e dramaturga nigeriana, quando diz que apenas entendeu o que significa ser uma mulher negra e africana quando saiu do continente.



*Subversão da Identidade* (1990) e *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (1993) ela indica a identidade como algo em constante processo: o sujeito está sempre em mutação e a identidade é construída pelo discurso e ações de cada sujeito. No capítulo *Identidade, sexo e metafísica da substância*, do livro *Problemas de Gênero*, Butler pergunta: “em que medida será a identidade mais do que um traço da experiência?” (Butler, 2017, p. 79). Logo em seguida, ela discorre sobre os gêneros ‘inteligíveis’, que são os que integram uma relação de coerência e continuidade com o sexo, gênero, prática sexual e desejo.

Os espectros de descontinuidade e incoerência, só concebíveis em relação com normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que procuram estabelecer ligações causais ou expressivas entre sexo biológico, gêneros culturalmente constituídos e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual e através da prática sexual (Butler, 2017, p. 79).

Tomando essa última ideia como ponto de partida, proponho aqui um paralelo com a situação da/o imigrante em relação ao cidadão pleno. Enquanto Butler diz que os espectros de descontinuidade e incoerência são concebidos pelas próprias leis que tentam estabelecer ligações causais ou expressivas entre o sexo biológico e gênero, penso que no âmbito da imigração não é tão distinta a situação. O que corrobora com as ideias de Liliana Suarez, expostas acima: não há meios de ser imigrante e cidadão já que é a própria construção das leis de cidadania que resulta na situação do imigrante.

Diana Taylor, pesquisadora, professora de estudos de performance e fundadora do *Hemisferic Institute*, explica que “a performance é uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma maneira de transmitir memória e identidade, e um meio de entender o mundo” [tradução livre] (Taylor, 2016, p. 39).

Entendendo-me como artista e também *performer*<sup>9</sup>. Considero que a performance, o teatro em particular e a arte como um todo, é um meio de se tratar e compreender o que se passa consigo e com o mundo. Foi através do teatro que pude assimilar questões intrínsecas à minha vivência como mulher LGBT no Brasil. E, para além disso, é a partir da performance e do teatro que consigo expressar o que essas questões significaram, ou ainda significam para mim.

---

<sup>9</sup> Nesse ponto devo dizer que o processo de me entender como *performer* é recente e ainda está em constante mutação. É o processo de entender o lugar que ocupo dentro da arte que faço. Lugar esse em constante mutação, ou formulação.

Taylor, em seu livro *Performance*, menciona a artista Astrid Hadad, uma atriz, *performer* e cabareteira mexicana que tem por assinatura performances com vestimentas chamativas inspiradas nas artes populares mexicanas. Hadad tem um trabalho referido a “ícones da América Latina”, como a virgem de Guadalupe, que se tornou um modelo para a identidade sexual e étnica da mulher mexicana. Seu trabalho é reexaminar criticamente esses ícones e, a partir disso, demonstrar o peso da acumulação iconográfica. Hadad diz que a América Latina só é visível por seus clichês, seus estereótipos. A través do seu trabalho ela os questiona a partir do desconforto que está presente na construção desses estereótipos e como eles são repetidos e consumidos.

Astrid Hadad içou voo, em 1993, com seu trabalho *Heavy Nopal*, que é uma planta importante na base alimentar mexicana.

In *Heavy Nopal*, Astrid uses iconic references, like the cactus, the rock, the pyramid, and the tequila bottle. These elements are not just scenery, but they appear also on Hadad’s own body, which so becomes a human, mobile stage, and also an altar. From the calla lilies to the extremely complex surprise-multi-purpose outfits, to the innumerable ornaments, ‘rebozos,’ virgins of Guadalupe, guns, and common places in the essence of Mexico, Astrid Hadad and her Tarzanes transport the audience through several levels of iconography. Through this iconography, Hadad offers different meanings for both the female body and the Mexican political body (Hemispheric Institute, *Heavy Nopal (1993)*, acessado em outubro de 2023)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Informações obtidas na página oficial do *Hemispheric Institute*. Vídeo completo da obra em: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/2177-astrid-hadad-nopal.html>



Figura 1: Astrid Hadad em *Heavy Nopal*, imagem retirada da página oficial do Hemispheric Institute.

Para desenvolver esta pesquisa, primeiro foi importante situar-me no contexto e motivação subjacentes a esta investigação. O movimento primeiro foi de pesquisa bibliográfica sobre as temáticas: migração, cidadania, identidade, performance. E o despertar para a escrita partiu também da experiência vivida como mulher migrante em Portugal. Para realizar o estado da arte para esta pesquisa foi importante o contato com novas literaturas, o que me abriu para novas formas de pensar sobre os temas, assim como permitiu melhor situar-me como sujeito que investiga e se encontra no próprio contexto pesquisado, qual seja, a migração para outro país, com outra cultura, outro modo de viver e permanecer, o alcance e os limites da cidadania e das concepções e situações referidas à identidade.

Tudo isso levou-me a pensar a respeito do lugar que agora ocupo, enquanto corpo, e qual a performatividade tal corpo assume. Encontrar possibilidades de diálogos com o já produzido sobre o tema foi o caminho para trilhar o estado da arte nas temáticas, ou seja, a busca por entendimento no campo teórico de uma área de conhecimento como uma forma de identificar e mapear os aportes significativos da elaboração da teoria e da prática e, desta forma, apontar lacunas, assim como possibilidades de avanços e contribuições para o campo de pesquisa.

Para Norma Sandra de Almeida Ferreira, livre docente e pós doutora da Universidade de Campinas – UNICAMP/Brasil,

As pesquisas denominadas estado da arte podem ser atualmente reconhecidas como pertencentes a um campo de conhecimento” (Ferreira, 2021, p.3). Esta autora ressalta que estudos como “el estado del arte: una metodología de investigación” (Vargas, Higuita e Muñoz, 2015 como citado em Ferreira, 2021) expõem as diferentes formas e usos que caracterizam essa metodologia de investigação em si mesma, propondo um desenho qualitativo e interpretativo sobre ela (Ferreira, 2021, p. 3).

Nesta pesquisa, a tessitura desse estado da arte sobre migração, cidadania, identidade e performance foi elaborada buscando encontrar elos entre as formulações expressas em textos e artigos sobre tais temáticas. Assim, para migração e cidadania enquanto processo, foram importantes trabalhos como o de Martins, E. G. & Vedovato, L. R. (2016) – “Migração internacional de mulheres e o trabalho doméstico remunerado: opressão e cidadania na era da globalização”. Embora este artigo foque a questão de gênero, considere-o importante para esta pesquisa, já que, a partir dele, foi possível observar as questões afeitas à migração de mulheres, especialmente para Portugal, em busca de trabalho. Outro artigo que trata da mesma temática é o de Gomes, M. S. (2013) – “O Imaginário Social da Mulher Brasileira em Portugal: Uma Análise da construção de Saberes, das Relações de Poder e dos Modos de Subjetivação”. Discutindo a mesma temática, o texto de Neves (et. al, 2016) – “Mulheres imigrantes em Portugal: uma

análise de gênero” – foi igualmente importante para situar a temática da migração, especialmente de mulheres, para Portugal. Apesar dos focos direcionados para outros temas sobre as situações e condições das mulheres imigrantes, considerei tais textos importantes para melhor situar uma das temáticas centrais de minha pesquisa.

Sobre a temática identidade, performance e migração foi importante um dossiê, intitulado *Corpos em Movimento: trajetória (s) corpórea (s)*, que engloba uma série de artigos relacionados à situação da mulher brasileira em Portugal. Sobre identidade, mais especificamente, foram cruciais os apontamentos e ideias de Asad Haider, autor do livro *Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje* (2019), e da consagrada Judith Butler (2017), já referida acima. No que se refere à performance, foram norteadores os trabalhos de Diana Taylor (2018) e Glória Anzaldúa (2015), autoras também já mencionadas nessa dissertação.

A transdisciplinaridade é, desde o início da minha formação, algo essencial e neste trabalho não foi diferente. Trago aqui perspectivas que vêm da Antropologia, Estudos de Performance, Teatro, Sociologia, História e Filosofia. Embora cada uma das áreas guarde suas especificidades, há entre elas um intercâmbio permanente, formando novos campos. O próprio lugar de onde falo é transdisciplinar e, também, interseccional, atravessado por vários fatores sociais que construíram e constroem o território que habito. O intuito é ter uma leitura e uma abordagem feminista da literatura aqui tratada, com uma perspectiva crítica e progressista.

## **CAPÍTULO I - Migração e Cidadania**

A inserção da temática da migração, em especial referente à migração de mulheres, articulando-a com a temática da cidadania, tentando compreendê-las, inicialmente, a partir de outro conceito, também muito importante, que é a experiência, tem o sentido de tentar entender o que vem ocorrendo com a busca de muitas mulheres, assim como eu, em sua(s) experiência(s) de mobilidade para outro país. Experiência aqui entendida, novamente, nos termos de Larrosa (2015).

Migração e cidadania serão discutidas e incorporadas ao campo de análise nesta dissertação por comporem um escopo de minha própria experiência, como já anunciado anteriormente, e discutida mais verticalmente através do relato da experiência de si.

O desenvolvimento de tais temas é o objeto deste capítulo, no contexto e no movimento da migração, especialmente quando assumo como uma das características de sujeito migrante a de estar em movimento. Especialmente quando relato que, dentre as determinações que me levaram a migrar, ou sair em busca de algo, alhures, fora do lugar de pertença, foi a procura de realização, seja no campo profissional, seja pelo desejo de sair e viver outras práticas e formas culturais, ou, enfim, outros modos de vida. Dessa forma, compreendo que a migração concerne ao movimento de pessoas de diferentes sociedades, mobilizadas por diferentes contextos, sejam eles sociais, políticos, econômicos, ou mesmo por catástrofes (“naturais” ou não). A ideia de migração que aqui proponho é, portanto, a de um movimento, uma mobilidade, uma busca de saída e de reinserção que assume uma forma individual, ou mesmo coletiva, que rompe fronteiras de toda ordem.

Estudos recentes como o de Ester Gouvêa Martins e do professor de Direito, Luiz Renato Vedovato (2016), advertem que a migração de mulheres para o trabalho tem assumido outra amplitude a partir do processo de globalização. Os autores apontam que tem se intensificado um fluxo migratório entre Brasil e Portugal, de tal modo que

100 mil mulheres de todo o mundo se movem anualmente em fluxos migratórios para assumirem trabalhos domésticos na esfera privada (Lisboa, 2007, p. 817). Especificamente, temos que 38% de todas as trabalhadoras migrantes internacionais se encontram na Europa, sendo que 22,8% destas estão realizando trabalho doméstico remunerado (Martins & Vedovato, 2016: 1977).

Neste estudo, segundo dados levantados pelos pesquisadores, a escolha realizada pelas mulheres pelo continente europeu se faz muito em função de representações de que aqui, na

Europa, teriam a possibilidade de reconstruírem suas vidas a partir de situações bem diferentes das situações opressivas (quicá desesperadoras) vividas em seus países de origem. Esses autores apontam que no fenômeno migratório, que se efetiva de forma individual, ou em grupo, a participação das mulheres é expressiva. Segundo dados do *Relatório Mundial das Migrações* de 2022, da Organização Internacional para as Migrações das Nações Unidas (OIM), “desde 2020 existem 281 milhões de migrantes em todo o mundo. Dentro da população migrante, que aumentou 3,5% em comparação com o ano anterior, 135 milhões são mulheres e 146 milhões são homens.”<sup>11</sup>. Esse dado é importante para mostrar a dimensão que alcança a mobilidade da população em termos mais amplos, mas nesta dissertação minha preocupação será mais referida ao contexto da migração Brasil – Portugal. Dados sobre a imigração para Portugal apontam que o Brasil assume o primeiro lugar nesse aspecto. Entre 2019 e 2020 (primeiros anos de um governo de extrema-direita no Brasil), o número de imigrantes brasileiros saltou de 151.304, com 25,6% do total em 2019, para 183.993, 27,8 do total de imigrantes em 2020<sup>12</sup>. Número que, receio, talvez fosse maior, pois 2020 foi o ano inicial da pandemia de COVID-19.

A preocupação aqui, porém, é menos referida à quantificação do movimento migratório. Trata-se de considerá-lo também, e sobretudo, a partir da sua subjetivação, ou seja, compreendê-lo no modo como afeta os sujeitos migrantes, considerando que há um contexto e um corpo que expressam esse movimento. Como minha experiência migratória recente, que concerne a um contexto social e político agravado especialmente na sequência do golpe que depôs a então presidenta brasileira, Dilma Rousseff, em 2016, aprofundado em 2019 com a instauração de um governo de extrema-direita.

Embora esse período tenha sido de intensas transformações nos contextos sociais e políticos internos do Brasil, é preciso destacar que o movimento migratório entre Brasil e Portugal tem uma longa história, obviamente, iniciada com a ocupação e colonização do que viria a ser o Brasil e, mais recentemente, com um fluxo inverso, com a emigração de brasileiro (a)s em busca de outras possibilidades de vida. A historiadora Mariana Salister Gomes (2013) destaca a importância da participação de mulheres nesse processo:

---

<sup>11</sup> Relatório Mundial das Migrações, 19.12.2022 ~ 05.09.2023

<sup>12</sup> Dados obtidos na página <https://eurocid.mne.gov.pt/artigos/imigracao-e-emigracao-em-portugal>

Nas relações entre Brasil e Portugal o fluxo de pessoas é constante desde o século XVI com o início da colonização. O Brasil independente continuou a receber portugueses e, atualmente, com a crise europeia e crescimento do Brasil, esse fluxo tende a continuar. O fluxo inverso, de brasileiros para Portugal, intensificou-se a partir da década de 1990 e, acompanhando o fenômeno global, feminizou-se. A feminização da imigração significa o aumento do número de mulheres, a concretização de projetos autônomos de imigração e, ainda, o protagonismo de mulheres na construção das redes migratórias e em projetos familiares de imigração (Padilla, 2007; Assis, 2007).

Os dados disponibilizados pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF, 2010) indicam que existem em Portugal cerca de 70 mil mulheres brasileiras legalizadas (e o número cresce com as que se encontram em situação irregular), as quais representam a maioria entre os imigrantes brasileiros em Portugal (em torno de 56%) e mais de um quarto da imigração feminina em Portugal (Gomes, 2013, p. 868).

A migração concerne a esses diferentes contextos que marcam as trajetórias de cada um/a que experiencia viver fora de seu lugar de origem. Meu interesse mais específico, porém, é o de entender que corpo (e performatividade) essas/es migrantes assumem na sociedade de chegada. Tema que desdobrarei mais adiante.

Outro ponto importante desse processo é compreender que para dar conta da complexidade nas relações, os diferentes sujeitos expressam nas e pelas emoções vividas, seus sentimentos no momento em que migram. Segundo Navaz (2006), a relação que parece ser de uma ordem próxima, por exemplo, entre ser migrante e cidadão, ao mesmo tempo parece como se um não pudesse conviver com o outro. Para a autora, o que há nesta relação beira um oxímoro, ou seja, “como norma, en gran parte de las sociedades democráticas ser ciudadano implica dejar de ser inmigrante. Y desde la perspectiva del origen del proyecto migratorio, los que se fueron pocas veces cuentan como ciudadanos efectivos en su país” (Navaz, 2006, p. 29). O oxímoro que representa a situação da migração também traz, em contrapartida, outras camadas que são cumulativas na vivência e experiência desses sujeitos. Apesar de cidadania e migração serem excludentes, questões como sexualização, estigmatização e racialização têm um efeito cumulativo nas opressões e humilhações que provocam, fazendo, assim, a experiência da migração ter uma perspectiva política também.

Racialização entra aqui não no sentido específico de ‘raça’, mas sim enquanto uma identidade que é construída no e a partir do contexto migratório, que constrói as vivências,



experiências e subjetivações do corpo migrante. A sexualização e estigmatização (principalmente da mulher brasileira) são as outras camadas que irão formar a identidade da mulher migrante. Luciana Pontes, antropóloga e mestra pela Universidade Nova de Lisboa, em seu trabalho voltado para as questões que envolvem mulheres brasileiras em Portugal diz:

Embora a criação de uma etnicidade relacionada à nacionalidade brasileira no processo migratório esteja associada a uma ideologia de mestiçagem exotizada e sensualizada, as agentes não precisam ser exatamente mestiças: sua brasilidade já lhes confere esta ‘filiação’ (Pontes, 2004, p. 234).

A racialização vem estritamente relacionada às relações de poder, historicamente constituída, entre países. A situação de uma mulher brasileira em Portugal é completamente distinta da situação de uma mulher alemã em Portugal, a nacionalidade de cada uma delas influencia os modos como são vistas e, principalmente, tratadas socialmente<sup>13</sup>.

Esse processo de feminização da representação da nação está relacionado tanto à história do imperialismo e colonialismo quanto aos processos mais contemporâneos relacionados à globalização, como o turismo internacional. Estes processos têm como pano de fundo as relações desiguais entre países, em que as relações ‘centro-periferia’ se expressam no campo simbólico em representações de tropicalidade e exotismo, em que os diferenciais de desenvolvimento e distribuição de renda são sensualizados. No caso da identidade brasileira em Portugal, tal processo resulta numa essencialização cujos principais atributos são a alegria, a sensualidade e a simpatia (Pontes, 2004, p. 232).

Desse modo, conclui a autora,

vemos um processo de sexualização da mulher imigrante brasileira associado: 1) ao próprio fato de ser imigrante, portanto, de um outro grupo étnico-nacional exótico, periférico, racializado e de uma classe econômica subalterna; e 2) ao fato de ser brasileira, portanto, oriunda ‘do país do Carnaval’, sexualidade, culto ao corpo e também da pobreza, violência e subdesenvolvimento (Pontes, p. 244).

---

<sup>13</sup> A situação muda de figura quando tratamos de uma mulher branca brasileira e uma mulher negra alemã, por exemplo. Enquanto uma mulher branca é ‘passável’ enquanto europeia (quando é vista na rua, sem ser identificada como latina), uma mulher negra já tem seu corpo estigmatizado por simplesmente sair na rua. Mas o divisor de águas está no momento em que essa mulher branca passa a ser reconhecida como latina e, a partir disso, tem seu corpo sexualizado e estigmatizado em consequência da sua nacionalidade. A mulher de nacionalidade tida como ‘inferior’, quando identificada como tal, tem o seu corpo invalidado de uma forma ou outra.

Asad Haider, doutor em História da Consciência pela Universidade da Califórnia, é filho de migrantes paquistaneses e tem trabalhos relacionados a questões de identidade e política contemporânea. O autor ajudou-me, junto a Judith Butler, a pensar sobre os aspectos que perpassam a construção da identidade de indivíduos em suas mais diversas subjetivações. Em seu livro *Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje*, o pesquisador afirma que “identidade é um fenômeno real: ela corresponde ao modo que formamos nossa individualidade em resposta a uma ampla gama de relações sociais” (Haider, 2019, p. 36). Esse pensamento corrobora a ideia de que a identidade da migrante é moldada na e a partir da experiência da migração.

## CAPÍTULO II - A experiência de si

Para mim, sempre foi muito difícil iniciar uma escrita. Iniciar uma escrita sobre si é mais desafiador ainda. O ato de escrever sobre sua própria experiência pode, e deve, ser expurgador de várias questões. A escrita aqui será um motivador para continuar a escrever, será o companheiro, e será, principalmente, o motivo pelo qual minha revolta segue viva e em chamas, como diz Anzaldúa (2000).

### 2.1 O lugar da vivência no lugar de origem

Recordo-me que antes de vir para Portugal tive imensas dificuldades em escrever minha carta com as motivações para o processo seletivo do Mestrado em Artes Cénicas. Estava no Brasil, em meio à pandemia, prestes a me formar atriz, com uma ânsia enorme em me desapegar da terra onde nasci e cresci. Foi um momento turbulento, estava completamente mergulhada no processo criativo do espetáculo de minha formatura (processos criativos sempre me levam ao limite). Lembro-me muito bem da minha ansiedade no dia em que fiz minha entrevista para entrar no mestrado. Duas horas de atraso. A entrevista estava marcada para as onze horas (horário do Brasil, três da tarde em Portugal). Acordei mais ou menos às sete da manhã, tomei meu café da manhã (aqui reservo-me o direito de escrever as expressões brasileiras nas e pelas quais vivi até muito recentemente), e às dez e meia eu já estava em frente ao computador, com o *Zoom* aberto, esperando o *e-mail* com o *link* da reunião.

Passei dias ensaiando para essa entrevista. Tive encontros com Rafael Bacelar, o então diretor do espetáculo do qual participava naquele momento. Passei e repassei a minha apresentação com ele para que no dia eu não me esquecesse de nada. É realmente difícil falar sobre si. Tive a ajuda dele para me sentir um pouco mais segura, para conseguir falar sobre mim e sobre meu trabalho como artista.

Às dez e meia eu já estava com tudo pronto para a reunião. Bateram as onze horas e não recebi o tal *e-mail* com o *link* para a reunião. O nervosismo já tinha ‘comido’ todo o meu estômago por dentro. Era como se eu tivesse insetos na barriga que me corroíam a cada minuto que passava. Então, recebi um *e-mail*. Houve um atraso, tudo bem, mas recebi o *link*. Cliquei, claro, mas a reunião nunca começava. Dez minutos, vinte minutos, meia hora... e nada. Mandeí um *e-mail* dizendo que não conseguia entrar na reunião, perguntando se havia algo de errado. A meia hora se

transformou em duas horas de atraso. Minha entrevista teve início às treze horas, mais ou menos. Nesse ponto, os ‘insetos’ já haviam me ‘corroído’ toda por dentro, mas tudo bem. Já estou acostumada aos ‘insetos na barriga’. Saí aliviada da entrevista, com a certeza de que queria estudar na ESMAE.

Algum tempo depois saiu a confirmação de que eu havia sido aprovada no curso de mestrado. Ansiedade e, ao mesmo tempo, muita felicidade. O pânico vinha mais em forma de um medo do desconhecido. Por mais que eu tivesse alguma família em Portugal (na verdade, toda a minha família pelo lado paterno é portuguesa), esse não é o meu país e nunca o será como é o Brasil (apesar de ser o meu lar, agora). A felicidade veio transbordando. Sempre foi um sonho e agora havia a perspectiva de sua realização, de poder sair do Brasil e estudar, e, com isso, fazer minha vida fora do país. Realmente era algo com que sempre sonhei. É engraçado pensar nisso, no momento em que me encontro agora. Com as experiências de hoje, sinto que superestimava o viver no exterior. Não me arrependo de nenhuma etapa, até porque sem elas eu não estaria onde estou e não teria a cabeça, a consciência que tenho agora.

Depois da euforia de ter sido aprovada, vieram os trâmites necessários para realmente ir morar fora do país. Eu tinha de fazer um visto de estudante para conseguir entrar legalmente em Portugal. Não era assim tão complicado fazer o visto, ou pelo menos, não aparentava ser. O pedido é feito via consulado, mas não diretamente a ele. Os trâmites são feitos por uma empresa terceirizada pelo consulado de Portugal no Brasil. Fiz tudo como indicado, separei meus documentos, paguei as taxas consulares e as taxas da própria empresa, tudo certo. Comprei a tão esperada passagem, minhas aulas começariam em outubro. Planejei chegar com algum tempo de antecedência e assim conseguir me organizar minimamente.

Já estávamos no fim de agosto e a viagem estava cada vez mais próxima. Meu visto não chegava. A empresa estava com todos os meus documentos, incluindo o meu passaporte. Outro tipo de pânico me invadiu, outras espécies de insetos começaram a corroer minhas vísceras. Não chegava. Faziam quase três meses que eu havia enviado os documentos, e nada. Entrei em contato com o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), quando informaram que não sabiam me dizer ao certo quando chegaria o visto, mas que da parte deles já estava tudo feito. Tive que cancelar a passagem que havia programado para dali alguns dias, pois obviamente não poderia embarcar sem passaporte e sem o visto. Naquele momento eu já havia me conformado com a situação. Imprevistos acontecem (eu só não sabia que os imprevistos seriam bem recorrentes na minha vida

desde então). Tudo bem, depois de algumas (muitas) semanas o meu passaporte com o visto chegou à minha casa.

Embarquei para Portugal e minhas aulas já haviam começado há algumas semanas (duas, salvo engano). Cheguei num domingo. Cheguei em Matosinhos, lugar que eu não conhecia. Quem me recebeu foi uma amiga da minha prima, que mora em Lisboa. Não conhecia ninguém. Lembro que cheguei e algumas horas depois “a ficha realmente caiu” (para usar uma expressão popular, referente à época em que os telefones públicos existentes no Brasil funcionavam com o depósito de uma ficha, uma moeda). Duas horas chorando, compulsivamente. O que eu tinha feito? O que eu tinha na cabeça? Eu estava completamente sozinha no mundo, longe de todos que amo. No dia seguinte, fui à aula e, para minha surpresa e felicidade, todos me receberam com a melhor das intenções.

Já faz quase dois anos que estou em Portugal e, sinceramente, quando olho para trás e analiso o meu ano de 2022, realmente parece outra vida. Outra vida pelas ocupações e preocupações que tinha antes e as que tenho agora. Outra vida pelas angústias que me corroíam antes e as que me corroem agora. Outra vida até mesmo pelas pessoas que estavam à minha volta antes e as que estão agora. Não são vidas distintas numa lógica de melhor ou pior, mas cada uma tem sua própria dinâmica e com diferentes pertencimentos, diferentes experiências.

Cheguei ao Porto em outubro. Frio, muito frio, e chuva, muita chuva. Apesar do medo, eu estava encantada. Era meu sonho sair do Brasil, e finalmente tinha conseguido. Eu realmente gostei da cidade desde o momento em que cheguei. A minha maior preocupação na época era entender e perceber o teatro em Portugal, para além de todas as circunstâncias (não apenas burocráticas) intrínsecas à vivência do imigrante. O primeiro contato com o teatro português que tive foi em sala de aula. Na semana em que cheguei, meus colegas já estavam a produzir pequenas cenas. Foi nesse momento que pude perceber, pelo menos um pouco, as diferenças do teatro que vivenciei no Brasil e o teatro que iria começar a vivenciar.

É inevitável que uma pessoa faça comparações com o que já é conhecido quando toma contato com algo, de certa forma, novo. A primeira comparação que fiz quando cheguei à ESMAE foi sobre como são os alunos de teatro portugueses e os alunos de teatro brasileiros. São energias e dinâmicas completamente distintas, são realidades quase opostas. As comparações não são com o intuito de encontrar um lado melhor ou pior, mas sim de buscar entender as diferenças e semelhanças dos dois ambientes que me acolhem como artista. Para mim, foi um choque cultural

perceber a calma que havia na ESMAE quando nela cheguei. Eu acabara de chegar de uma escola de artes onde fazíamos rituais dionisíacos, nos quais celebrávamos Baco e toda a energia visceral que o teatro pode proporcionar. Éramos completamente corpóreos e marginais. Éramos bacantes e ritualísticos, na medida que Zé Celso<sup>14</sup> gostaria. Minha primeira impressão sobre a ‘energia’ da turma não foi exatamente boa, mas isso iria mudar ao longo do tempo.

O modo como percebo e entendo o teatro foi primeiramente construído dentro da cena teatral brasileira e, mais especificamente, na cena teatral belohorizontina. Belo Horizonte foi a cidade que me deu chão para crescer artística e intelectualmente. Todos meus fundamentos artísticos residem nessa cidade. Comecei a ter aulas de teatro por volta dos 14 anos de idade, numa altura da vida que realmente precisava de algo a que me agarrar para não afundar com tudo que acontecia. Espera-se que para uma criança de 14 anos a vida não seja tão dura quanto para alguém de mais idade. Mas naquela época eu realmente não estava nos melhores ‘lençóis’. Não gosto de pensar o teatro, ou a arte, num todo como uma espécie de terapia, mas para a pequena Marina de 14 anos foi o que salvou a vida de alguma forma. É claro que tal avaliação (a do teatro como uma ‘espécie de terapia’) é fruto de tudo que já vivi e das discussões que já tive, que são as de uma mulher hoje com quase 30 anos. Mas para uma adolescente, a separação dos pais é como se sua vida estivesse ruindo diante dos próprios olhos, e naquele momento o teatro veio num momento importante da minha vida familiar.

Eu esperava toda a semana para o sábado chegar. Todos os sábados meu pai, ou minha mãe levavam-me ao Galpão CineHorto, onde eu tinha aulas de teatro. O CineHorto é o espaço do grupo Galpão, um dos maiores grupos teatrais do Brasil e da América Latina. Nos sábados eu podia deixar de ser a Marina, eu podia ser qualquer outra pessoa, qualquer outra coisa, qualquer outra Marina. Num intervalo de cinco horas eu conseguia respirar normalmente, sem que nenhum inseto me corresse por dentro. O teatro começou a ser uma parte importante da minha vida naquele momento. Ainda não tinha noção do que seria o teatro para mim dali em diante, mas sabia que naquele momento o teatro era tudo o que eu tinha de bom.

---

<sup>14</sup> José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) foi um encenador, ator e dramaturgo brasileiro. Seu trabalho foi crucial e extremamente valioso para a construção do teatro brasileiro. Zé Celso faleceu em julho de 2023, deixando um legado teatral único. Foi fundador do teatro Oficina e era conhecido por sua linguagem ousada, que fomentou uma revolução no teatro brasileiro. Defensor do teatro ritual, sempre esteve presente na cena artística brasileira e nunca deixou de se reinventar. Zé Celso, como dizemos no Brasil, é e sempre será o nosso eterno Baco.

Passei alguns bons anos frequentando o curso livre de teatro para crianças e jovens do Galpão CineHorto, mais exatamente até eu entrar para o Ensino Médio, com mais ou menos 15/16 anos. Passei três anos sem estar de fato matriculada em algum curso de teatro. Lembro que quando terminei o Ensino Médio não passei logo de primeira no vestibular. Tinha sido aprovada em uma ou outra faculdade particular, mas não havia conseguido aprovação em nenhuma universidade pública (que, no Brasil, são as melhores universidades). Nessa altura, voltei a sentir os insetos nas minhas vísceras e o teatro voltou a ser mais presente na minha vida. Um ano depois tentei novamente o vestibular e uma das minhas opções sempre foi o teatro. Por falta de coragem entrei no curso de História da Universidade Federal de Minas Gerais, pela qual me formei.

Durante meus primeiros anos na faculdade, mesmo que não estivesse cursando teatro, nunca deixei de procurar formações dentro da própria universidade que estivessem relacionadas de alguma forma ao teatro. Em 2018, quando já estava há um pouco mais da metade da graduação, fui aprovada para o curso técnico em teatro do Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART) da Fundação Clóvis Salgado (FCS). A partir daí, minha rotina começou a ser intensa. Meu dia começava às cinco da manhã e terminava mais ou menos meia noite e meia. De manhã, estágio: acordar, apanhar uma condução, descer e apanhar uma segunda condução para chegar ao trabalho. De tarde, faculdade: ia direto do trabalho para a universidade; novamente, dois ônibus. De noite, curso de teatro: saía da aula na universidade e apanhava o ônibus dentro do campus, descia no centro da cidade e caminhava até o Palácio das Artes<sup>15</sup>.

Em meados de 2019, faltando mais ou menos dois semestres para que eu terminasse o curso de História, me dei conta de que o que realmente queria para a minha vida era o teatro. É evidente que gosto e sempre vou gostar de estudar História, mas não como profissão a exercer. Eu estava imersa e completamente apaixonada pelas artes. Minha decisão de terminar o curso de História foi realmente para que posteriormente eu pudesse cursar alguma pós-graduação especificamente relacionada ao teatro.

Foi durante meus anos estudando no CEFART que pude ter contato com a cena artística da cidade e dar meus primeiros passos como atriz e *performer*. Já no primeiro ano como estudante,

---

<sup>15</sup> Palácio das Artes é um dos centros culturais mais importantes de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Já foi palco de inúmeras apresentações de óperas, shows musicais, espetáculos de dança e de teatro. Já abrigou artistas como Gilberto Gil, Elis Regina, Deborah Colker, Astor Piazzolla, B.B King, Fernanda Montenegro e Grupo Galpão. O seu grande teatro é um dos maiores do Brasil. O CEFART está localizado justo atrás do Palácio e é parte das suas instalações, que são geridas pela Fundação Clóvis Salgado.

pude participar do festival de cenas curtas que os próprios alunos organizam anualmente, o MeMostra<sup>16</sup>. No segundo ano de curso, comecei a me organizar em um coletivo de teatro. Esse foi o ano em que realmente comecei a trabalhar como atriz, junto com o coletivo que havia formado; fomos a alguns festivais de teatro, dentro e fora de Minas Gerais. Foi nesse ano que voltei aos palcos do teatro Wadinha Fernandes, do Galpão CineHorto, e me apresentei, então como atriz e não mais como estudante da casa<sup>17</sup>.

Para mim, 2020 começou com a melhor das energias no âmbito artístico. Era meu último ano como estudante do CEFART, era o ano dos espetáculos de formatura. No último ano letivo já não temos aulas, pois mergulhamos em dois processos criativos para a concepção de espetáculos: um, que teria estreia no meio do ano, e outro, com estreia para o fim do ano. Cada espetáculo com diretores e processos distintos. Já no ano anterior havíamos elegido os dois diretores que iriam nos guiar nesses processos. Arrancamos a primeira imersão artística com a Thálita Motta<sup>18</sup> como nossa encenadora. Começamos discutindo e trocando ideias sobre o espetáculo; no ano anterior a Thálita já havia dito que gostaria de discutir temas como a chamada ‘uberização’, nome genérico para a precarização do trabalho na sociedade atual. Não iríamos criar um espetáculo do zero, mas fazer a nossa releitura de algum espetáculo já escrito. A obra eleita foi a ópera *Woyzeck*, de Georg Buchner.

A partir dos vários manuscritos de *Woyzeck* e da adaptação brasileira *Zé*, construímos, coletivamente, o espetáculo de título *Woyzeck 3G*. A construção foi coletiva no sentido de que estávamos sempre em discussão sobre os temas a serem tratados, e sobre o modo como tratá-los durante o espetáculo. Não foi um processo de criação colaborativo no que tange à estruturação do espetáculo. Tivemos um dramaturgista<sup>19</sup> que fez todo o processo de ‘dramaturgização’ dos

---

<sup>16</sup> O MeMostra é uma mostra organizada e produzida inteiramente por alunos do curso técnico em teatro do CEFART. Apresentada na sala João Ceschiatti, um dos teatros do Palácio das Artes, é frequentada por uma gama de novos artistas da cidade de Belo Horizonte.

<sup>17</sup> O Galpão CineHorto promove, anualmente, o festival Cenas Curtas, que já virou tradição na vida cultural de Minas Gerais.

<sup>18</sup> Thálita foi nossa professora de caracterização cênica e figurino durante o segundo ano de curso, em 2019. Os espetáculos de formatura do CEFART sempre são dirigidos por algum professor/encenador da casa e um encenador convidado que, no nosso caso, foram o carioca Pedro Kosovsky e nossos conterrâneos David Maurity e Rafael Bacelar.

<sup>19</sup> Aprendi esse termo durante o processo de criação de *Woyzeck 3G*. O papel do dramaturgista era entendido de forma um pouco distinta do papel do dramaturgo, que constrói uma dramaturgia ‘do zero’. Nesse sentido, o dramaturgista realmente ia fazendo o ‘dramaturgizar’ do que estava sendo discutido e feito durante os nossos encontros, tendo como ponto de partida os manuscritos de *Woyzeck*.



exercícios e discussões que tivemos em coletivo. O processo foi horizontal no que diz respeito às conversas que tivemos ao longo do processo, mas sempre houve um direcionamento maior por parte da encenadora e do dramaturgista. A escolha do espetáculo *Woyzeck 3G* foi produto das nossas discussões sobre as ideias e conceitos do filósofo coreano Byung-Chul Han, autor do livro *A Sociedade do Cansaço* (2014)<sup>20</sup>. A chamada ‘uberização’ do trabalho entrou em nossas discussões a partir desse livro, no qual o filósofo discorre sobre os moldes que vigoram na sociedade atual. Para Byung-Chul, vivemos numa sociedade que já deixou de ser uma sociedade disciplinar (como nos diz Michel Foucault) para se tornar uma sociedade da produção: “os seus habitantes já não são, por sua vez, ‘sujeitos de obediência’, mas, sim, sujeitos de produção. São empresários de si próprios” (Byung-Chul, 2014, p. 19).



Figura 2: Encarte do espetáculo *Woyzeck 3G*, estreado em dezembro de 2020 e transmitido em direto pelo canal no YouTube da FCS

<sup>20</sup> Nesse momento, eu ainda não sabia que essa não seria a primeira vez que os conceitos e ideias de Byung-Chul Han iriam cruzar meu caminho artístico e acadêmico.

Foi a partir desse processo criativo que tive contato com o método de Tadashi Suzuki<sup>21</sup>, que foi nosso principal meio de preparação física para a cena.

Março de 2020 foi o que modificou o percurso que estávamos fazendo até então. O isolamento social imposto pela pandemia, a *internet* e as reuniões *on-line* nos direcionaram para algo completamente diferente do que estávamos planejando. Diante do avanço da pandemia e da negligência do então presidente brasileiro, não fazíamos ideia de quando poderíamos nos reencontrar pessoalmente. A saída foi tentar fazer arte pela plataforma *Zoom*. Fazíamos chamadas todos os dias e discutíamos tudo o que se passava conosco, com o Brasil e com o mundo. Começamos a produzir vídeos, pequenas cenas gravadas por nós mesmos, em casa. Fazíamos exercícios de voz, de percepção do espaço, de iluminação e de filmagens. Depois de alguns meses, pudemos nos encontrar pessoalmente de novo (é claro que com todas as restrições e cuidados indicados). Depois de meses nos vendo apenas pela tela do computador, poderíamos ensaiar efetivamente o espetáculo. A corporeidade voltava a ganhar presença. Passamos mais alguns meses ensaiando as movimentações e as coreografias. O espetáculo seria transmitido ao vivo pelo *YouTube* da Fundação Clóvis Salgado, já que os teatros estavam todos fechados em consequência da pandemia (daí que todos estivessem de máscara, como evidenciado na Figura 2.).

Acredito que esteja longe de qualquer comparação o sentimento de estar em cena diante de espectadores, presencialmente, no mesmo ambiente com estar em cena em qualquer outra circunstância, que, no meu caso, era estar em cena diante de câmeras. Não digo aqui que não tenha comparação por considerar que um seja melhor que o outro, mas por se tratarem de experiências completamente distintas. Depois de meses sem ter a possibilidade e, tampouco, o prazer de presenciar o teatro, atuar para câmeras foi o ápice para mim naquele momento<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Tadashi Suzuki é encenador japonês e fundador da companhia SCOT (Suzuki Company of TOGA); seu treinamento corporal propõe resgatar o ator/atriz como o eixo central do fazer teatral. O método Suzuki visa despertar a energia animal adormecida no corpo cotidiano através do controle e desenvolvimento dos mecanismos invisíveis (respiração, energia e centro de gravidade) como uma via para expandir a presença cênica.

<sup>22</sup> As filmagens eram feitas ao vivo, os editores tinham em média 30 segundos para aplicar filtros e algumas edições e então serem transmitidas ao canal da FCS no *YouTube*. Como o espetáculo foi todo pensado para ser transmitido em preto e branco, os diretores de vídeo tinham esses segundos de *delay* para aplicar os devidos filtros de imagem.



Figura 3: Foto tirada em um dos ensaios do espetáculo *Woyzeck 3G*, mostrando parte do cenário e set de filmagens.

No CEFART são feitos, obrigatoriamente, dois espetáculos de formatura, como já mencionei. O segundo espetáculo produzido por nós (alunos e equipe) foi o *Haverá festa com o que restar*, título inspirado no livro do poeta curitibano<sup>23</sup> Francisco Malmann. A dramaturgia foi construída pelos diretores convidados: David Maurity, Pedro Kosovsky e Rafael Bacelar. Os textos foram produzidos por mim, Ane Grube, Joy Athiê, Nádia Fonseca e Rodrigo Sander, que integravam, também, o elenco do espetáculo. Toda a montagem foi pensada, concebida e realizada a partir de inquietações, experiências e perspectivas sobre gênero e corpos LGBTQIA+.

---

<sup>23</sup> Curitibano(a) é aquele(a) que é natural de Curitiba, capital do estado do Paraná, no sul do Brasil.



Figura 4: Encarte do espetáculo *Haverá festa com o que restar*, estreado em agosto de 2021 e transmitido pelo canal no YouTube da FCS

“Uma festa para espantar a miséria com seres tipo ciborgues, alienígenas, monstros, nosferáticos e gente, muita gente” (Maurity, 2021). O espetáculo refletia sobre as barbáries do contexto político brasileiro daquele momento e o fazer teatral. O mote que pensamos foi uma festa, mas não uma festa frivolamente feliz. Naquele momento nada era, de fato, feliz. A nossa festa era decadente, hostil. Uma festa construída a partir dos fragmentos, dos cacos, dos restos dos seres que ainda pulsavam vida e que agonizavam num espaço inóspito, onde a única possibilidade de transformação e invenção acontece pelas frestas. Buscávamos encontrá-las em meio às ruínas!

As sobras. As sobras de um jantar. As sobras de uma festa. As sobras de um caos, pra onde vai? Onde encontro? Como percorrer os caminhos do resto? Os restos de uma guerra, para onde vão? As sobras de escolhas, seriam as dúvidas? O que sobra das festas, lixo? O que resta de hoje é futuro? Então seria hoje, sobras de ontem? Tem como a sobra ser melhor do que permaneceu? Posso celebrar os restos ou assim estou pisando no que ficou e definhou? Posso fazer festa com a morte? Posso celebrar com o que sobra da morte? Posso habitar um espaço, um território de fuga dos restos, do que ficou, e somente habitar? Posso fazer uma festa nesse território? Fazer uma festa com o que restar? Pois bem, aqui ela está, aqui ela se coloca, com sua boca riscando o fósforo, soprando fagulhas, aumentando a brasa. Fazendo incendiar aquele gesto... qualquer gesto... ‘Incendiar qualquer gesto que apague este fogo de dentro.’”<sup>24</sup>

Como habitar um território de fuga dos restos? Participar desse processo criativo e integrá-lo me fez crescer, principalmente, enquanto *performer*. Trabalhar minhas próprias inquietudes em relação às inquietudes das outras pessoas que me rodeavam fez-me pensar sobre o lugar que ocupo enquanto mulher, branca, lésbica<sup>25</sup> e de classe média. Enquanto por um lado eu era privilegiada por alguns aspectos que atravessam minha vivência, por outro eu também era atravessada por “minorizações”<sup>26</sup>. Situar-me entre essas questões foi o que me fez capaz de habitar o território de fuga que construímos naquele momento. As frestas, as fissuras se tornaram espaços possíveis de serem ocupados pelos corpos tão distintos que compunham esse espetáculo.

---

<sup>24</sup> Fragmento da dramaturgia do espetáculo *Haverá festa com o que restar* (2021).

<sup>25</sup> Naquele momento ainda me entendia enquanto uma mulher homossexual. Por considerar a sexualidade algo fluído e passível de alterações, hoje em dia me considero uma mulher bissexual. Digo que, a partir da minha experiência, foi algo que sofreu alterações, tanto pela mudança de contexto e estímulos quanto pela minha concepção de que a sexualidade pode se dar de formas distintas em distintos momentos da vida.

<sup>26</sup> Digo ‘minorizações’ por considerar que grupos tidos como minorias não são, na verdade, minorias, mas sim grupos de pessoas que foram colocados nesse lugar ‘menor’, são grupos que foram minorizados a essa categoria. Podemos fazer uma analogia com a concepção referida às pessoas escravizadas; ninguém é escravo por natureza, mas sim por ter sido escravizado, coagido brutalmente (através de violência física, por exemplo), ou insidiosamente (através de dívidas, por exemplo).



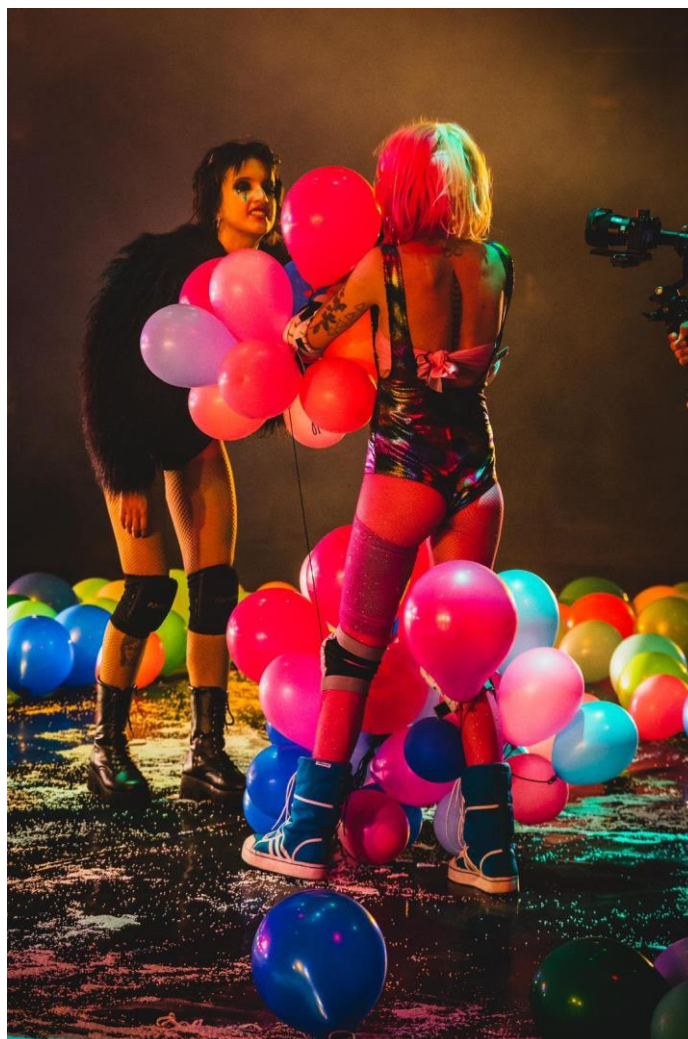


Figura 5: Foto do espetáculo *Haverá festa com o que restar*, encenado e gravado no Grande Teatro Cemig Palácio das Artes. Transmitido pelo canal no *YouTube* da Fundação Clóvis Salgado.

## 2.2 A busca pelo novo em outros lugares

Ceguei com toda a bagagem artística e cultural que havia vivenciado e construído durante meus anos de formação no Brasil. Cheguei ainda pulsando todas as questões que haviam me atravessado no último espetáculo, cheguei pulsando vida. Cheguei aberta às novas possibilidades. Aqui devo retificar o que foi dito acima: minha primeira impressão sobre o fazer teatral português foi marcada por pré-conceitos<sup>27</sup>. Quando digo isso, refiro-me, principalmente, às comparações

---

<sup>27</sup> Meu primeiro contato com o fazer teatral português foi através dos meus colegas de turma, que já estavam apresentando cenas quando cheguei ao curso. Aqui digo fazer teatral, pois o fazer teatral, para mim, não se reserva apenas àqueles que sejam profissionais, o fazer teatral tem seu início na sala de aula.

feitas entre o contexto português e o contexto brasileiro. E sim, senti falta da combatividade brasileira, senti falta de não terem ‘papas na língua’, senti e sinto falta de alguns aspectos que a escola de teatro brasileira pôde me proporcionar<sup>28</sup>. Quando digo que foi marcada por pré-conceitos, digo no sentido de que estava completamente influenciada pelos aspectos teatrais vivenciados no Brasil.

Não demorou muito para que eu pudesse entender que minha primeira impressão não seria a que ficaria. Com o tempo entendi que, realmente, o teatro brasileiro é mais combativo e direto em várias questões (sociais, principalmente), mas isso não significa que o teatro português não o seja, apenas não o é como no Brasil, ou o é de outro modo. Logo na segunda semana de aulas me juntei com meu colega, que viria a se tornar um grande amigo, Pedro Fiuza, e desenvolvemos uma performance que, a meu ver, mesclou ideias de ambos acerca do tema que estávamos tratando: gênero e sexualidade.

A performance começava em silêncio, Fiuza colava alguns papéis na parede que formavam a frase “eu nunca tive tanto medo do futuro como hoje” e se sentava em frente ao notebook que estava disposto em cena. Eu estava deitada no chão enquanto isso acontecia. Ele, já sentado, começava a reproduzir os sons e ruídos que compunham a sonoplastia da performance. Os sons consistiam em gravações minhas relatando um episódio de agressão por LGBTfobia que sofri no Brasil em 2019; em segundo plano havia uma música ao estilo Techno que o Fiuza ia criando ao longo da performance, com sons secos e marcados; em uma outra camada de som podia-se perceber a voz do então presidente do Brasil com o som completamente distorcido, para que não fosse inteligível. Minha voz ecoava na sala, enquanto eu tentava levantar-me do chão. À medida que os sons e a música se tornavam mais intensos, eu ia conseguindo me levantar, mas sempre com muita dificuldade e quedas ao chão. A performance era marcada por várias repetições de palavras e frases como “o meu corpo”, “a cabeça”, “o meu corpo no chão” e “a cabeça contra o muro”. Além das repetições textuais, as movimentações também eram repetidas.

Ao passar dos meses, fui fortalecendo os laços de amizade e, principalmente, de companheirismo com as pessoas da minha turma. Não percebi no momento, mas a vontade de falar sobre a migração vem desde o início da minha trajetória fora do Brasil. No fim de 2021, tivemos de apresentar uma proposta para o que seria a montagem de conclusão da disciplina de

---

<sup>28</sup> Aqui não digo que outras escolas de teatro em Portugal não tenham tradições que nos proporcionem a energia pulsante de vida que o teatro pode nos dar.

Interpretação e Pesquisa Artística (que seria no meio de 2022). Já nesse momento me juntei à minha colega e amiga Clara Rabello, também migrante brasileira, e elaboramos uma proposta de cena baseada em nossas experiências como migrantes e apresentamos aquilo que intitulamos de *Protocolo de ações do imigrante* (Anexo 1). No fim das contas, realmente realizamos a nossa ideia junto com mais três colegas e amigos da turma.

O primeiro semestre de 2022 foi bem atribulado. Enquanto montávamos o espetáculo de finalização da disciplina de interpretação, eu também elaborava uma cena com mais dois amigos de turma. Propostas diferentes, mas que, de alguma forma, conversavam. De um lado, uma cena e um espetáculo de turma com muitas questões para englobar e muitas pessoas para abarcar; de outro, três pessoas montando uma cena em que também haviam muitas questões a abordar. Processos criativos tendem a me esgotar e nesses não foi muito diferente. Pensando agora, acho engraçado como o esgotamento atravessa a minha criação, é algo que cenicamente e artisticamente me instiga, mas também é algo que me atinge fisicamente fora da cena.

*Esperando.* Esse foi o nome que demos à cena que faria parte do espetáculo, apresentado em meados de 2022. Andreia Soares, minha colega e amiga de turma, foi quem me acompanhou na criação da corporeidade da cena. Nesse ponto, me senti instigada a criar, me senti provocada a investigar campos da arte que para mim ainda eram apenas vontades. Nesse processo criativo ressurgiu a minha vontade, já antiga, de adentrar investigações corporais de exaustão e repetição. Três pessoas que esperam, esperam, esperam, mas nunca chegam, ou se chegam, nunca se apercebem. Uma estação de trem? Uma rodoviária? Um aeroporto? A única coisa que sabemos é que elas esperam algo que as leve daquele lugar. Nesse momento do ano eu já tinha certeza que as primeiras impressões que tive ao chegar na escola estavam equivocadas. O teatro e, principalmente, os estudantes de teatro portugueses são capazes de criações maravilhosas. O figurino, de Raquel Ribeiro, não poderia ser mais impecável. Nesse momento, me dei conta da força que os estudantes de teatro e artistas que estavam à minha volta eram capazes de ter. Minhas primeiras impressões sobre o teatro em Portugal caíram por terra; encontrei companheiras e companheiros que eram tão combativos quanto eu, que acreditam no teatro e nas artes como um meio de protesto, de resistência, assim como eu.

Paralelamente, estava construindo uma cena de menor magnitude, mas não menos combativa e importante. Apresentamos eu, Fábio Galvão e Fábio Rocha um trabalho inspirado na história de Gisberta Salce Junior, uma migrante brasileira, mulher trans e trabalhadora do sexo que



foi brutalmente assassinada na cidade do Porto no ano de 2006. É uma história trágica que envolve várias questões; enquanto a vítima tinha várias camadas de subjetivações e minorizações enquanto sujeita no meio social, os agressores eram, também, pessoas que estavam dentro de um meio social um tanto quanto obscuro. Como tratar o tema de uma forma abstrata e não tão ‘convencional’? Gisberta foi torturada por dias e, quando os agressores achavam que estava morta, a jogaram em um poço. Gisberta ainda estava lutando por sua vida quando foi jogada, a causa da morte foi definida como afogamento. Teve seu corpo lançado de uma altura de 10 metros. Três minutos é o tempo que se leva para uma pessoa se afogar em água doce. O nome da cena, então, foi *10 metros, 180 segundos*. A cena se centrava na figura da Gisberta e em como ela pode ter se sentido nesse momento, desprotegida, vulnerável, oprimida, fragilizada, mas, ao mesmo, tempo com a força de lutar por si mesma.

Meu ano de 2023 começou um tanto quanto atribulado: já não havia aulas presenciais, agora era mesmo somente a dissertação e a orientação. ‘Só’ a dissertação e orientação. Logo no primeiro mês do ano, me vi obrigada a trabalhar *full-time*, pois não conseguiria me sustentar apenas com um *part-time* ou extras. Felizmente (ou não) consegui um trabalho em uma empresa de *customer service*. A exaustão começou a vir por outros meios. Eis alguns registros de uma espécie de diário (o companheiro foucaultiano), acompanhados de alguma elaboração.

27/02

Todo dia o mesmo dia. Mesmo horário, mesmo lugar, mesmas pessoas, mesmos odores, mesmos olhares. Hoje comentei com minha amiga, também de nome Marina, que senta ao meu lado, que o nosso *headfone* parece um cabresto. E talvez realmente seja. Passamos quase 3 horas lado a lado sem trocar uma palavra. Entra cliente, sai cliente, entra de novo, três *chats* para atender, 30 segundos para responder e nós não conseguimos sequer conversar sobre o tempo ou coisas corriqueiras. Quando percebemos já nem mais tempo há. Saio para o *break*, 15 minutos que parecem 5, nem dá pra ir à casa de banho direito. Você tem de decidir se faz xixi ou fuma um cigarro. Meu almoço estava marcado para 13h30 hoje. Só fui liberada às 15h30. A linha estava cheia. É o que dizem. Tive de correr ao mercado para comprar uma lasanha congelada porque o restaurante do prédio já não estava servindo almoço. Hoje eu iria encontrar com minhas amigas, Andreia e Raquel. Não rolou. A Andréia não conseguiu pegar o comboio, os funcionários estavam em greve.

É engraçado como a gente vai para o trabalho já pensando na hora de ir embora. Tento me consolar guiando-me pelos *breaks* e hora de almoço. Quanto estou no *break* 1 penso: “pronto, agora só faltam mais duas pausas”; quando estou na hora de almoço (que mais parece meia hora) penso o mesmo, o consolo maior é quando tiro o último *break*, porque aí sim está perto da hora de ir embora e poderei conversar com meus colegas, que já são quase amigos mesmo.

Em meados do século XIX, um filósofo alemão foi convidado por operários para um debate sobre o trabalho que desenvolviam e os poucos salários que recebiam. No início de sua exposição, esse filósofo (um tal de Karl Marx) disse-lhes que a atividade vital, a atividade produtiva e criativa deles se expressava no e pelo trabalho. Porém, para o trabalhador, para quem trabalha para viver (quicá sobreviver), o trabalho não se expressa como manifestação de sua vida. Ao contrário, o trabalho representa apenas o meio de ganhar o dinheiro que lhe permitirá sentar-se à mesa, ir à taberna, deitar-se na cama, onde realmente a vida começa.<sup>29</sup> Daquela época em diante essa situação só foi aprofundada. Já no início do século XX, quando Henry Ford implementou a linha de montagem e suas esteiras móveis em suas fábricas, aprofundou-se a transformação de seres humanos não apenas em trabalhadores, mas em autômatos de carne e osso ao lado de autômatos de ferro e aço. O que foi abordado criticamente, por exemplo, no cinema, por Charles Chaplin. Em *Tempos modernos*, seu célebre personagem, Carlitos (como foi chamado no Brasil) sai da fábrica em que trabalha repetindo os mesmos gestos, como se continuasse a ter sua existência de trabalhador nas demais esferas da vida, para além do momento e do lugar do trabalho. E esse modelo de organização do trabalho não se restringiu às fábricas, difundindo-se a todos os âmbitos de atividade econômica. Basta ir a uma lanchonete *fast food* para ver como os funcionários operam segundo o mesmo modelo, devidamente adaptado. E o mesmo pode ser dito sobre a empresa onde trabalho.

Ao menos esse trabalho me trouxe isso, amigos. Pois não somos autômatos, coisas, mas pessoas. Todos imigrantes, não há um atendente na linha de atendimento em língua portuguesa que não seja brasileiro. Na linha em espanhol, todos são latinos também. Durante a semana, consolo-me pensando que a cada dia estou mais perto da folga. Tem que ser, senão a gente não aguenta.

---

<sup>29</sup> Cf. Marx, K. *Trabalho assalariado e capital*, p.22.

Semana passada chorei pela primeira vez no escritório. Três *chats*. Três clientes que na verdade nem pareciam humanos. Três criaturas exigindo de mim soluções que não tinha como lhes dar. Três indivíduos que me consideravam algum tipo de serviçal. Não aguentei. O estresse desaguou e não me contive. Veio a superior, com uma humanidade diferente da dos clientes, e passou a mão nas minhas costas: pode aplicar *off-line*. ‘Isso é mais comum do que você imagina’. Pois é! E o pior é que é comum mesmo. Semana passada um dos atendentes teve um ataque. *Burnout*. Teve convulsões, no meio do escritório. E as pessoas vendo aquela cena tiveram de terminar os atendimentos como se nada estivesse acontecendo. Nunca tinha trabalhado com atendimento ao cliente.

### **Outro dia:**

Hoje foi outro dia, mais um dia, mais uma segunda-feira; segundas são os piores dias. Eu já nem consigo olhar para um teclado de computador que fico cansada. E olha que vou ter de digitar muito para essa dissertação sair. Algumas semanas atrás fui ao bingo com meus colegas do trabalho. Era uma quarta-feira, mas parecia uma segunda-feira. Na verdade, de alguns dias para cá todos os dias têm parecido segunda-feira. Enfim, fomos ao bingo no meio da semana. Uma vez ganhei 148 euros nesse bingo, mas dessa vez ganhei 12 e os gastei por ali mesmo. Minha amiga Yara nunca tinha ido ao bingo; quando saímos de lá ela me disse uma coisa que ficou na minha cabeça: quando a gente tá ali dentro a gente nem lembra que tá cansada, o tempo passa de um jeito diferente e a gente esquece completamente dos nossos problemas pra ficar prestando atenção no jogo. Talvez eu e ela tenhamos uma propensão ao vício em jogos. Talvez. Queria poder ir ao bingo todas as quartas, para esquecer que tenho problemas, ou talvez esquecer um pouco que tenho uma vida, ou, melhor dizendo, a vida que tenho agora. Viver pode ser muito desgastante em determinados momentos.

### **Minha amiga Karen:**

Me mudei para a Espanha em outubro de 2020 para estudar um mestrado em Cooperação Internacional para o Desenvolvimento. Como jornalista, pensava em focar ainda mais no social e trabalhar na área de comunicação de instituições com o intuito de impactar positivamente na sociedade. Pessoalmente, escolhi a Espanha pois era meu sonho viver no país não somente durante o mestrado, como também para além disso.

Assim, pensava que, ao entrar “pela porta da frente” com um visto e formação, o país proporcionaria as melhores condições para que pudesse acessar o mercado de trabalho depois de finalizar os estudos. Em teoria, a possibilidade existia; na prática, era somente uma possibilidade,

mas não era provável. Eu sentia que devia furar a bolha do mercado de trabalho para, então, começar a viver de fato no país. Tinha permissão de residência para busca de emprego, mas não para trabalhar. Na época, era necessário alterar a permissão de busca de emprego para trabalho. O processo não era complicado, mas era exigido das empresas a solicitação da permissão. Eu não poderia reunir os documentos e solicitar por minha conta, deveria sempre depender de outra pessoa. Isso significa que dependia de alguém que nunca esteve na situação de migrante e que, muitas vezes, carecia de empatia e paciência.

Busquei emprego e estágio durante um ano ou mais; fui selecionada diversas vezes, mas o processo nunca avançava para além da conversa sobre meu status no país. As empresas simplesmente não entendiam como eu podia residir, mas não trabalhar e não queriam, provavelmente, enviar seus próprios documentos para nenhum escritório de migração.

Aos poucos, esse processo de busca de trabalho foi me consumindo. Nos últimos meses, cansada e literalmente desesperada, já não podia comer ou dormir. Meu maior sonho ficava na mão de outras pessoas que desejavam, provavelmente, ter o menor trabalho possível e terminavam por escolher um profissional nativo. Enquanto isso, eu esperava pacientemente a recusa da oferta de trabalho por parte de um concorrente espanhol. Eu sabia que, muitas vezes, precisava ser a única interessada para que pudessem investir em mim.

Cansada, mas sem me sentir pronta ou à vontade para retornar ao Brasil, me mudei a Portugal em julho de 2022 à convite de alguns amigos. Em pouco tempo, já possuía documentos e um emprego, ainda que fora de minha área de atuação,

Aqui, os problemas são outros. A residência tardou 7 meses em sair e não me concedeu os mesmos direitos que as residências comuns, já que se trata da permissão de residência CPLP. Esta residência, até o momento ao menos, não permite a livre circulação pelo Espaço Schengen. Além disso, em Portugal encontro mais resistência sempre que postulo a uma vaga em minha área de estudos e me deparo com uma realidade bastante comum no país: a de trabalhar muito, receber pouco retorno por isto e ter meus sonhos mais uma vez abstraídos ou atrasados.

Migrar não é o caminho mais fácil, mas para mim ainda vale a pena. É frustrante, sim, perceber que os meus esforços precisam ser cada vez mais intensos e superar em muitas vezes aos esforços de habitantes nativos. A xenofobia nem sempre se encontra em olhares ou comentários nas ruas, mas está sempre presente nos processos migratórios mesmo quando se opta pelo caminho desenhado pelos ministérios de migrações do país em questão.

Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, filme de meados da década de 1980, de Woody Allen, Cecília (personagem interpretada por Mia Farrow) tem o cinema como uma espécie de fuga de sua vida nada interessante. Seu marido, além de desempregado (o contexto do filme é o da Grande

Depressão do início da década de 1930 nos Estados Unidos), é grosseiro e violento. Ele a agride, tanto fisicamente quanto emocionalmente (Cecília chega a surpreendê-lo com uma prostituta dentro de casa). A própria Cecília, que trabalha como garçonne num restaurante, perde o emprego, pois durante seu trabalho devaneia sobre como seria sua vida se fosse como a das estrelas que vê nos filmes. E, já que ela não se comporta no trabalho apenas e tão-somente como trabalhadora (mas como alguém que, por exemplo, devaneia), é demitida. Vai ao cinema e assiste ao mesmo filme (*A Rosa Púrpura do Cairo*) sucessivas vezes. Até que o personagem do filme, Tom Baxter (interpretado por Jeff Daniels), literalmente sai da tela e, com Cecília, por quem acaba se apaixonando, sai da sala de cinema para perambular pela cidade. A situação fica totalmente fora de controle. Os demais personagens, presos ao filme, deixam de cumprir seus respectivos papéis. A crítica alcança, portanto, a própria atividade dos atores, reduzida a trabalho pela indústria cultural. O diretor é chamado pelos donos da sala de cinema, que não sabem mais o que fazer e estão indignados com os prejuízos, pois os expectadores vão ao cinema, como dizem, para se divertir, mas o filme está bloqueado pela ausência do personagem que ganhou autonomia, que deixou de cumprir seu papel e resolveu “pular para fora” da tela. Até que o ator (Gil Sheperd), que no filme interpreta Tom Baxter, encontra Cecília e também se declara por ela apaixonado. Diz-lhe que a seu lado ela viveria um amor autêntico, ao passo que com o personagem Tom Baxter viveria apenas uma representação, um “conto de fadas” só possível nos filmes. Cecília, que já abandonara o marido grosseirão, decide-se pelo ator. Tom Baxter retorna à tela, ao filme. O projetor é desligado e a situação contornada. Cecília vai ao encontro de Gil Sheperd, mas ele, preocupado com sua carreira de estrela hollywoodiana, também já foi embora, com todos os demais integrantes da indústria cinematográfica que lá estavam para acabar com a insubordinação surgida. Cecília toma consciência de que o cinema apenas a entorpecia com seus “contos de fadas” típicos da indústria cultural e se resigna a retomar sua vida nada interessante. Seguramente irá assistir ao novo filme, cuja estreia já é anunciada na sala de cinema.

Toda sexta-feira saio com meus amigos para tomar uma cerveja. Nas manhãs das sextas o que me motiva a sair da cama é pensar que depois do trabalho poderei me divertir sem me preocupar muito com o horário. Sou um pouco ansiosa com horários; se eu sei que no dia seguinte tenho de acordar cedo, não consigo descontraír e aproveitar o momento. Mas, enfim, toda sexta-feira fazemos um *happy hour*, o que é um conforto para mim poder estar com meus amigos onde

e quando a vida realmente começa, como dizia o filósofo alemão do século retrasado. Gosto das sextas-feiras porque sexta é o único dia que não é segunda, ao contrário de todos os outros.

Hoje foi segunda-feira novamente, mais uma segunda pra conta. Segundas-feiras são insuportáveis, e geralmente existem umas quatro segundas-feiras durante a semana. Hoje a Marininha (como a chamamos) teve uma crise de ansiedade. A Marina sempre tem métricas boas; hoje por acaso a métrica dela baixou um pouco e cobraram-na por isso. Ela não aguentou. A Marina tem uma métrica de 90% para cima. Imagina eu, que às vezes tenho uma métrica de 70% para baixo. Às vezes parece que o que importa ali são apenas os números, ou melhor, às vezes não, sempre parece que é isso (porque, na verdade, é só isso que importa mesmo). Não importa se você fez todas as coisas certas dentro do sistema, se o cliente te dá um insatisfeito, mesmo que você tenha feito tudo direito, é a sua métrica que importa. A gente precisa de 9 satisfeitos para anular 1 insatisfeito, e quando a pessoa avalia nosso atendimento como ‘normal’, essa avaliação vale como insatisfeito. Ou seja, temos duas chances de sermos avaliados de uma maneira ruim e apenas uma boa. E ainda precisamos de 9 satisfeitos para anular uma avaliação ruim. Chega a ser engraçado, quiçá desesperador, de tão absurdo. Hoje a Bruna também teve uma crise de ansiedade. A Bruna também sempre tem as métricas boas, a cobrança das métricas pelos superiores nos consomem. “A que custo eu tenho essas métricas boas?” Hoje teve um cliente que entrou no *chat* várias vezes para dar insatisfeito nas pessoas; eu levei dois, a Bruna também. Mas acho que eu liguei um pouco mais o ‘foda-se’ do que a Bruna. Eu sinceramente vou fazer o que consigo fazer, se eu ultrapasso meu limite é pior. Eu não quero chorar de novo naquele lugar, não vale o esforço. A Gabi, minha superior, já tinha falado “não vale a pena derramar uma lágrima por esse trabalho”.

Volto novamente à crítica da realidade social exposto pela cinematografia. Em *Nosedive* (traduzido no Brasil como *Queda livre*), um dos episódios da série britânica *Black Mirror* (veiculada pela plataforma *Netflix*), a personagem Lacie Pound almeja elevar a média de suas avaliações, que é pouco acima de 4 (numa escala cujo máximo é 5). Caso ela alcance uma média de 4,5, terá como alugar um apartamento melhor com um bom desconto na renda. Ela se esforça para alcançar tal média. A todas as pessoas que encontra Lacie distribui sorrisos artificiosos e dispara avaliações máximas através de seu telemóvel. E também deles recebe sorrisos igualmente postiços, ‘engessados’ e, claro, avaliações máximas. Mas para que sua média de avaliações efetivamente suba rapidamente ela terá de receber boas avaliações de pessoas melhor avaliadas que ela. Pessoas que tenham médias superiores a 4,5. Então ela entra em contato com Naomi, uma

amiga de infância que irá se casar com um ‘figurão’ que mora numa ilha particular. Naomi a convida para ser uma das damas de honra do casamento. É a oportunidade que Lacie esperava. Então, ela prepara um discurso melodramático na expectativa de receber boas avaliações dos convidados, pessoas melhor avaliadas que ela, que estarão na cerimônia de casamento. As coisas começam a dar errado quando Lacie se prepara para viajar à ilha onde acontecerá o casamento. No aeroporto, ao ficar sabendo que seu voo foi cancelado e não terá como chegar a tempo, exaspera-se, grita com a atendente e dela, assim como de todos os que aguardavam para serem atendidos, recebe avaliações negativas. Sua média começa a cair. O segurança do aeroporto é chamado e lhe impõe uma sanção: durante as próximas 24 horas todas as avaliações negativas que receber contarão em dobro. Após várias peripécias Lacie consegue chegar à ilha, mas nesse momento sua média já está abaixo de 3, muito inferior à necessária (3.8, no mínimo) para entrar no local onde transcorre a cerimônia. Ela consegue entrar clandestinamente, faz um discurso bem diferente do que planejara para receber boas avaliações. É avaliada negativamente por todos e acaba presa. O episódio termina com Lacie e outro preso gritando “Fuck you” um para o outro.

Sítios internéticos como a *Wikipedia* classificam *Black Mirror* como série de ficção científica. Mas o episódio apenas exacerba, exponencializa a situação atual. E, de fato, se considerarmos abordagens como a de Pierre Dardot e Christian Laval (2016), em seu livro *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*, veremos que o neoliberalismo não se restringe apenas ao âmbito econômico. O neoliberalismo, demonstram os autores, é um projeto de transformação da sociedade num conjunto de indivíduos que se consideram empresas, empresários de si mesmos em constante competição uns com os outros. O resultado é que se

o indivíduo é o único responsável por seu destino, a sociedade não lhe deve nada; em compensação, ele deve mostrar constantemente seu valor para merecer as condições de sua existência. A vida é uma perpétua gestão de riscos que exige rigorosa abstenção de práticas perigosas, autocontrole permanente e regulação dos próprios comportamentos, misturando ascetismo e flexibilidade. [...] Serão construídos sistemas de controle e avaliação de conduta cuja pontuação condicionará a obtenção das recompensas e a evitação das punições. A expansão da tecnologia avaliativa como modo disciplinar repousa sobre o fato de que quanto mais livre para escolher é supostamente o indivíduo calculador, mais ele deve ser vigiado e avaliado para obstar seu oportunismo intrínseco e forçá-lo a conjuntar seu interesse ao da organização que o emprega (Dardot & Laval, 2016, pp. 213 e 217).

Não por acaso, na medida em que a vida se apresenta como resultado de escolhas individuais, o

obeso, o delinquente ou o mau aluno são responsáveis por sua sorte. A doença, o desemprego, a pobreza, o fracasso escolar e a exclusão são vistos como consequência de cálculos errados. A problemática da saúde, da educação, do emprego e da velhice confluem numa visão contábil do capital que cada indivíduo acumularia e geraria ao longo da vida. As dificuldades da existência, a desgraça, a doença e a miséria são fracassos dessa gestão, por falta de previsão, prudência, seguro contra riscos” (2016, p. 230).

Desse modo, por fim, injunge-se o sujeito a conformar-se intimamente, por um trabalho interior constante, à seguinte imagem: ele deve cuidar constantemente para ser o mais eficaz possível, mostrar-se inteiramente envolvido no trabalho, aperfeiçoar-se por uma aprendizagem contínua, aceitar a grande flexibilidade exigida pelas mudanças incessantes impostas pelo mercado. Especialista em si mesmo, empregador de si mesmo, inventor de si mesmo, empreendedor de si mesmo: a racionalidade neoliberal impele o eu a agir sobre si mesmo para fortalecer-se e, assim, sobreviver na competição. Todas as suas atividades devem assemelhar-se a uma produção, a um investimento, a um cálculo de custos. A economia torna-se uma disciplina pessoal. Foi Margaret Thatcher quem deu a formulação mais clara dessa racionalidade: “Economics are the method. The object is to change the soul” [A economia é o método. O objetivo é mudar a alma]” (2016, pp. 330-331). A tragédia é que essa subjetivação, que se expressa por métricas, por *rankings* que hierarquizam as pessoas, acaba por fazê-las autculpabilizarem-se pelas condições e situações objetivas. Já que o sujeito neoliberal é o único responsável pelo que lhe acontece, os problemas advindos de maus desempenhos são considerados fracassos pessoais. No entanto, não há ‘solução’ pessoal, individual capaz de transformar a sociedade neoliberal. Não adianta ‘ligar o foda-se’, a não ser para não ‘explodir’ frente a tamanha pressão. Será necessário contestar coletiva, politicamente o mundo em que nos encontramos. Como demonstrarei mais adiante, essa é a perspectiva de autores como Diana Taylor em sua abordagem acerca da performance.



### CAPÍTULO III - Performance

“The border is the locus of resistance, of rupture, of implosion and explosion, and of putting together the fragments and creating a new assemblage” (Anzaldúa, 2015, p. 49).

“Artistas de fronteira habitam o espaço de transição do *neplanta*.<sup>30</sup>” (Anzaldúa, 2015, p. 47). Glória Anzaldúa, autora que abre o presente trabalho, foi uma das minhas norteadoras para as discussões deste capítulo. O lugar de transição que a estudiosa traz aqui incorporado ao conceito de *Neplanta* poderia ser (se já não o for) o lugar de entremeio que habita o migrante. Refiro-me aqui especialmente ao migrante provindo do “Terceiro Mundo”, mais especificamente o migrante latino que se “arrisca” em uma cultura dita dominante (como migrantes mexicanos nos Estados Unidos, ou migrantes latinos vindos das ex-colônias europeias).

A própria nomenclatura que Anzaldúa traz desse lugar de transição resgata as raízes dos povos originários americanos, o que já evidencia o peso (no sentido de não ser um lugar ‘simples’ de ser habitado, um lugar com inúmeras questões e ‘fissuras’) e a resistência que significam esse território. Esse espaço de entremeio pode ser, também, um espaço de renascimento, por assim dizer (aqui, penso nesse lugar como o lugar da migrante também, que habita um espaço que a faz renascer em alguns aspectos).

Em seu trabalho *Light in the Dark* (2015), Anzaldúa relata sua ida ao museu de História Natural de Denver, no Texas, EUA, onde havia uma exposição intitulada *Astec: The World of Moctezuma*, que remontava ao império Asteca antes de os colonizadores europeus o destruírem<sup>31</sup>. A autora continua descrevendo sua experiência de estar naquele lugar que poderia ser um *borderland*<sup>32</sup>, mas não o é. Ela descreve o episódio: crianças mexicanas estão no espaço

---

<sup>30</sup> *Neplanta* é uma palavra indígena, oriunda da língua Náhuatl, que significa “no meio de”. O termo é usado na antropologia latina, principalmente chicana, e representa um conceito de “*in-between-ness*”, que seria o feito ou a qualidade de estar *in between*, de estar no entremeio. O uso desse termo, na literatura contemporânea, geralmente refere-se ao ato de estar entre duas culturas. Comumente alude a uma posição de perspectiva, mas também pode apontar um estado de dor ou perda.

<sup>31</sup> A escrita de Anzaldúa é muito bem estruturada no que diz respeito aos seus pensamentos e posicionamentos acerca dos assuntos que trata. Um exemplo disso, que me ficou claro durante a leitura de seu trabalho, foi o fato da autora escrever em duas línguas, o inglês e o espanhol. Nos momentos em que Anzaldúa trata sobre a negação sistêmica da cultura mexicana nos Estados Unidos a autora escreve em espanhol, o que traz uma força e uma camada política de resistência para o seu trabalho.

<sup>32</sup> Anzaldúa pontua que museus podem ser lugares de fronteira no sentido de que coexistem várias culturas no mesmo espaço. Mas será mesmo que todos os museus são uma *borderland*? A estudiosa diz que, para que seja um território de fronteira, o espaço tem de se atrever a correr os riscos para que as culturas ‘coexistam’. Culturas coexistirem em

em uma excursão do *Servicio Chicano Center*, o representante do presidente do México também está presente. Todos reunidos num espaço que, supostamente, deveria ser de uma voz ativa mexicana, mas, mais uma vez, não o é.

As I pull out a pad to take notes on the clay, stone, jade, bone, feather, straw, and cloth artifacts, I am disconcerted with the knowledge that I, too, am passively consuming and appropriating an indigenous culture. I walked in with a group of Chicano kids from Servicio Chicano Center, and now we are being taught secondhand our cultural roots twice removed by whites. The essence of colonization: rip off a culture, then regurgitate its white version to the ‘natives’ (Anzaldúa, 2015, p. 48).

Quando se fala de *borderlands*, as fronteiras têm de existir, e para que existam é necessário ocupar o território. Como existiriam fronteiras se o espaço não é ocupado? As fronteiras se constroem na coexistência das diferenças. Ocupar é tomado, aqui, no sentido de ser horizontal em relação à diversidade de pensamentos, culturas. A/O artista de fronteira, assim como a/o migrante, ocupa o território. Não no sentido de impor-se verticalmente, como se pretendesse esmagar o outro, mas no sentido de fazer desse território um espaço de discussão, de perspectiva e horizontalidade acerca de tudo o que a rodeia e lhe toca.

Diana Taylor (2018), autora já citada neste trabalho, que é uma das mais influentes nos chamados estudos da performance, diz que a *performance* se efetiva em vários aspectos e domínios da vida social e, também, cotidiana. Quem realiza uma performance, em língua espanhola, é a/o *performera/o*. Já em língua portuguesa, o adjetivo relativo a *performance* é a/o performática/o, e quem a realiza é a/o *performer*. O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa confere a esse substantivo (*performer*), de dois gêneros, uma única e reduzida acepção, a de “artista que realiza performance”. Por sua vez, o Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa reservou-lhe duas acepções: “1. O mesmo que intérprete; 2. Artista plástico especialista na conceção de obras programadas como intervenções estéticas espaço-temporais”<sup>33</sup>. Por fim, o Dicionário da Porto Editora designa-lhe as seguintes acepções: “1. Executante; intérprete; 2.

---

um espaço é algo completamente diferente de uma cultura ser romantizada em detrimento dos acontecimentos históricos sociais de poder e destruição que sofreram no passado.

<sup>33</sup> Academia das Ciências de Lisboa – *performer* no *Dicionário da Língua Portuguesa*. (2023) Cf. <https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/?word=performer>

Artista cuja atuação combina várias artes, como teatro, a música, a dança, etc.”<sup>34</sup>. As duas últimas acepções dos dois últimos dicionários citados parecem-me mais condizentes com a abordagem de Taylor (2018). Mas o centro das definições e elaborações da autora tem a ver com uma acepção não contemplada pelos dicionários, a saber, o componente político da *performance*. Componente político considerado sobretudo quanto à contestação, ao questionamento, à insurgência frente ao poder existente e seu cortejo de arbitrariedades.

Aunque sea difícil definir el arte de performance, ya que las definiciones se construyen sólo para ser derrumbadas en el próximo performance, una de las características del performance es justamente transgredir barreras, límites y definiciones. Aún así, el arte de performance tiene sus códigos e convenciones: la convención es romper con las convenciones. Romper las normas es la norma (Taylor, 2018, p. 87).

De acordo com a abordagem de Taylor (2018), *performance* está, quase sempre, ligada ao corpo do artista que a realiza e tem uma acepção política no meio em que a realiza. O corpo migrante e, também, o corpo do *border artist*, para trazer Anzaldúa (2015) novamente à discussão, é político por si só. A performatividade do corpo migrante estaria, portanto, já presente no território que ocupa, uma vez que ela/e, migrante, não condiz com as ‘normas’ do lugar onde está, ali figurando como um corpo ‘estranho’, atravessado por fissuras, um corpo tido como exótico, por assim dizer.

Un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada. Los espacios y tiempos del performance borraron las fronteras entre ‘vida’ y ‘arte’, entre ‘público cotidiano’ y ‘espectador’ (Taylor, 2018, p. 64).

A simples presença, a simples evidência dessa desconformidade seria, de fato, já política? Já seria em si mesma performativa? Na verdade, Taylor (2018) parece indicar sua possibilidade. Um exemplo, de outro momento e lugar, nos ajuda a compreender a performatividade potencial desse “corpo estranho”.

Em meados do século XIX, Paris foi remodelada, ou, como se dirá posteriormente, modernizada. A cidade, que materialmente era medieval, com suas ruas estreitas e espaços

---

<sup>34</sup> Porto Editora – *performer* no *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. (2023) <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/performer>

acanhados, foi atravessada (estripada, como se dirá) por uma rede de bulevares, pela abertura de amplos espaços voltados tanto à melhoria da circulação de tudo e de todos, das coisas e das pessoas, quanto à monumentalização enaltecida do poder. Essa transformação do espaço urbano, levada a cabo durante o regime ditatorial de Luís Bonaparte (autointitulado Napoleão III) por seu preposto, o barão Haussmann (prefeito de Paris à época), envolveu a demolição de inúmeras edificações, em sua maioria, moradias de pessoas que, no final das contas, foram expulsas para as periferias da cidade. Em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1989), Marshall Berman lembra de como a literatura registrou esse processo. Em *Os olhos dos pobres*, um dos poemas que compõem *O spleen de Paris* (1869), Charles Baudelaire registrou a presença, na cidade modernizada, daqueles que passaram a ser vistos como estranhos, ao mesmo tempo em que registrou o estranhamento deles próprios em relação à cidade que, então, deixou de lhes pertencer. Baudelaire põe em cena uma família maltrapilha, que sai dos escombros dos bairros e moradias demolidos para fazer sombra às luzes da cidade.

Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos. [...] Esse poema [*Os olhos dos pobres*] assume a forma da queixa do apaixonado: o narrador explica à mulher que ama por que ele se sente distante e amargo em relação a ela. Lembra-lhe a experiência que ambos há pouco partilharam. Era a tarde de um longo e adorável dia que eles passaram juntos. Sentaram-se no terraço ‘em frente a um novo café, na esquina de um novo bulevar’. O bulevar estava ‘ainda atulhado de detritos’, mas o café ‘já exibia orgulhoso seus infinitos esplendores’. O mais alto desses esplendores era um facho de luz nova: O café estava deslumbrante. Até o gás queimava com o ardor de uma iniciação; com toda a sua energia, iluminava a cegante brancura das paredes, a extensão dos espelhos, as cornijas e as molduras douradas. [...] Enquanto se mantêm sentados e felizes, olhos nos olhos, os amantes são surpreendidos pelos olhares de outras pessoas. Uma família de pobres, vestida com andrajos — um pai de barba grisalha, um filho jovem e um bebê — pára exatamente em frente a eles e observa, embevecida, o brilhante mundo novo, lá dentro. ‘As três faces eram extraordinariamente sérias, e aqueles seis olhos contemplavam fixamente o novo café com a mesma admiração, que diferia apenas em função da idade’. Nenhuma palavra é proferida, todavia o narrador tenta ler os olhos deles. Os olhos do pai parecem dizer: Como isso é belo! Parece que todo o ouro do mundo foi se

aninhar nessas paredes. Os olhos do filho parecem dizer: Como isso é belo! Mas é um lugar que só pode ser freqüentado por pessoas que não são como nós. Os olhos do bebê ‘estavam demasiado fascinados para expressar qualquer coisa além de alegria, estupidez e intensidade’. A fascinação dos pobres não tem qualquer conotação hostil; sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante; não ressentida, mas resignada. A despeito disso, ou por causa disso, o narrador começa a sentir-se incomodado, ‘um pouco envergonhado de nossos copos e garrafas, grandes demais para a nossa sede’. Surpreende-se ‘tocado por essa família de olhos’ e sente alguma afinidade por eles. Porém, no momento seguinte, quando ‘eu voltei a olhar para os seus olhos, minha querida, para ler neles meus pensamentos’ (o grifo é de Baudelaire), ela diz: Essas pessoas de olhos esbugalhados são insuportáveis! Você não poderia pedir ao gerente que os afastasse daqui? (Berman, 1989, pp.143-145).

A simples presença daqueles que na cidade modernizada passaram a ser considerados incômodos e inconvenientes (e que, neste exemplo, fariam as vezes da/o migrante), ao mesmo tempo em que não mais se reconhecem na cidade que então já não mais lhes pertencia, seria já marcada por certa performatividade, ou tal presença considerada incômoda teria um potencial ainda não efetivado?

Diana Taylor (2018) destaca a ambiguidade da *performance*. A começar pelo próprio termo: “La palabra multidimensional apunta a las conexiones profundas entre actos estéticos, políticos, económicos, lúdicos, sexuales, religiosos, etcétera.” (2018, p.54) Não por acaso, prossegue a autora, “durante los últimos treinta años hemos visto una proliferación del uso de la palabra performance. [...] En muchos casos es sinónimo de desempeño, ejecución o rendimiento.” (2018, p. 88).

A *performance*, enquanto tal, apenas se dá pelo campo artístico e tem sempre um viés político e de contestação intrínseco. Por outro lado, a ‘performatividade’ não é exclusiva do meio artístico; pode se dar, por exemplo, através de protestos e marchas. Mas, então, como poderíamos considerar o que se vê, por exemplo, em regimes totalitários, como o nazismo, ou o stalinismo, ou o que se vê em países como a Coreia do Norte atualmente (com suas manifestações massivas de imponente poder militar e de adesão da população entorpecida por tais regimes, por exemplo). Isso sem falar das manifestações de grupos de extrema-direita. Seriam, tais exemplos, performativos? Creio que não poderiam ser exatamente considerados performáticos, mas, antes, espetacularizados,

ou manifestações espetacularizadas de um poder despótico. A rigor, a contestação relativa à performance não visa apenas e tão-somente regimes políticos mais ou menos ditatoriais, mas também as insuficiências e limitações de regimes políticos tidos como democráticos, onde, a rigor, vigora uma cidadania ‘descafeinada’, que, portanto, não é plena.

Taylor (2018) exemplifica essa situação com um arcabouço de manifestações políticas, latino-americanas principalmente, que tem uma performatividade marcada. É o caso da marcha das *Madres de Plaza de Mayo*, em Buenos Aires, com suas caminhadas já quase que ‘ritualizadas’, com lenços brancos e as fotos de seus filhos, desaparecidos durante o regime ditatorial na Argentina, sempre no mesmo dia e à mesma hora. Taylor comenta sobre este movimento: “han dejado una marca definitiva. Su performance político ha sido duradero” (2018, p. 20). Taylor menciona outro movimento, também organizado na Argentina, de nome H.I.J.O.S, que diferente das passeatas das “Madres de Plaza de Mayo”, organiza ‘escraches’ (que seriam escrachos, no português mais coloquial, ou, como dizemos no Brasil, esculhambação) chamativos e carnavalescos, com o intuito de colocar em evidência as atrocidades cometidas durante o regime ditatorial. O movimento é integrado pelo(a)s filho(a)s dos desaparecidos e prisioneiros políticos do regime ditatorial argentino. “El objetivo de los escraches es generar conciencia pública de que estos crímenes impunes, sus ejecutores y las organizaciones que los apoyan continúan existiendo aún en el marco de supuesta democracia” (Taylor, 2018, p.127).

A *performance*, portanto, tem um alcance que talvez poderíamos considerar pedagógico, não no sentido da estipulação ou prescrição do que deve ser feito ou deixar de ser feito, mas sim no sentido de ampliar a problematização das situações mais específicas a que as performances eventualmente aludem, ou explicitam, para além delas mesmas. Ou seja, trata-se de uma ampliação da consciência dos contextos mais amplos que geraram as situações performatizadas. Referindo-se ao trabalho da artista visual e *performer* guatemalteca Regina José Galindo, Taylor cita uma entrevista na qual Galindo responde uma questão a respeito da força política da performance: “Tal vez, dice ella, es suficiente si un performance impulsa a los espectadores a que reflexionem sobre el tema” (2018, p.140). Essa seria, portanto, sua efetividade. “El performance es la continuación de la política por otros medios” (Taylor, 2018, p.115).

Aqui vão alguns outros exemplos dessa performatividade marcadamente orientada para a intervenção política. A começar por Belo Horizonte, cidade planejada ao final do século XIX com forte inspiração na Paris de Haussmann. Os movimentos *Tarifa Zero* e *Movimento Passe Livre*

contestam a precariedade do transporte público na cidade e seus preços, suas tarifas abusivas. Suas manifestações são marcadas por uma ação específica que ocorre em todos os protestos organizados por esses movimentos: a queima de uma catraca de ônibus (autocarro), que se tornou tradicional durante suas manifestações nas ruas. O ato de queimar um símbolo que representa a cobrança de tarifas para uso dos transportes públicos traz consigo uma performatividade norteada por aspectos políticos bem marcados.

No capítulo *Resgate as ruas*, de seu livro *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*, Naomi Klein (2002), jornalista; escritora e ativista canadense, refere-se a um dos movimentos surgidos na Inglaterra em meados da década de 1990: *Reclaim the Streets* (RTS) [Resgate as ruas]. Numa perspectiva bem otimista, Naomi chegou a considerar que poderia se tratar do “movimento político mais vibrante e de mais rápido crescimento desde 68 em Paris”. (2002, p.340). Ela descreveu assim sua performatividade (termo não utilizado por ela):

Desde 1995, o RTS vem seqüestrando ruas movimentadas, cruzamentos importantes e até trechos de rodovias para reuniões espontâneas. Em um momento, uma multidão de festeiros, aparentemente improvisados, transformam uma artéria de tráfego em um cercadinho de criança surrealista. Eis como funciona. Como a localização das raves originais, o local das festas RTS é mantido em segredo até o dia em que acontece. Milhares se reúnem no lugar de encontro escolhido, do qual partem em massa para um destino conhecido somente por uns poucos organizadores. Antes de a multidão chegar, uma van equipada com um potente sistema de som é sorrateiramente estacionada na rua a ser resgatada. Em seguida, são planejadas algumas formas teatrais de bloquear o trânsito - por exemplo, dois carros velhos deliberadamente batem e uma falsa luta é encenada entre os dois motoristas. Outra técnica é plantar tripés de andaimes de 6 metros no meio de uma rodovia com um corajoso militante pendurado no alto - a base do andaime evita que os carros passem, mas as pessoas podem circular entre elas livremente; e uma vez que esbarrar no tripé mandaria a pessoa que está no topo direto para o chão, a polícia não tem alternativa a não ser ficar a postos e observar o desenrolar dos acontecimentos. Com o trânsito bloqueado de forma segura, a rodovia é declarada uma ‘rua aberta’. São erguidas placas que dizem ‘Respire’. ‘Sem carros’ e ‘Resgate o espaço’. A bandeira do RTS - um relâmpago com fundo em diversas cores - é hasteada e o sistema de som começa a berrar de tudo, do último *hit* eletrônico a *What a Wonderful World*, de Louis Armstrong. Então

surge, aparentemente do nada, o carnaval itinerante dos membros do RTS: cliclistas, homens em pernas de pau, *ravers*, tambores. Em festas anteriores, brinquedos infantis foram instalados no meio dos cruzamentos, bem como caixas de areia, balanços, piscinas rasas, sofás, tapetes de lançamento de beisebol e redes de vôlei. Centenas de *frisbees* voavam pelo ar, houve distribuição gratuita de comida e começou a dança - sobre os carros, nos pontos de ônibus, nos telhados e perto dos sinais de trânsito (Klein, 2002, pp.340-341).

De volta a Belo Horizonte: em 2009, a prefeitura (uma esfera local de atuação do Estado) de Belo Horizonte emitiu um decreto que impedia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação (uma das praças na área central da cidade). Em resposta ao decreto, em janeiro de 2010, um *blog* convocou a população a comparecer à praça, em um sábado pela manhã, trajada de vestes de banhistas (é importante ressaltar que Belo Horizonte é capital do estado de Minas Gerais, que não tem litoral). Sucesso imediato, a manifestação passou a reunir pessoas de origens diversas que começaram a organizar o que foi chamado de *Praia da Estação*, na busca de ocupar o espaço público contestando, assim, o decreto municipal. Em sua dissertação de mestrado em Educação, Igor Thiago Moreira Oliveira (2012) assim categorizou os participantes do movimento:

1- Campo libertário: Jovens ativistas participantes de coletivos, iniciativas e movimentações que produziam ações coletivas contestadoras sobre a problemática da cidade. [...] a gênese da Praia da Estação tem a ver com a ação e influência desses jovens ativistas. Os jovens pertencentes a essa categoria representaram um setor minoritário na composição da Praia da Estação, a despeito da intensidade e visibilidade de seus posicionamentos no interior da movimentação. 2- Campo Cultural: Jovens atores e atrizes, participantes de grupos culturais — bandas e grupos vários, produtores e gestores culturais etc. 3 - Cidadãos engajados: Jovens e indivíduos que não se encaixam nas categorias anteriores e que vislumbraram na experiência da Praia da Estação uma oportunidade de participação em uma movimentação social. Agrupamos nessa categoria tanto indivíduos com experiência prévia de movimentação, quanto indivíduos que se identificaram com a movimentação praieira e se tornaram ativistas a partir dela. 4 - Banhistas: Agrupamos nessa categoria jovens e indivíduos que participaram da Praia da Estação motivados fundamentalmente pelas possibilidades criadas de encontro, festa, lazer etc. Eram os frequentadores eventuais ou não da movimentação e que não possuíam o ativismo e a



contestação social como motivações de primeira ordem para participarem (Oliveira, 2012, pp. 152-153).

Poderíamos multiplicar exemplos como esses que, cada qual a seu modo, mais ou menos elaborados esteticamente, problematizam, questionam, por exemplo, a normatização dos espaços públicos, o monopólio do uso das ruas para, e tão-somente para, o fluxo das coisas e das pessoas. Sobretudo das coisas, dos automóveis. Tais exemplos caracterizariam performances? Seriam apenas e tão-somente ativismo político? A orientação política, de contestação e resistência ao poder instituído, com perspectivas de sua transformação (a ser realizada politicamente), é constitutiva da performance. Mas, e o contrário? Toda e qualquer manifestação política com tais características seriam performativas?

Antes de prosseguir, vou tomar mais dois exemplos referidos à problematização do próprio fazer artístico. Mais especificamente, do teatro e do cinema.

Na metade do século passado, Guy Debord, autor de *A Sociedade do Espetáculo* (1967), e figura central do movimento situacionista,

encontra um grupo que, cercado de polêmicas, projeta um filme intitulado *Traité de Bave et d'Éternité*, sem imagens, com poesias onomatopéicas e diversos monólogos à guisa de trilha sonora. Tratava-se dos letristas de Isidore Isou. [...] O grupo de Isou dedicava-se, além disso, à organização de pequenos escândalos, fáceis de serem provocados nessa época, interrompendo apresentações teatrais, inaugurações de galerias de arte e festivais de cinema. Tudo isso, ligado a uma prática não conformista da vida, torna o movimento atraente até mesmo para certos jovens cujas preocupações não são, em sentido próprio, artísticas. [...] Debord escreve: “Imediatamente me senti à vontade na mais difamada das companhias” e logo oferece sua contribuição. No dia 30 de junho de 1952, é projetado seu filme [...] O título do filme é *Hurléments en faveur de Sade*, mas o escândalo não é o que provavelmente os espectadores esperavam: enquanto a tela está ora branca, ora negra, ouve-se uma série de citações provenientes das mais variadas fontes, observações sobre a vida dos letristas e algumas afirmações teóricas, tudo interrompido por frequentes silêncios. No final, sucedem-se 24 minutos de silêncio e escuridão totais. Embora tenha sido apresentado num cineclube “de vanguarda”, o filme é interrompido ao cabo de vinte minutos pro um público indignado. No início, ouve-se: “O cinema está morto. Não pode mais haver filme. Passemos, se quiserem, ao debate. (Jappe, 1999, pp.69-72).

A crítica (performática?) dirige-se não ao cinema em si, mas à sua espetacularização pela indústria cultural. Se o espetáculo nutre a passividade, Debord (1952) conseguiu fazer com que os espectadores deixassem de ser apenas espectadores. Levantaram e saíram da sala.

O filósofo francês Henri Lefebvre (1975) nos oferece outro exemplo, mais referido ao teatro. Em dezembro de 1967, portanto às vésperas do Maio de 68 (do qual ele próprio participou), *O Living Theatre*, então no auge de sua fama, apresentou-se em Nanterre. Diante de um auditório enorme, cheio de estudantes, essa companhia de teatro procedeu da sua maneira habitual: os atores mantiveram-se de cócoras, no palco, aguardando que se fizesse silêncio. Então, num crescendo, começaram: “Abaixo a guerra - Abaixo a guerra - Paz no mundo - Abaixo a guerra do Vietnã – Abaixo o imperialismo...” Silêncio, nenhuma reação entre os estudantes. Os atores, um pouco surpresos, recomeçaram: “Abaixo a guerra...” Silêncio mortal. Surpresos, chocados, pois a reação que esperavam de uma plateia de estudantes não era aquela, mas uma recepção entusiasmada, os atores começaram a se manifestar da maneira como costumavam responder ao silêncio hostil dos auditórios burgueses. Olharam-nos com ferocidade, cuspiram em nós. Eu estava numa das primeiras filas. Nesse momento, um brado formidável, de quinhentos, mil estudantes, reverberou no grande anfiteatro: “Abaixo o Estado policial!” Os atores sentiram-se subitamente superados, ultrapassados com suas palavras de ordem pacifistas. Ficaram desamparados, enquanto os estudantes continuavam: ‘Abaixo o Estado policial!’ Então, os atores reuniram-se num canto, prestes a desistirem de sua apresentação, quando Jean-Jacques Lebel lhes disse: ‘Não, os estudantes não estão contra vocês. Vocês não estão entendendo, eles não os têm como inimigos, só estão mais à frente que vocês. Compreendam seu estado de espírito. Irão abandoná-los por eles irem mais longe que vocês?’ Os atores se convenceram e nos ofereceram uma de suas peças, *Small Pieces*, na qual a bomba atômica explode, as pessoas sucumbem, umas atrás das outras, os sobreviventes reúnem os cadáveres e os empilham para queimá-los. No imenso teatro, os estudantes se puseram a também representar a peça. Grupos de rapazes e moças começaram a desabar por todos os lados. Gritos de dor crescentes. Os sobreviventes foram sobrepostos uns aos outros, num amontoamento difícil de descrever, em meio a imensas gargalhadas e não menores gritos de dor, seguramente reais, pois vinham de corpos empilhados. Vi Jean-Jacques Lebel esmagado sob uma pilha de cadáveres que, aliás, desempenhavam seu papel muito bem. Os atores da companhia

começaram a se assustar, pois raramente haviam visto uma plateia inteira representar sua peça (Lefebvre, 1975, pp. 117-119)<sup>35</sup>.

Este exemplo parece-me mais marcadamente performativo. A ruptura da passividade própria à indústria cultural, à espetacularização das artes, não culmina com os espectadores saindo da sala, mas com eles próprios assumindo as perspectivas problematizadoras próprias ao fazer teatral.

Antes de concluir este capítulo, volto agora à performance conforme sua elaboração artística. Regina José Galindo é um nome importante quando se fala de *performance*; a artista frequentemente utiliza seu próprio corpo como meio de contestação e confronto acerca de questões sociais que a perpassam como mulher latino-americana. Na *performance Lavarse las manos* (2019), apresentada em Roma, Galindo entra em uma sala seguida por aproximadamente duzentas pessoas, despe-se e veste as roupas de uma mulher refugiada. Enquanto as ações acontecem pode-se escutar ao fundo o testemunho dessa mulher sobre migração e luta. Nas salas da instalação ouvem-se vozes de mulheres refugiadas incluindo a de uma mulher somali<sup>36</sup> que passou por inúmeras torturas e teve que fugir de um casamento forçado até conseguir chegar à Itália. A essência dessa instalação (que não por acaso leva esse nome) é marcadamente política e combativa, muito bem pensada para que cidadãos do primeiro mundo tenham a consciência que são os principais beneficiados da colonização de países do Sul global. *Lavarse las manos* (2019) faz parte de um projeto maior de nome *Cuestiones de Estado* (2019), que posteriormente viajou à Casa de América em Madrid e, por fim, chegou à Guatemala.

A instalação de Galindo (2019) evidencia todos os aspectos que aqui foram tratados. É uma obra que se destaca pelo viés político e de contestação clara das normas sociais vigentes. É uma *performance*, pensada enquanto tal, que traz à tona as ‘fissuras’ e a resistência intrínseca à realidade tratada ali. Permeia os aspectos do que é a *border art* e ocupa o território de forma a transformá-lo em um ambiente de discussões e ideias.

---

<sup>35</sup> Aproveito para agradecer ao professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Sérgio Martins, por esta e várias outras indicações bibliográficas aqui citadas.

<sup>36</sup> Todas as vozes presentes nas salas permaneceram anônimas por serem mulheres que seguem sendo perseguidas em seus países de origem.



Figura 6: Regina José Galindo em *Lavarse las manos*, imagem retirada da página:  
<https://www.federalapaglia.com/projects-texts/lavarse-las-manos/>

## Considerações finais

A pesquisa proposta nesta dissertação teve como intencionalidade colocar em evidência três questões temáticas muito importantes, a saber, a migração, a cidadania e a performance.

O primeiro movimento de aproximação com a temática foi lidar com a relação mais imediata da vivência – como migrante – com o que a/o sujeita/o desta experiência constrói seus momentos de pertencimento e cidadania.

Assim, iniciei minhas indagações com o desafio de partir da minha experiência vivida como migrante - estando fora e alhures do lugar de pertença - e suas implicações sociais, culturais e afetivas. A partir deste lugar e de meu corpo no contexto do espaço que passei a ocupar enquanto migrante, busquei compreender os temas referidos.

Para realizar esse movimento reflexivo e analítico foi importante expor o lugar e os espaços de vivências. A perspectiva foi a de refletir sobre o tempo de busca, e enxergar o caminho da experiência da vida de migrante, fazendo encontrar essas discussões que partem da relação mais imediata do sentir e agir como pessoa migrante, mas também encontrar o sentido que vem da escolha da arte como forma de entender, agir e expressar essa experiência, e por que não dizer, de vida.

O percurso para aqui chegar se deu através de minha própria experiência enquanto sujeita/o em um território ‘estranho’ e, principalmente, através da minha escrita. Falar (ou melhor, escrever) sobre mim mesma me trouxe sentido, fez-me mover no mundo com corpo e mente. Pensar, através de minha própria experiência enquanto mulher, artista, latina e migrante, as referidas questões elucidou alguns aspectos sobre meu próprio corpo a respeito dos quais ainda não havia pensado. Meu corpo político pode ganhar uma outra dimensão ou camada pelo simples fato de ocupar um lugar no mundo que causa ‘estranheza’? Já havia elaborado tal pensamento levando em consideração outros aspectos sociais (gênero e sexualidade). Sou sujeita/o da experiência, exposta. Durante a pesquisa, conheci e conversei com outras/os sujeitas/os ex-postas/os, sujeitas/os que vivem, viveram, vivenciam e vivenciaram a migração de inúmeras formas. Uma dessas pessoas foi uma grande amiga minha, Karen, que comigo compartilhou suas experiências enquanto mulher migrante em Portugal e Espanha (presente no item 2.2 deste trabalho). Foi de suma importância, para mim, compartilhar vivências com outras pessoas migrantes para perceber e entender a complexidade do que é ser migrante.

A discussão sobre migração mostrou-se indissociável da discussão sobre cidadania. São questões que se tangem e entrelaçam em muitos aspectos. Pensar a migração em relação à cidadania foi algo que me suscitou outras discussões, como a de identidade, por exemplo. É preciso reconhecer, porém, que neste trabalho essa discussão materializou-se como um início/começo. Discutir as ideias sobre identidade, principalmente tal como são levantadas e tratadas por Judith Butler (2017) e Asad Haider (2019), será um trabalho para outro momento e oportunidade. Como a experiência de sujeitas/os migrantes interfere na construção de suas identidades enquanto pessoas no mundo? Questões como essa requerem elaboração mais consistente da que pude aqui alcançar.

As noções de performance e performatividade vieram como um enriquecedor para a discussão das temáticas. Os conceitos de *borderart* e *Neplanta*, de Glória Anzaldúa, foram cruciais para localizar o corpo migrante dentro do que é a performance e a performatividade. Trazer à tona a dimensão performática do corpo migrante foi a ‘cereja do bolo’ que fez com que o presente trabalho fizesse mais sentido para mim, enquanto migrante e artista. Espero que as/os leitoras/es também assim o entendam. Como disse Regina José Galindo sobre sua instalação *Lavarse las manos* (2019), a minha arte não seria minha se não fosse pelo fato de ser quem sou (mulher; migrante e latina).

Por fim, esta dissertação se propôs a encorpar o diálogo e a discussão sobre o lugar e os territórios que migrantes ocupam, mais especificamente dentro do que é a *performance*. Tendo como finalidade tornar esse território um ambiente de fronteira, no qual culturas e pensamentos coexistam de forma horizontal.

## Referências

- Adichie, Chimamanda. (2009) *The danger of a single story*. TED: Ideas worth spreading. [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story)
- Anzaldúa, Glória.(2015) *Light in the dark luz en lo oscuro:Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Edited by AnaLouise Keating, Duke University Press, Durham and London.
- Anzaldúa, Glória.(2000) *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Estudos feministas.
- Benjamin, W. (2012) Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. O anjo da história: Walter Benjamin. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 85-90.
- Berman, M (1989). *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Companhia das Letras.
- Butler, Judith (2017), *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Orfeu Negro.
- Ferreira, Norma. S. A. (2021) Pesquisas intituladas estado da arte: em focoresearch called "state of the art": in focus investigaciones tituladas estado del arte: en foco. *Rev.Int.de Pesq. em Didática das Ciências e Matemática (RevIn)*, Itapetininga, v. 2,e021014, p. 1-23,
- Foucault. M. (2002) *O que é um autor*. 4. Edição. Prefácio: José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais.
- Gomes, M. S. (2013). O Imaginário Social Mulher Brasileira em Portugal: Uma Análise da construção de Saberes, das Relações de Poder e dos Modos de Subjetivação. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 56, no 4, pp. 867 a 900.
- Hadad, Astrid. (1993) *Heavy Nopal*. <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/2177-astrid-hadad-nopal.html> . Informações obtidas na página oficial do *Hempheric Institute*. Acesso em 30 set. 2023.
- Haider, Astrid. (2019) *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Editora Veneta.
- Hemispheric Institute. (2023) *Heavy Nopal (1993)*. <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/2177-astrid-hadad-nopal.html>
- Jappe A. (1999) *Guy Debord*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1999.
- Jones, A. & Heathfield (2012) *A. Perform, Repeat, Record*. Live Art in History . Edition Amelia Jones and Adrian Heathfield 2012.Contributions the individual contributors.

- Kleim, Naomi. (2002) *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Record.
- Larrosa, J. B.(2015) *Tremores: escritos sobre a experiência*. Editora Autentica, Belo Horizonte.
- Lefebvre, H. (1975) *Tiempos Equívocos*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Martins. E G. & Vedovato, L. R. (2016): Migração internacional de mulheres e o trabalho doméstico remunerado: opressão e cidadania na era da globalização *Rev. Direito e Práx.*, Rio de Janeiro, Vol. 08, N. 3, 2017, p. 1 1975-2009. DOI: 10.1590/2179-8966/2017/23572| ISSN:
- Marx, K. Trabalho assalariado e capital. São Paulo: Global, [1849] 1980.
- Navaz, Liliana. S. Ciudadanía y migración: ¿un oxímoron?. Cuadernos del Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la Ciudad de Madrid. Puntos de Vista: No 4 / Ciudadanía. January 2006.
- Oliveira, I. T. M. (2012). Uma “praia” nas Alterosas, uma “antena parabólica” ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte. Dissertação de mestrado em educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Padilla, B; Gomes et. al. (2010), “Ser Brasileira em Portugal: Imigração, Género e Colonialidade”. *Atas do 1o Seminário de Estudos Sobre Imigração Brasileira na Europa*, Barcelona.
- Paz, O. (1912) *O Arco e a Lira*. tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Pronteira. Coll;lo Lap).
- Pontes, L.(2004) Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. cadernos pagu (23), julho-dezembro, pp.229-256.
- Relatório Mundial das Migrações- <https://www.trt.net.tr/portuguese/mundo/2022/12/19/o-numero-de-migrantes-no-mundo-ultrapassou-os-280-milhoes-1920788> (acessado em 05/09/2023)
- Taylor, Diana. (2016) *Performance*. Duke University Press Durham and London.
- Taylor, Diana. (2018) *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Trinh T. Minh-há. (2011) *Elsewhere, within here immigration, refugeeism and the boundary event*. by Routledge. Madison Avenue, New York, NY.



## **Anexo I (Protocolo de ações do imigrante)**

Protocolo de ações do imigrante (mesmo se ele possuir um visto)

- Ao chegar em Portugal, é preciso ir à loja do cidadão para tirar o NIF.
- Se você não possuir nenhum vínculo com uma instituição ou um vínculo de trabalho, é preciso que um cidadão português ou um imigrante regularizado marque um agendamento para você no portal das finanças dele e te acompanhe até a loja do cidadão para que seu NIF seja emitido.

Possuindo um vínculo institucional, basta ir até a loja do cidadão tendo em mãos seu passaporte e um comprovante de matrícula da universidade e então seu NIF será emitido.

- Depois que tiver um NIF, é preciso ir até a junta da freguesia (é preciso na junta da freguesia da sua freguesia, então se não sabes onde fica, é preciso descobrir) e levar uma declaração da sua senhoria, assinado pela mesma, juntamente com seu passaporte, uma declaração oficial da universidade dizendo que está em dia com o pagamento e se a pessoa que te atender não for muito criteriosa, isso basta.

Caso seja uma pessoa criteriosa, ela vai te mandar para casa e dizer que precisa de uma fotocópia do seu passaporte, uma fotocópia do cartão cidadão da sua senhoria e mais um documento que eu não entendi muito bem o que é, mas é preciso.

Com esses dois documentos, é possível:

- solicitar um número de utente e poder não apenas usar o serviço de saúde pública na emergência, mas receber um atendimento médico num posto de saúde, ter o seu médico da família e poder receber consultas direcionadas para as suas necessidades médicas.
- fazer uma conta num banco local e perder menos dinheiro com taxas na hora da conversão.

Para entrar em Portugal é preciso de um visto. Na verdade, para entrar em Portugal na pandemia sendo brasileiro, é preciso de um visto. Mas o que o visto te garante de direitos quando chegas cá? Nada.

- Nada? Mas menina, não sejas má, não é possível uma coisa dessas!

Tá bem, me desculpe, o visto me garante um agendamento no SEF e se eu viesse só com o passaporte teria que lutar muito para conseguir um agendamento. Mas fora isso não serve para nada. Inclusive, o PB4 não serve para nada.

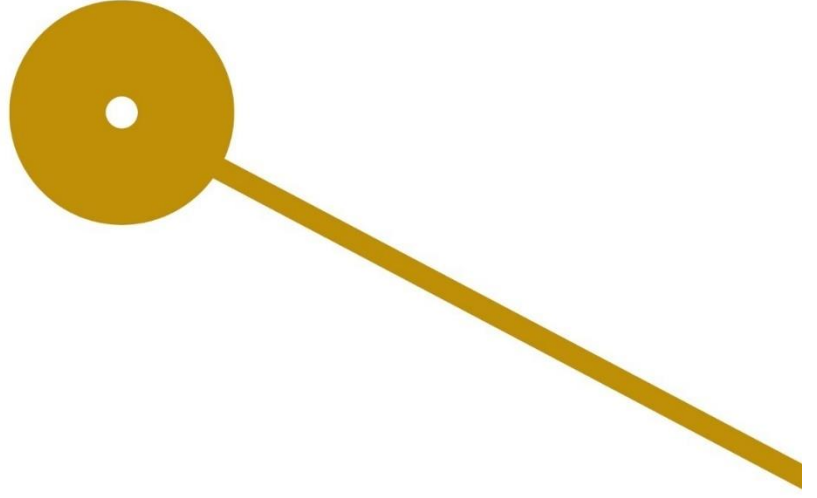
PB4 é um acordo que o Brasil tem com Portugal, Itália e Cabo Verde, um acordo de reciprocidade na área da saúde e qualquer pessoa que venha para cá tem direito a usar o serviço de saúde pública daqui, inclusive, serve como seguro de vida (que é exigido para se entrar em qualquer país da União Europeia). No entanto, caso você precise de um atendimento médico antes de ter conseguido tirar o seu número de utente, não será possível, apenas na emergência do hospital.

3 meses de espera por um visto que no fim das contas...

(neste momento me encontro na etapa em que preciso do comprovativo de morada.)

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Experiência de Si, Migração e Performance  
Marina Almeida Marins