

revista científica de
ARTES

da Faculdade de Artes do Paraná

**JAN
JUN** 2024

VOL.º 29 Nº 02

DOSSIÊ

**ATIVISMOS
FEMINISTAS
NAS ARTES**

Apresentação

Criada em 2006, a **Revista Científica de Artes/FAP** é uma publicação semestral da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR), voltada à divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e traduções na área das Artes, em suas mais variadas formas de análise interdisciplinar.

Para o presente número, convidamos a professora Stela Fischer (UNESPAR) para organizar um Dossiê relativo a feminismos e artes, convite que ela estendeu às professoras Verônica Fabrini (UNICAMP), Juslaine Abreu Nogueira e Lúcia Helena Martins (ambas da UNESPAR). Muitas outras vozes atenderam à chamada para compor o **Dossiê Ativismos Feministas nas Artes**, em que as diferentes linguagens das Artes são entrelaçadas a temas relativos à América Latina, à resistência, à maternidade e a expressões autopoieticas. As vozes presentes nas entrevistas e resenhas também vêm se somar a esta composição.

Na seção **Outros Temas**, Eloisa Maria Fernandes e Zelo Aparecida Martins abordam a preservação do acervo do audiovisual no Museu da Imagem e do Som do Paraná, articulando as relações entre os aspectos técnicos e educativos. Miqueias Silva Queiroz e Gessé Almeida Araujo enfocam a percepção dos/das estudantes da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias da UFSB, para a análise da formação, currículo e políticas do conhecimento do curso. João Paulo Zerbinati apresenta sua resenha para o filme “Tudo em todo lugar ao mesmo tempo”, na seção **Resenhas**.

Neste ciclo de dois anos que completamos como editores, publicamos dossiês temáticos que abordaram a pesquisa e a estética contemporânea, a questão das acessibilidades nas artes, a estética do corpo e do movimento e os activismos feministas, além dos trabalhos submetidos às outras seções da Revista. Fomos, neste período, acompanhados pelo fotógrafo Carlos Nigro e pelo designer Ricardo Peixoto, que imprimiram às capas a ideia de transição: feito o ciclo de vida de uma borboleta, perpassamos o ovo, a larva e a pupa, completando a metamorfose com a imago que abre este último número. Contamos ainda com o impecável trabalho de Laura Bortolozzo Silva (estágio e diagramação) e Ana Gillies, Mauro Baptista Vedia e Nadia Luciani (revisoras/es).

Agradecemos ainda a todas/os/es autoras/es, pareceristas e demais parceiras/os/es que colaboraram com a Revista neste período, à Divisão de Pesquisa e Pós Graduação da FAP, na pessoa da professora Cintia Veloso e à Direção do Campus de Curitiba II, nas pessoas da professora Noemi Ansay e do Professor Dráusio Fonseca. Desejamos à nova equipe de editoras/es um ciclo criativo e que bons ventos sigam fluindo! Desejamos a todas/os/es uma ótima leitura!

Luciana Barone e Francisco Gaspar

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa E Pós- Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitor / Rector: Profa. Dra. Salete Machado Sirino

Vice-Reitor / Vice-Rector: Prof. Dr. Edmar Bonfim de Oliveira

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

Vice-Diretor / Vice-Dean: Prof. Me. Dráusio Fonseca

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program

Coordenador / Coordinator: Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva

Editores / Editors: Profa. Dra. Luciana Barone e Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto

Equipe Técnica Periódicos/Fap

Diagramadora / Diagrammer: Laura Bortolozzo Silva

Assessora Técnica - Revisão da Língua Inglesa/ Technical Advisor -English Language

Proofreader: Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Revisão da Língua espanhola / Spanish Language Proofreader: Prof. Dr. Mauro

Alejandro Baptista Vedia

Revisão da Língua francesa / French Language Proofreader: Profa. Dra. Nadia Moroz

Luciani

Estagiária das Revistas FAP / FAP Magazine Intern: Laura Bortolozzo Silva

Técnicos / Technicians

Imagem da Capa / Cover Image: Carlos Nigro

Projeto Gráfico / Graphic Design: Ricardo Peixoto

Bibliotecário / Librarian: Ma. Mary Tomoko Inoue

Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier:

Profa. Dra. Juslaine Abreu Nogueira

Profa. Dra. Lúcia Helena Martins

Profa. Dra. Stela Fischer

Profa. Dra. Verônica Fabrini

PARECERISTAS AD-HOC / ADVISORS

Dra. Alessandra Brandão
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Dr. Alexandre Rafael Garcia
Universidade Estadual do Paraná

Dra. Amabilis de Jesus da Silva
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Ana Emília Jung
Plataforma Comunidade, imagem e esfera pública

Dra. Ana Paula Dassie
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Jean Carlo Gonçalves
Universidade Federal do Paraná

Dra. Juslaine Abreu Nogueira
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Katyuscia Sosnowski
Instituto Federal do Paraná (IFPR)

Dra. Lucia Helena Martins
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Luisa Jacques de Moraes Dalgalarro
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Ma. Luiza Moura Schnitzler

Dra. Marla Michelle Nascimento do Prado
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Megg Rayara Gomes de Oliveira
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dra. Milene Lopes Duenha
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Paola Lopes Zamariola
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Ma. Princesa Ricardo Marinelli
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Dr. Robson Rosseto
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Sheila Beggato
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Stela Regina Fischer
Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Verônica Fabrini
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)

Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)

Dra. Anaïs Rolez (École Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)

Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)

Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFMS)

Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)

Dra. Cynthia Schneider (IFPR)

Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)

Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)

Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)

Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)

Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)

Dr. Jorge Kulemeyer
(Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)

Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)

Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)

Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)

Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)

Dr. Raphael de Boer (FURG)

Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)

Dra. Rosane Kaminski (UFPR)

Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)

Dra. Sandra Fischer (UTP)

Dra. Sônia Tramuja (Unespar)

Dra. Véronique Perrouchon
(Université de Lille 3, França)

Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil

Telefone: +55 41 3250-7339

© 2023 Universidade Estadual do Paraná

UNESPAR – Campus de Curitiba II

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica / FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:
LATINDEXINDEX
COPERNICUS INTERNATIONAL
SUMÁRIOS.ORG

Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.29 n.2 (jul./ dez., 2023).

Curitiba: FAP, 2023 – 552p.

Semestral ISSN 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

1. Arte – Pesquisa - Periódicos.

I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.

Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705 CDU 7(05)

**Somos as netas das
bruxas que vocês não
conseguiram queimar”**
Abertura

**“A América Latina vai
ser toda feminista”**
Feminismos e Abya Yala

**“Seguiremos em
marcha até que todas
sejamos livres”**
Feminismos e as artes
como resistência

02 Apresentação

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto

10 Editorial

“A revolução será feminista ou não será!”

Juslaine Abreu Nogueira, Lúcia Helena Martins,
Stela Fischer e Veronica Fabrini

**14 Falando em redes: uma carta para as
organizadoras do dossiê temático ativismos
feministas nas artes, sobre modos de escrever e
publicações de mulheres na academia**

Luciana Lyra

**36 Estudios de performances y activismos como
herramientas de descolonización de las artes y las
cosmopolíticas**

Karina Bidaseca

**58 Estética de la liberación en las teatralidades
feministas latinoamericanas**

Lola Proaño Gomez

**85 De trama y linaje: el cuerpo textil como archivo
vivo para narrar memoria femenina**

Fabiana Rivas Monje

112 Lutas feministas, teatro e pedagogias informais

Margarida Gandara Rauen

**130 O que nos separa? e Siluetas a la calle:
Encarceramento feminino e esfera pública**

Vânia Medeiros

**147 Quando a casa é o inferno, e 'palco' de
fabulação: feminicídios e performance durante o
confinamento**

Sandra Bonomini

**173 Práticas feministas de [re]existência no combate
à violência de gênero e racismo**

Renata Andrea Santana de Lucia

“Meu corpo, minhas regras”

Feminismos e autopoieticas

194 **Corpas que ocupam frestas ou completudes que somente você pode se permitir sentir**

Maria Fernanda Vilela de Magalhães

218 **Pedagogia da corpa travesti: performance, política e arte dissidente**

Luis Massilon da Silva Filho e Mário de Faria Carvalho

243 **Tecendo sopros femininos**

Lígia Borges

268 **O ativismo nas artes marciais: ativismo e performance entre garotas negras lutadoras no Brasil**

Antonia Gabriela Pereira de Araujo

292 **A luta e vontade de Agda lacraia: um feminino manifesto e a desmontagem de uma mulher**

Gisele Petty

“Com mãe feminista, não cresço machista”

Feminismos e maternidade

309 **Mãe-artista: reflexões sobre autobiografia e maternidade na cena teatral contemporânea**

Mariela Lamberti de Abreu e Lucia Romano

337 **O ativismo materno na pandemia da COVID-19 no Brasil**

Jaqueline Barbosa Pinto Silva e Elisabeth Silva Lopes

“Lugar de mulher é onde ela quiser”

Feminismos, cinema e música

369 **Mulheres artistas do surrealismo e contra-imaginário**

Ana Carolina Salvi

392 **A crítica a domesticidade nos filmes de Chantal Akerman: Saute ma ville (1968) e Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)**

Nathalia Marchiori da Silva

410 **Memória e existência lésbica no cinema**

Camila Macedo Ferreira Mikos

433 **A desterritorialização lésbica na visibilidade submarina de filmes brasileiros contemporâneos**

Ana Caroline de Almeida

454 **Amélia de Mesquita: mulheres e sua produção musical no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX**

Aline da Paz

“Mexeu comigo, mexeu com todas”

Entrevista

476 **Entrevista com Claudia Paim**

Flaviana Benjamin

"Ninguém larga a mão de ninguém"

Resenhas

484 **Dysphoria Mundi de Paul B. Preciado: a(r)tivismo e filosofia inadequades ao capitalismo petrosexorracial**

Roberta Cristina Gobbi Baccarim e Fernanda Bonato

495 **Rosa Maria Egipcíaca no sambódromo**

Wagner de Alcântara Aragão

- Outros temas** 503 **Instâncias da preservação audiovisual: o caso do museu da imagem e do som do paraná**
Eloisa Maria Fernandes e Zelo Aparecida Martins
- 523 **Formação docente, currículo e políticas do conhecimento na UFX: a Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias na percepção dos/das estudantes**
Gessé Almeida Araújo e Miqueias Silva Queiroz
- Resenhas** 546 **Entre o tudo e o nada: uma experiência do viver**
João Paulo Zerbinati

“A revolução será feminista ou não será!”

Organizar este Dossiê foi como nos juntarmos a tantas mulheres em dia de ato, marchas ou mobilizações organizadas por entidades feministas para ocupar as ruas das cidades, cantando músicas/protestos em uníssono que ecoam pelas esquinas e edifícios, acompanhadas pelo ritmo da batucada, tendo nos nossos corpos e cartazes levantados acima da cabeça inscrições e reivindicações por direitos tão óbvios. “Meu corpo, minhas regras”; “tire seu rosário do meu ovário”; “meu corpo não é um convite”; “mexeu com uma, mexeu com todas”; “útero laico”; “o machismo mata todos os dias”, “ni una menos; “ni una más”... são palavras de ordem que - infelizmente - se atualizam nos levantes da Marcha das Vadias (*Slut Walk*), no 8M – Dia Internacional das Mulheres, na Marcha das Margaridas, no dia Internacional para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres, no dia de Luta pela Descriminalização e Legalização do Aborto e tantos outros encontros que nos juntamos em coro na tentativa de mudar esse mundo de violências.

Organizar este Dossiê também foi ter a certeza concreta de como muitos activismos feministas têm atravessado as ruas e ocupado a academia. E foi nessa intersecção de trânsitos possíveis entre as lutas feministas, a criação artística e o ativismo que a Revista Científica de Artes/FAP recebeu a submissão de artigos, resenhas e entrevistas situados nas áreas de Artes Visuais, Artes do Vídeo, Cinema, Dança, Fotografia, Música, Performance e Teatro. Recebemos textos/manifestos resultados de processos de simbolizações e corporificações de memórias, testemunhos de situações de traumas e violências; de dominação do corpo/território, racismos, opressões e colonialidades; de invisibilidades e silenciamentos que geram violências de gênero, como forma de reflexão sobre o próprio fazer artístico envolto pelo tecido da reivindicação social. Pesquisadoras de diferentes lugares do Brasil colaboraram com esta edição. Cada uma - com suas especificidades, lutas e poéticas - tem demonstrado que:

a produção de conhecimento e saberes feministas, e suas articulações em diferentes áreas de conhecimento, podem e devem estar colados às pautas dos movimentos sociais em uma dinâmica

de retroalimentação e reciprocidade mútuas. A construção de saberes dá-se, nesse sentido, pela experiência dos modos de existir e suas subjetividades, nas lutas cotidianas contra os regimes regulatórios, quanto na elaboração de uma articulação crítica e produção de conhecimento acadêmicas. (FISCHER, 2018, p. 305)¹.

Assim, a reunião destes materiais recebidos foi mais do que a organização de uma revista. Foi mergulhar em manifestos, em defesas pelas existências e suas diversidades nos modos de ser, em pedidos por justiça, foi um grito de “Basta! Vivas nos queremos”. Foi a criação de uma irmandade, uma rede de nos coloca em contato com as nossas pesquisas, artes e projetos de dismantelamento das violências filhas diretas do patriarcado, dos racismos, das misoginias, das transfobias. Despatriarcar como um projeto de transformação. Despatriarcar como verbo que, como defende a ativista boliviana María Galindo, em seu livro *Feminismo Bastardo*, “é o que nós, feministas, queremos fazer e fazemos com a família, com a terra, com a comida, com o trabalho, com a arte, com o dia a dia, com o espaço, com a saúde, com o sexo (GALINDO, 2022, p. 50)². Em cada artigo somos convocadas com formas diferentes de ativismos, ações nas quais “o elemento estético existente contribui com a possibilidade de ruptura com o *status quo*, pois, assim, pode provocar diferentes formas de perceber o mundo, estimular sensibilidade e operar de outra forma, diferente da estabelecida cotidianamente” (MARTINS, 2022, p. 54)³. Enfim, tramamos aqui neste Dossiê, em muitas mãos, um modo de fazer e existir que reivindica uma sociedade mais justa e amorosa, por meio dos feminismos.

Seguindo a cultura da ocupação das ruas com as lutas feministas, intitulamos cada sessão com as palavras de ordem que encontramos nos atos. Recebemos uma

¹ FISCHER, Stela Regina. A crescente disseminação dos estudos feministas e suas contribuições na pesquisa em Artes Cênicas dos estudos feministas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 296-310, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573103332018296>

² Despatriarcar, así como verbo, es lo que queremos hacer y hacemos las feministas con la familia, con la tierra, con la comida, con el trabajo, con el arte, con la vida cotidiana, con el espacio, con la salud, con el sexo.” Tradução nossa. In GALINDO, María. **Feminismo Bastardo**. Isole / Mujeres Creando. Peru, 2022.

³ MARTINS, Lúcia Helena. **O ativismo da proximidade: implicações pedagógicas em práticas de performances artivistas**. 2022. 1 recurso on-line.. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2022, p.311.. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00009b/00009b9c.pdf> . Acesso em 01 de dez. 2023.

carta - que abre a revista e nos dá a certeza que, sim, estamos em rede - demonstrando a importância das produções bibliográficas e publicações das mulheres na academia contra o androcentrismo e patriarcado institucionais. Na continuidade, destacamos a colaboração de pesquisadoras e artistas de outros países da Abya Yala que nos trazem um panorama de como esses saberes têm sido articulados em contextos não menos violentos e hostis como o nosso, afinal patriarcado e colonialismo são fios de um mesmo novelo. As lutas feministas, as artes e as pedagogias de si, como redes informais de transmissão de saberes, conjugam resistência e combate à violência de gênero e racismo, quer na rua, em presídios ou dentro de casa. Da performance ao desfile de samba, corpolíticos e corpoéticos fazem seus discursos de carne e osso, com a força da presença. Mulheridades múltiplas, diversas: bruxas, travestis, lésbicas, mães, escritoras, pintoras, cineastas, fotógrafas, musicistas fazendo das artes a afirmação radical do ato de criar. Cá estamos. E somos muitas...

Como as Moiras, filhas da noite que nos foi imposta por incontáveis anos de patriarcado, atravessamos os tempos guardando segredos de nossa revolução. Como Cloto, fiamos o fio, sem medo de espetar o dedo no fuso, pois aprendemos a renascer de todas as feridas, de todas as violências que nos foram perpetradas. Nenhuma lança nos assusta mais. Como Láquesis, tecemos as tramas de sororidade que nos fazem cada vez mais fortes. Aprendemos a tramar nossa revolta das mais diferentes formas, dissolvendo com nossos corpos as fronteiras entre o privado e o público, entre o lar e a praça pública, entre o pessoal e o político. Tramamos com a arte que sabe o poder da dimensão sensível e das imagens, tramamos com pedagogias, pois aprendemos com nossas mães e avós que é importante passar adiante nossos saberes. Tramamos com as artes e os activismos que colocam o cuidado pela vida, a Vida, enfim, como nossa grande bandeira no enfrentamento das necropolíticas dos regimes patriarcais, coloniais, capitalistas e neoliberais. Agora, evocamos Átropos, aquela que corta, que rompe o destino patriarcal e nos liberta para a invenção, para a criação de um novo mundo, onde sejam possíveis vários mundos. A revolução será feminista, ou não será.

**Juslaine Abreu Nogueira, Lúcia Helena Martins,
Stela Fischer e Verônica Fabrini**

Juslaine Abreu Nogueira é Doutora em Educação (UFPR), mestra em Letras (UEM), especialista em Literatura e Ensino (Unioeste) e graduada em Letras (Unioeste). Suas atividades estão voltadas para a área dos Estudos do Discurso e da Educação, perseguindo os temas: Experiência Estética, Formação, Produção de Subjetividades e Artes da Existência. É professora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CineAV) e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná/Unespar, onde também coordena o Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) e integra o Núcleo de Educação para as Relações de Gênero (NERG). É pesquisadora e vice-líder do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Também é pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Subjetividades - GPACS (Unespar/CNPq).

Lúcia Helena Martins Performer, ativista, professora-artista, pesquisadora e diretora teatral. É professora do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, desde 2012. Doutora em Teatro (UDESC- SC), Mestre em Teorias Literárias - pesquisa em Teatro e Dramaturgia, Especialista em Literatura Dramática e Teatro e em Literatura Brasileira e História Nacional, é graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (FAP-PR). Membro do GT- Artes cênicas na Rua – ABRACE e da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Pesquisa sobre "Artivismo da proximidade" e foi coordenadora do projeto de extensão de práticas de performances e intervenções (UNESPAR). Participa do "Laboratório coletivo MUANES Dançateatro: Performances Afro Ameríndias Brasileiras e Danças em Diásporas" (UFF/ CNPQ). É performer e fundadora do Salmonela Urbana Cia, coletivo que investiga performances, artivismo, intervenções e artes cênicas em espaços urbanos.

Stela Fischer é artista da cena, pesquisadora, professora, ativista feminista, mãe. Tem Pós-doutorado em Artes da Cena, pela Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Autora do livro "Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras" (Hucitec). É professora no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e colaboradora na Universidade Federal de Ouro Preto. Em 2018, sua tese de doutorado "Mulheres, performance e artivismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana" ganhou o Prêmio Capes de melhor tese em artes do Brasil. Artista criadora do Coletivo Rubro Obsceno (SP), agrupamento de mulheres artistas que aborda os feminismos nas artes da cena.

Verônica Fabrini é atriz, encenadora e professora do Depto. de Artes Cênicas da UNICAMP desde 1991. Bacharel em Artes Cênicas e mestre em Artes pela UNICAMP, doutora em Artes Cênicas pela USP e com Pós-Doc em Teatro e Filosofia na Universidade de Lisboa, tem como campo de investigação as artes do corpo e da alma, os processos de criação e estudos do imaginário, sob uma perspectiva feminista, decolonial e anarquista. Co-criadora dos Encontros Arcanos, evento acadêmico-artístico anual, dedicado aos estudos do imaginário e suas interfaces com as artes da cena, a antropologia e a psicologia profunda, foi diretora da Boa Companhia, grupo de investigação-criação com 25 anos ininterruptos de atuação (1992 a 2017) e ponto de Cultura entre 2009 e 2013. Atualmente dedica-se às práticas chekhovianas e à direção artística do Útero de Vênus, na cidade de Campinas, SP.

FALANDO EM REDES: UMA CARTA PARA AS ORGANIZADORAS DO DOSSIÊ TEMÁTICO ATIVISMOS FEMINISTAS NAS ARTES, SOBRE MODOS DE ESCREVER E PUBLICAÇÕES DE MULHERES NA ACADEMIA

Luciana Lyra¹

Resumo: tecido de forma epistolar, em espelhamento com práticas antecessoras de escritas feministas (PERROT, 2007), este artigo traz à baila a reflexão sobre a produção bibliográfica de mulheres na academia, no campo das artes da cena. Exemplos recentes de alguns artigos, anais e dossiês, que interseccionam, de maneira panorâmica, artes cênicas e feminismos no Brasil, são rememorados, demonstrando a importância da iniciativa das ações em rede na publicização de temas e conteúdos ostensivamente invisibilizados pelo patriarcalismo acadêmico. Instaurando um jogo lúdico com a escritura, esta carta endereçada às próprias organizadoras deste dossiê, tematiza o ativismo feminista nas artes por meio das publicações científicas coletivas de mulheres artistas-pesquisadoras, e toma, por inspiração primeira, a carta de Gloria Anzaldúa (2000) *às mulheres do terceiro mundo*. Impulsionada pela ousadia desta feminista de origem chicana nos idos de 1980, a epístola que se segue celebra a capacidade de reinvenção de modos de escrita e de caminhos de evidenciação de escritos de mulheres da cena na seara científica, que, insurretos, avistam horizontes mais líquidos e livres.

Palavras-chave: Epístola; Modos de Escrita; Mulheres; Publicações científicas; Ativismo Feminista.

¹ Luciana Lyra é atriz, diretora, encenadora, dramaturga e escritora. Docente associada e bolsista produtividade (ART/UERJ), é docente permanente do PPGArtes/UERJ e do PPGACs/UFRN e UDESC, pesquisadora CNPq - Líder do Grupo de Pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ) (<https://amotinadas.wixsite.com/motim>), artista fundadora do estúdio Unaluna - Pesquisa e Criação em Arte - SP (unaluna.unaluna.art.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5440-5482>. E-mail: lucianalyra@gmail.com

SPEAKING OF NETWORKS: A LETTER TO THE ORGANIZERS OF THE THEMATIC DOSSIER *FEMINIST ACTIVISM IN THE ARTS*, ON WAYS OF WRITING AND PUBLICATIONS BY WOMEN AT THE ACADEMY

Abstract : written in an epistolary way, in mirroring with predecessor practices of feminist writing (PERROT, 2007), this article brings to light the reflection on the bibliographical production of women in the academy in the field of performing arts. Recent examples of some articles, dossiers, annals, which intersect, in a panoramic way, performing arts and feminisms in Brazil, are recalled, demonstrating the importance of the initiative of network actions in the publication of themes and contents ostensibly made invisible by academic patriarchy. Introducing a playful game with writing, this letter, addressed to the organizers of this dossier, thematizes feminist activism in the arts through the collectives scientific publications of women artist-researchers, and takes as its first inspiration, Gloria Anzaldúa's letter (2000) to women in the third world. Driven by the boldness of this feminist of Chicana origin in the 1980s, the epistle that follows celebrates the ability to reinvent writing modes and ways of disclosing the writings of women from the scientific scene, who, insurgents, sight more liquid and free horizons.

Keywords: Epistle; Writing Modes; Women; Scientific publications; Feminist activism.

Rio de Janeiro, 22 de julho de 2023.

Minhas queridas,

Nesta aurora ensolarada de sábado frente ao mar, recebi o prefácio do e-book MOTIM – OUTROS ENSAIOS (2023), que será publicado em breve pela Paco Editorial-SP, reunindo artigos/capítulos de pesquisadores/as do grupo MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes², que, como sabem, lidero na UERJ. É a segunda produção bibliográfica coletiva do grupo sob minha organização, avançando no terreno farto e movediço, que articula artes da cena e feminismos. A primeira, intitulamos de O LIVRO DO MOTIM³ e foi lançada, em 2021, em tempos de pandemia e pandemônio político e social no Brasil.

O texto-portal a mim presenteado para este segundo rebento do grupo, foi enviado por uma de vocês, a querida Stela⁴, atendendo ao meu convite feito há um mês. Em tempo, que delicadas as suas palavras, Stela! É certo que irá enlaçar leitoras e leitores interessades nas investigações do grupo. É certo que nossos laços se estreitaram ainda mais profundamente após esta resposta irmã ao meu apelo de escrita.

...

Após a leitura de seu prefácio para os nossos ensaios, Stela, avancei no dia, seguindo com os olhos tristes, a partida de minha companheira para uma viagem curta à Salvador. Sua querida tia faleceu na madrugada e ela foi acompanhar os ritos

²O MOTIM – MITO, RITO E CARTOGRAFIAS FEMINISTAS NAS ARTES é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq desde 2015 e fundado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui também vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Com seu destacado caráter interinstitucional, o MOTIM dilui fronteiras acadêmicas que separam o Sudeste, do Sul e Nordeste do Brasil, construindo pontes entre artistas-pesquisadoras na circulação de discussões acerca da mulher, dos arquétipos femininos, das questões de gênero, dos diferentes feminismos e das interseccionalidades que norteiam as lutas das mulheres em solo nacional. Grupo de pesquisa registrado e certificado no DGP CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/633066>. Site: <https://amotinadas.wixsite.com/motim>

³Disponível no site: <https://amotinadas.wixsite.com/motim/livrosmotim>

⁴Stela Fischer é pós-doutora em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (2020); Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2017); Mestre em Artes (Teatro) pela Universidade Estadual de Campinas (2003); Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, com Habilitação em Interpretação Teatral (1998) e Direção Teatral (2000). Sua tese de doutorado "Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana" recebeu o Prêmio Capes de Tese - Edição 2018, como melhor tese em Artes. Autora do livro Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras, pela Editora Hucitec. Atualmente é docente do curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná UNESPAR/FAP).

fúnebres, dar as mãos à sua mãe, na passagem de sua *mana* a outro plano de vida. Agora sozinha, sento-me ao sol e, da varanda vejo montanhas ao horizonte. Penso. Tantas teias entre mulheres! Tantos percalços e diversas vitórias. Gerações que se cruzam, vão-se e outras persistem em continuidade. Seguem tecendo fios, trançando redes.

Falando em redes, dias atrás, também recebi mensagem da amada Verônica⁵, parceira minha dos *Encontros Arcanos*⁶, e outra de vocês. Ao telefone, por whatsapp, escreveu:



Oi Lu! Prazo prorrogado até 15 de julho (todas num sufoca danado, né?). Divulga no Motim! Seria muito chic ter um artigo seu...⁸

⁵Atriz e encenadora, Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP (1990), Mestre em Artes pela UNICAMP (Encenação -1996), Doutora em Artes Cênicas pela USP (Dramaturgia e Encenação, 2000), com pós-doutorado em Filosofia (Teatro e Filosofia, 2005/2006) na Universidade de Lisboa, junto ao Centro de Filosofia da Ciência. É professora colaboradora do Instituto de Artes da UNICAMP desde 1991 (efetiva em 1996). Foi Coordenadora pedagógica do bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp de 2000 a 2005 e coordenadora do programa de pós-graduação em Artes desta mesma universidade (2006 - 2010). Diretora artística e atriz-pesquisadora da BOA COMPANHIA (grupo de criação e pesquisa da linguagem cênica, criado em 1992).

⁶Os *Encontros Arcanos* é um evento artístico-científico que vem se realizando desde 2014, e foram projetados para funcionar de modo anual, organizando suas temáticas de referência sempre a partir de uma das imagens arquetípicas contidas no Tarô de Marselha. Pensados a partir das atividades de pesquisa desenvolvidas pelo grupo de pesquisa ÍMAN – Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena, certificado pelo CNPQ, os *Arcanos* tem com vínculo de origem à Universidade Federal de Goiás – UFG, em parceria com docentes-pesquisadores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, como um dos mecanismos para viabilizar o estabelecimento de pesquisas e intercâmbios interinstitucionais. <https://encontrosarcanos.org/sobre/>

⁷ Flyer de chama à submissões no Dossiê temático *Ativismos Feministas nas Artes*, da Revista científica de Artes/FAP.

⁸Mensagem trocada via whatsapp, entre Luciana Lyra e Verônica Fabrini, no dia 03 de julho de 2023.

Não sei o que você quis dizer com *chic, Ver (rs)*, mas intuo que você me recordava da importância de escritos meus estarem aqui neste dossiê, justo por conta de minha militância de anos na seara da cena e dos feminismos, que aprendi a amar e respeitar muito a partir do olhar sobre minha pesquisa da nossa amiga Brígida⁹. Reli a sua mensagem. E mais, fitei a imagem de chamada para o dossiê. Ali estava a também querida Fernanda¹⁰, minha *pareia* de mestrado/doutorado em artes da cena na Unicamp. Pela imagem, rememorei sua pesquisa poderosa em performance e fotografia, que discute o corpo da mulher gorda. Renovei o impacto.

Stela, Verônica, Fernanda, e ainda Lúcia Helena¹¹, que tive a alegria de estar em sua banca tempos atrás, e Juslaine¹², que ainda não conheço... Enfim, senti como um convite, mais que isso, uma convocatória! Até para representar o MOTIM no dossiê, já que muitos de meus/minhas orientandes estão prestes a defender e qualificar e precisariam se desdobrar para trabalhar em artigos neste momento. Mas o que escrever? Onde está meu ativismo hoje, como mulher e pesquisadora em arte?

Por um instante, relembrei os tantos textos que venho urdindo nos últimos anos, tanto as dramaturgias, como também as diferentes colaborações com capítulos e artigos em outros dossiês, anais, coletâneas sobre artes e feminismos. Pensei que esse meu conjunto de textos aliado a outros textos de minhas companheiras formam

⁹Verônica Fabrini é pós-doutora em artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina, atuante no Departamento de Artes Cênicas nas áreas de Interpretação e Direção Teatral. Docente do Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT-UDESC) desde 2008, pesquisa e orienta dissertações e teses nas áreas de prática teatral, arte e gênero, teatro feminista, sistemas de treinamento de atores e atrizes, práticas marciais e meditativas.

¹⁰Fernanda Magalhães é artista, performer, ativista, gorda, feminista, fotógrafa e professora da Universidade Estadual e Londrina (UEL). Pós-doutora pelo LUME-UNICAMP (2016). Publicou “Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance” (2010) e “A Estalagem das Almas” (2006). Recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995 - Minc/Funarte pelo Projeto “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”. Seu trabalho integra acervos como a Coleção Joaquim Paiva (MAM-RJ), Maison Européenne de la Photographie – MEP (Paris, França), Museu Oscar Niemeyer – MON (Curitiba, PR), entre outros.

¹¹Lucia Helena Martins é doutora em Teatro (UDESC- SC). Performer, professora, pesquisadora e diretora teatral. Professora CRES do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR – FAP.

¹²Juslaine Nogueira é doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2015), mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2004), especialista em Literatura e Ensino (2001) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste e graduada em Letras (1999) também pela Unioeste. Atualmente é professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná/Unespar - campus de Curitiba II/FAP (Faculdade de Artes do Paraná

um exército que avança na peleja contra a academia branca, cis, heterocentrada, europeizada. Palavras guerreiras prenes de luta.

Um novo texto aqui, sem dúvida, será mais uma batalha.

...

Pedi à Verônica, um pouco mais de prazo. Rs.

Perguntei se havia possibilidade de tramar um texto mais livre dos academicismos...

(Essa tem sido realmente uma militância)

Sim! Afirmou-me Stela.

Então, vou escrever! Confirmei resoluta!

Respirei.

...

Mas, o que dizer em palavras tatuadas neste branco papel? Neste dossiê?

Como engrossar o caldo deste caldeirão de bruxas e seus escritos?

...

Recobrei Anzaldúa (2000) e sua *carta às mulheres do terceiro mundo*, e pensei... Quando ela mesma se *sentou nua ao sol* para escrever incitando suas *hermanas*, eu era ainda menina, e hoje, assim como ela não vivo a academia apartada dos fios da vida. Ao contrário, vejo a universidade *alquimizada*, e por isso, assim como a parceira chicana, resolvi desatar esta epístola a vocês, *minhas queridas*. Começo assim... *Minhas queridas*¹³, como chamava Clarice às suas irmãs.

...

Minhas queridas,

Não me sai da cabeça o desejo de falar sobre o ato de escrever de mulheres na academia em artes no Brasil, e mais, seus modos e publicizações em rede, como ativismo feminista. Com esta carta, desejo instalar um clima de intimidade pública com vocês, um efeito de presença, e, mimetizando o gesto aguerrido de Anzaldúa,

¹³ Em alusão ao livro *Minhas queridas* (2007), de Clarice Lispector, organizado pela professora Teresa Montero, a partir de 120 cartas inéditas escritas por Clarice Lispector para as irmãs, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, entre 1940 e 1957.

falar sobre este assunto, rememorando passos nossos já caminhados na areia. À propósito, lembram dessa passagem dela?

Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? (...) Penso, sim, talvez se formos à universidade. Talvez se nos tornarmos mulheres-homens ou tão classe média quanto pudermos. Talvez se deixarmos de amar as mulheres sejamos dignas de ter alguma coisa para dizer que valha apenas. Nos convencem que devemos cultivar a arte pela arte. Reverenciarmos o touro sagrado, a forma. Colocarmos molduras e metamolduras ao redor dos escritos. Nos mantermos distantes para ganhar o cobiçado título de “escritora literária” ou “escritora profissional”. Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas. Por que eles nos combatem? Por que pensam que somos monstros perigosos? Por que somos monstros perigosos? (ANZALDÚA, 2000, p. 230)

Forte, não é? Palavras que explodem contextos duros. Palavras direcionadas e interlocução reta, segura com leitoras ávidas de revolução. Mas lembremos também, Gloria Anzaldúa tece esta carta nos idos de 1980, é filha dos movimentos dos 1970 e, de certo modo, tem o suporte de muitas outras mulheres, que antes dela, já estavam em teia de atuação político-social. Em 1975, quando nasci, por exemplo, houve o primeiro Congresso Feminista no Brasil, de acordo com Maria Amélia Teles (1999), e muitas ali já estavam urdindo redes de ação.

Penso que minha mãe¹⁴, sendo contemporânea de Anzaldúa, formou-se psicóloga e psicanalista, foi professora da Universidade Católica de Pernambuco, e sendo da Paraíba, teve a ‘permissão’ paterna de migrar e fazer muito de sua estória. Contudo, enquanto ela teve oportunidade de se graduar, fazer mestrado, clinicar, ajudar a graduar outras mulheres, educar-me para a autonomia – o que não era

¹⁴ Mariel Rocha Pereira de Lyra é mestra em Master of Science em Ciências da Educação pela Universidade Internacional de Lisboa (2005), graduada em Licenciatura e Formação em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (1972). Fundadora e pesquisadora-líder do Núcleo Florescer - Núcleo Interdisciplinar de estudo, pesquisa e clínica em Psicanálise (2020). Pesquisadora do Projeto PREAUT (2010). É membro representante da Interseção Psicanalítica do Brasil junto à REPI-PE (Rede primeira infância de Pernambuco). Tem formação em Psicologia, sendo especialista em Psicologia clínica e educacional pelo Conselho Regional de Psicologia. Professora aposentada pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), onde atuou durante três décadas.

exatamente uma regra – outras de suas amigas naquele contexto, e antes, a minha avó¹⁵, sua mãe, mal era concedida a possibilidade de ler e escrever.

...

A historiadora Michelle Perrot, em *Minha História de Mulheres* (2007), lembra que para o sexo feminino o ato de escrever (assim como a leitura), mesmo no século XIX e início dos XX, não era visto com bons olhos. É sabido que somente no século XIX, as mulheres brasileiras (certas mulheres) passaram a frequentar a escola e ter acesso à alfabetização (CANEN; XAVIER, 2000). Dessa forma, as que tinham impulso de escrever, o faziam às escondidas, adotando os diários e cartas para desaguar seus registros pessoais, naturalmente condenáveis e passíveis de destruição aos olhos das instituições pátrias vigentes: a igreja, o casamento, a família.

Nas palavras de Perrot:

[...] esse ato de autodestruição é também uma forma de adesão ao silêncio que a sociedade impõe às mulheres, [...] um consentimento da negação de si que está no âmago das educações femininas, sejam elas religiosas ou laicas, e que a escrita – assim como a leitura – contradizem. (1989, p. 13)

E olhe, *minhas queridas*, que quando falo de minha avó, de minha mãe, de Anzaldúa, de Perrot, falo exato de *certas mulheres* que, de alguma forma alçaram um status social de acordo com seus privilégios, seja pelo casamento ou pelos estudos, mas se eu for contar com as mulheres negras que me cercaram e cercam até hoje, as mulheres lésbicas, mulheres trans, decerto teríamos que contar outras histórias, que juntas constituiriam *(Her)stories*, onde narrativas orais, cartas, diários, escritas do universo privado, ganhariam ainda mais poder no sentido de fazer reconhecer o doméstico como experiência da vida pública, ampliando a interlocução com um coletivo de mulheres efetivamente mais subjetivo e polifônico, que tece sua própria *(her)story*. Diz Brígida de Miranda:

(...) o termo *(her)story*, um neologismo criado pela escritora, poeta, teórica e uma das mais influentes feministas estadunidenses na década de 1960: Robin Morgan. *(Her) story* é um trocadilho em

¹⁵ Hosana Amaral da Rocha, paraibana e dona de casa.

língua inglesa com a palavra (His)tory. Morgan propõe uma performance com o termo History, destacando o pronome masculino “his” [dele] e o substituindo pelo pronome “her” [dela]. A proposta é escrever a história segundo a experiência das mulheres e de uma perspectiva feminista. Entendo que Morgan estabelece uma ação discursiva para chamar nossa atenção sobre como a Historiografia não é neutra nem universal. Ela parte da ideia feminista de que as práticas culturais são construídas no sistema patriarcal e operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegiam o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria. (2018, p. 233)

Ocupando a academia, nós mulheres hoje, sabemos o valor desta compreensão do passado de opressão e desta necessária multivocalidade, das narrativas múltiplas para compor uma memória comunal de mulheres, sabendo que estas narrativas, como a vida, se dão de forma fragmentar, aos pedaços, poções de tempo e espaço, estilhaços de espelhos, como diários, cartas... Desta forma, e reafirmando a força das mulheres que nos antecederam, tomamos a academia em rede e registramos a importância de firmar nosso discurso com modos próprios e possíveis maneiras renovadas de publicização na forma de ativismo. Noutro escrito, defendo:

A estratégia da rede parece desenhar os contornos de uma quarta onda, ou até um tsunami feminista, no dizer de Varella (2020), e fazer germinar, na contemporaneidade, o feminismo de calibre intrinsecamente interseccional, na medida em que busca fazer convergir, em variados vetores, as demandas de gênero com questões de raça, classe social, com o transfeminismo, o feminismo negro, o feminismo lésbico, as questões que afetam as mulheres indígenas e migrantes, entre outras. As redes parecem se traduzir numa força simbólica e potente que, ao congregar as ditas minorias, as transforma num corpo majoritário, que se desdobra em insurreição micropolítica, no sentido da preservação da vida. (LYRA, 2022, pp.145-146)

Foi com olhos na publicação em rede como estratégia política, que no livro celebrativo dos 20 anos da Associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas (ABRACE), em 2020, resolvemos, eu e as professoras Brígida, Dodi

Leal¹⁶, Lígia Tourinho¹⁷ e Lúcia Romano¹⁸, trocar nossas primeiras cartas e as transformarmos em capítulo do livro, como representação de nosso Grupo de trabalho (GT) *Mulheres da cena*, por nós fundado em 2018. Neste livro, em resposta à uma carta minha, disse Lúcia:

Esse fazer teatro e pensar feministas, portanto, não dizem respeito a um jeito nascido da experiência de ser mulher, mas a uma perspectiva - adotada conscientemente – que compreende que “considerações políticas” são formadoras da capacidade analítica e irão determinar o conteúdo do que criamos, atuando sobre a reflexão. É essa clareza que irá demandar modos de ação-reflexão que confrontam as estruturas de dominação, porque expandem as cabeças e corpos, apostando na capacidade das mulheres (mesmo quando privadas de direitos) e dos homens de lutarem por mudanças na sociedade e nelas e neles mesmos. Mas, toda essa defesa é para concordar que as ações em rede desenham uma saída que efetivamente amplia nosso escopo de artistas-pesquisadoras, e que têm força para contaminar o caráter do discurso e da prática sobre teatro, como fez Brígida conosco, por meio de sua pesquisa e da sua presença. (ROMANO apud BONFITTO; LYRA; TONNEZI (orgs.), 2020, pp.117-118)

¹⁶ Professora do Centro de Formação em Artes (CFA) e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) - Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), na área de Artes Cênicas. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (mestrado profissional) - PPGER/UFSB e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT/UDESC. É co-coordenadora do 'GT Mulheres da Cena' da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Líder do Grupo de Pesquisa 'PEDAGOGIA DA PERFORMANCE: visuais da cena e tecnologias críticas do corpo' UFSB/CNPq. Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP), com estágio doutoral no programa de Doutorado em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, concentração na área de Estudos Teatrais e Performativos. Licenciada em Artes Cênicas (CAC/ECA/USP).

¹⁷ Artista e pesquisadora carioca, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2004. É Artista do Movimento - Atriz e Artista da Dança. Professora do Depto. de Arte Corporal da UFRJ, Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), o qual foi a primeira coordenadora (entre 2019-21). É professora convidada da Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ). Foi Diretora da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) - Gestão 2018-21 e atualmente faz parte do Comitê Editorial desta Associação - Gestão 2021-23. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição.

¹⁸ Bacharel em Teoria do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da USP (1991), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (em 2002, com orientação da Profa. Dra. Helena Katz) e Doutora pela ECA-USP (em 2009, com orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg), tem experiência nas áreas de Artes Cênicas, Dança e Pedagogia, com ênfase em interpretação teatral, performance, corporeidade, performatividade de gênero, teatro e feminismo e processos de criação. Professora na Universidade Estadual Paulista JÚLIO DE MESQUITA FILHO, Instituto de Artes. Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e propositora na Cia Livre de Teatro. Co-coordenadora do GT Mulheres da Cena, da Abrace.

À carta de Lúcia, Brígida respondeu, remontando a origem de nosso encontro tramado na rede do GT:

Alegro-me das nossas ações públicas e domésticas, para urdir esse G.T.. Concebido por cinco mulheres em Natal, e registrado naquela última assembleia do Congresso da ABRACE de 2018. Lá estávamos nós, Lúgia, Dodi, Luciana, Lucia e Brígida nas conversas durante almoços e jantares a tecer os pontos de um novo grupo de trabalho dedicado a problematizar o teatro a partir de uma abordagem feminista e focar nos estudos sobre a mulher no teatro. Dodi, você se lembra de que foi você, após a Mesa Temática, intitulada “Vozes Feministas: arte e ativismo”, no X Congresso da ABRACE, que se aproximou de mim, e me convidou a formar um Grupo de Trabalho de mulheres? O processo de fundação do G.T. Mulheres da Cena, foi essa invenção contagiante que, a meu ver, agregou tantas outras mulheres nos apoiando. Você se lembra como em três dias conseguimos definir a proposta e reunir uma lista de quarenta mulheres pesquisadoras de teatro a referendarem a criação do G. T. Mulheres da Cena? E como foi bom ver que mesmo com todos os cortes de verba, as retiradas de apoios institucionais nós conseguimos cumprir nosso combinado: Fomos nós cinco, participar na Reunião Científica da ABRACE em Campinas, juntas e nos apoiando umas às outras em rede. (MIRANDA apud BONFITTO; LYRA; TONNEZI (orgs.), 2020, pp. 224-225)

Após esta publicação, o GT Mulheres da Cena, da ABRACE, tem continuado a ser um espaço diferenciado de diálogo sobre pesquisas de mulheres na academia em artes cênicas de todo o Brasil, dimensionando os avanços, identificando os desafios a serem enfrentados e evidenciando, simultaneamente, a necessidade de apoio mútuo entre os diferentes tipos de ações acadêmicas e dentro disso, o estímulo à adesão de modos de escrita próprios e publicações descoladas de academicismos inócuos.

Nesse sentido, o GT tem sido um espaço para exercitar um caminho de uma *escrita de si* (RAGO, 2013) como ato público, uma escrita que chamo de *f(r)iccional*, no limiar entre real e ficcional, e que, a meu ver, pode sustentar uma academia *despatriarcalizada*, como disse outro dia, escrevendo uma carta metafórica à Virgínia Woolf:

Pensar numa academia toda nossa é pensar na restauração dessas estratégias de pesquisa e escrita, também provocar agências de fomento à pesquisa que possam financiar um novo pensamento e uma nova forma de expressão de pensamento, validando que as investigações e as suas escrituras rumem aos quintais, aos terreiros, aos ancestrais, aos campos de alteridade,

f(r)iccionalizando arte/vida e justificando os discursos autorais.
(LYRA, 2020a, p. 6)

Além do livro de 20 anos da ABRACE, outros escritos nossos ocuparam o espaço bibliográfico da associação e da pesquisa em artes da cena. Nos anais do XI Congresso da ABRACE, volume 21, publicado em 2021, autoras e autores¹⁹ como: Ian Guimarães Habib, Juçara Gaspar, Lúcia Romano, Gisele Petty, Viviane Palandi, Vanessa Freitas de Paiva Macedo; Renata Teixeira Ferreira da Silva, Elisa de Almeida Rossin, Patrícia Fagundes, Fabricio Theiss, Iassanã Martins, João Guilherme Mello de Souza, Maria Brigida de Miranda, Cleilson Queiroz Lopes, Luciana Lyra, Mariclécia Bezerra de Araújo, Brígida de Miranda; Flora Lyra da Silva Bulcão, Ligia Losada Tourinho, Mayra Montenegro de Souza, Marcella Nunes Rodrigues, Gisela Reis Biancalana e Bruna Leticia Potrich, apresentaram e publicaram uma miríade de pesquisas em andamento.

Entendo, que tais investigações e o material bibliográfico produzido nesta congregação de escritos, acabam por sedimentar ainda mais a jornada de luta por esta academia diversa e feminista, o que se desdobrou para as publicações no e-book *Abrace – como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? (2021)*, também da associação, assim como apontou caminhos para os eventos recentes, como a XI Reunião Científica da ABRACE e o XII Congresso ABRACE - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos, ocorridos na região Norte do Brasil, entre 2022 e 2023.

Entretanto, antes mesmo da ABRACE, e da criação do GT Mulheres da cena, é importante ressaltar a ação conjunta de mulheres pesquisadoras em artes da cena no *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, firmando nosso campo de saber neste evento bienal, que segue para sua 13 edição, em 2024, agregando investigações feministas nas mais diversas searas do conhecimento. Dez anos antes da criação do GT na ABRACE, em 2008, Brígida de Miranda na parceria com Lúcia Romano e Ciane Fernandes²⁰, propuseram o que seria o primeiro simpósio temático específico na área de teatro, no *Fazendo Gênero*, na UFSC. Diz Brígida:

¹⁹ Indica-se a leitura desta bibliografia para conhecer mais as pesquisas, assim como autoras e autores.

²⁰ Ciane Fernandes é professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade; pesquisadora Produtividade em Pesquisa pelo CNPq PQ-2; graduada em enfermagem, licenciada em artes visuais e

Intitulado “Teatro e Gênero”, tal simpósio reuniu em torno de 40 pesquisadoras e pesquisadores de diversas universidades brasileiras. Distinto dos outros simpósios em campos correlatos como literatura, comunicação e cinema acolhidos pelo Fazendo Gênero, com legados de pesquisas expressas em comunicações mais fundamentadas nas teorias feministas, de gênero e queer, o nosso S.T. estava naquele momento abrindo o primeiro terreno e engendrando os primeiros textos na área de práticas teatrais e performance. (MIRANDA, 2018, p. 246)

E continua lembrando a prosseguimento do S.T. no evento, dois anos depois:

Em 2010, a segunda edição do S.T. “Teatro e Gênero” foi coordenada por mim e pela Dra. Kátia Paranhos (UFU), manteve, a meu ver, a proposta do primeiro evento: preparar o terreno e fortalecer as pessoas de teatro e dança que estavam “fazendo gênero” nas artes da cena. (MIRANDA, 2018, p. 246)

Com um intervalo de sete anos, em 2017, o S.T. *Teatro e Gênero* voltou à cena do *Fazendo Gênero*, agora sob o título *Engendramentos da Cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade*, adensando a parceria de Brígida comigo. Desta feita, já percebemos o crescimento das pesquisas na área, reunindo 41 comunicações de mestrandas, doutorandas e doutoras, que avançavam em articular cena e feminismos às teorias decoloniais e interseccionais.

Em 2022, preparando o terreno para a reunião da ABRACE, e ainda sob os vestígios pandêmicos, propusemos, no *Fazendo Gênero* não um S.T., mas uma mesa, de algum modo avaliativa, chamada *Uma década na trama do tempo: fazendo gênero no teatro*²¹, sob a coordenação de Brígida, com minha participação, de Lúcia Romano e de Daiane Dordete Jacobs²², tendo como debatedora a doutoranda

especialista em saúde mental (arteterapia) pela Universidade de Brasília; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada, e pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.

²¹ Disponível para download em: <https://www.pimentacultural.com/livro/falas-percursos> Mesa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCfjehpcfGE>

²² Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, na área de voz/interpretação, e do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Doutora e Mestra em Teatro pela UDESC. Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela FAP - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR). Diretora Geral do Centro de Artes da UDESC (gestão 2021-2025).

Daiana Roberta Gomes (Udesc). A ideia da mesa era narrar o fortalecimento do campo de estudos sobre práticas cênicas feministas e representações de identidades de gênero na área das artes cênicas nas universidades brasileiras. Diz o escopo da mesa:

O objetivo é demonstrar a diversidade das propostas cênicas feministas florescendo em diferentes contextos brasileiros. O arco histórico de dez anos permite avaliar o percurso do campo, que passa pela reconciliação das mulheres de teatro com o feminismo; a valorização do emprego do termo teatro feminista e das suas estéticas; a aproximação entre os territórios da reflexão sobre o teatro, da prática cênica e do ativismo das mulheres; a demarcação de investigações cênicas singulares dos coletivos e artistas feministas no Brasil, a interseccionalidade entre diferentes demarcadores sociais e a ampliação dos estudos da mulher, numa perspectiva não-essencialista, com o ingresso de novos sujeitos de fala no debate. A afirmação de uma ação política de gênero a partir das manifestações da cena em campo expandido mostra-se estratégica para o reconhecimento de uma rede de trabalho e pesquisa que já forma gerações sucessivas de artistas-pesquisadoras-ativistas, apta a estabelecer diálogos produtivos com outras epistemologias e modos de fazer cênicos. O relato dessa construção abre caminho para formulações conjuntas de como o fazer gênero no teatro pode convocar forças para a reinvenção do imaginário e do mundo comum.²³

Faz-se mister ressaltar que, neste recorte temporal entre 2008 e 2023, do *Fazendo gênero à ABRACE*, aos encontros focais de grupos de pesquisas e mulheres, que não me ative aqui nesta carta, vem-se fomentando publicações de artigos em anais²⁴, no incremento destes modos de escritas e de discursos sobre os feminismos na interface com a variedade de cenas que deles eclodem.

Assim como estes anais engrossam o caldo do caldeirão das bruxas em pesquisas, a produção dos dossiês também tem sido muito importante para congregar, verticalizar e impactar o campo científico das artes, ocupando lugares ao sol. Antes deste dossiê, que estamos aqui construindo, *minhas queridas*, gostaria de lembrar outros três dossiês, que para mim reforçam a convicção de que publicar é um ato político.

²³g2021.eventos.dype.com.br/atividade/view?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czoZnJoiYT0xOntzOjE6IjRl9BVEIWSURBREUiO3M6MzoiNjQ5Ijt9IjtzOjE6ImgiO3M6MzI6Ijkt1MDViODY0ZDVkMTQ1OTZiNjQ4ZWl4OGYyZWU3ZDU1IjtzOjE6ID_ATIVIDADE=649

²⁴<http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/modalidadetrabalho/anais-posteres>
/ https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=644
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/index>

Lançado em 2013, pela *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas Revista (A1)*, singular periódico no campo das artes da cena, o Dossiê *Teatro, gênero e feminismos*, trouxe à tona as vozes²⁵ de: Lúcia Romano, Lucia V. Sander, Ana Ribeiro Grossi Araújo, Fabiana Lazzari de Oliveira, Rosimeire da Silva, Vera Collaço, Angela de Castro Reis, Janaina Träsel Martins, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Eder Sumariva Rodrigues, Fátima Costa de Lima, Kátia Rodrigues Paranhos, Leon de Paula, Maria Cecília de Miranda N. Coelho, Peta Tait e Matra Robertson, Marisa Napolini, Sandra Meyer, Vivian de Camargo Coronato, Tereza Mara Franzoni, Marco Vasques e Rubens da Cunha.

No seu editorial, as organizadoras explicitam:

No Brasil, os campos de estudos das mulheres, dos estudos feministas e dos estudos de gênero constituíram-se em áreas interdisciplinares de produções acadêmicas desde dos anos 80 do século passado. Pesquisadoras, principalmente das ciências humanas, literatura, ciências sociais, da saúde e do direito organizaram núcleos e institutos que têm promovido uma diversidade de ações, dentre as quais publicações e eventos acadêmicos de âmbito tanto nacional como internacional. Essas produções acadêmicas possuem uma relação dialógica com os movimentos sociais, no Brasil e na América latina, e tratam do corpo como uma entidade socialmente engendrada, isto é cuja existência performa papéis sexuais em uma sociedade marcada pela emergência de novas possibilidades identitárias. Neste âmbito, o teatro se redefine a partir do extenso campo teórico que são os estudos feministas e os estudos de Gênero. (MIRANDA; LIM; COLLAÇO, 2013, p. 11)

Em 2017, dando seguimento a este agrupamento inaugural de textos, organizei no volume 3, da *Revista Arte da Cena (A2)*, o dossiê intitulado MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes da Cena. Sobre este dossiê, remonto aqui minha apresentação²⁶:

Alijadas, por séculos, de atividades ligadas ao intelecto e ao bem público, duvidadas no que tange à sua capacidade racional e de pensamento, mulheres sofrem com o silenciamento compulsório e a submissão ao discurso patriarcal em âmbito

²⁵ Indica-se a leitura do dossiê para conhecer de perto as pesquisas e as citadas autoras-pesquisadoras.

²⁶ Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/issue/view/1859>>. Acesso em: set. 2018.

mundial. Tal obscurecimento e invisibilidade alcança massivamente os diversos nichos de conhecimento e atinge invariavelmente os espaços acadêmicos. Contudo, nos últimos vinte anos, vem se desvelando a notória e decisiva contribuição de várias pesquisadoras, entre professoras e alunas, em contexto internacional, e em específico no caso brasileiro. No campo das Artes da Cena, a quantidade e qualidade das investigações traçadas por mulheres no Brasil é evidente. O impacto de monografias, dissertações, teses, produções bibliográficas diversas, palestras e apresentações públicas desenvolvidas por mulheres está em franco crescimento, tramando uma rede de discussões, que acaba por ligar várias pesquisadoras na luta contra a perspectiva falocêntrica impetrada na academia. Na ideia de alargar as estratégias de insurreição contra o patriarcalismo acadêmico, criei, em 2015, o grupo de pesquisa MOTIM – MITO, RITO E CARTOGRAFIAS FEMINISTAS NAS ARTES, vinculado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mas que no rastro da etimologia da palavra¹, desenvolve-se em rede, reunindo investigadorxs desta universidade e também da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Universidade Estadual Paulista (UNESP), além de artistas independentes. (2017, p. 3)

E ainda reforço:

É indubitável, que o lançamento deste dossiê fomenta a construção de espaços bibliográficos dedicados aos estudos e debates da cena, sob a ótica e condução de mulheres, corroborando com as publicações que abordam estas temáticas e reconhecendo a produção intelectual de jovens pesquisadoras no Brasil. (2017, pp 3 -4)

Neste dossiê, acabamos por misturar propositadamente, textos de experientes autoras-pesquisadoras, como você, Stela, como Joice Aglae Brondani²⁷ e Kamilla Mesquita Oliveira²⁸, *alquimizando-os* com as então jovens pesquisadoras²⁹:

²⁷ Professora da Escola de Teatro desde 2018. Atual coordenadora do PPGAC da UFBA. Pós-Doutora PNPD-CAPES-PPGAC-UFBA (2017-2018). Pós-doutora UNITO-IT (2015-2016, CAPES). Pós-doutora PRODOC-CAPES-PPGArtes-UFU-MG (2011-2014). Doutora pelo PPGAC-UFBA (2010), intercâmbio na Università di Roma (PN-IT). Mestre pelo PPGAC-UFBA (2006), intercâmbio em Paris X. Fundou a Cia Buffa de Teatro (BR, 1998) e Bottega Buffa CircoVacanti (IT, 2010-2014). Dirigiu 11 espetáculos, 26 indicações e 12 prêmios em festivais do Brasil

²⁸ Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, e Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em Arte-Educação pela Universidade Federal de Brasília, e Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Atua como Docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, desenvolvendo atividades de pesquisa, ensino e extensão na área de Práticas de Dança.

²⁹ Indica-se a leitura do dossiê para conhecer de perto as pesquisas e as citadas autoras-pesquisadoras.

Brisa Rodrigues, Jussyanne Rodrigues Emidio, Karla Lidiane Costa Martins Silva, Inácia Rita Maria Larissa Barros de Santana e Daniela Beny, num profícuo diálogo que mostrou possíveis publicações de processos em delicada germinação.

Como terceira publicação em dossiê, trago à baila o *Teatros Feministas: Lutas e Conquistas*, volume 3, número 33, também da *Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas*, organizado por Brígida de Miranda, em 2018. Sobre este material, ela relata:

Composto por vinte e um (21) artigos o dossiê apresenta um espectro variado de abordagens: relatos de experiências teatrais feministas, reflexões que tencionam os limites das representações de gênero na cena, as interseções entre gênero, classe e etnia, a cena dos ativismos e das manifestações feministas frente ao cenário político contemporâneo. Em um momento em que políticas públicas pela equidade de gênero são colocadas sob a mira do conservadorismo, nós acreditamos na relevância de ações que fortaleçam práticas teatrais que coloquem os estudos de gênero em foco em espaços acadêmicos. Acreditamos que as universidades são lugares de produções de saberes e que estes serão sempre marcados por gênero, classe e etnia a despeito de nossas vontades. Assim, as tentativas de instaurar a ideia de neutralidade do conhecimento soam como tentativas de alijamento da capacidade de reflexão crítica, ação tão necessária para o pleno desenvolvimento do ser. Na primeira seção do periódico apresentamos o Dossiê Temático, onde as leitoras e leitores encontraram textos que delineiam estratégias de construção da cena feminista, por meio de relatos onde as autoras e/ou autores apontam como mulheres de teatro criaram formas teatrais para proposições feministas. (2018, p. 4)

Autoras/es-pesquisadoras/es³⁰ como: Ana Bernstein, Fátima Costa de Lima, Everton Lampe de Araújo, Fernanda Areias Oliveira, Fernando Augusto Nascimento, Iassanã Martins, Patricia Fagundes, José Ricardo Goulart, Júnia Cristina Pereira, Jussyanne Rodrigues Emidio, Luane Pedroso de Oliveira, Letícia Mendes de Oliveira, Lúcia Romano, Margarida Gandara Rauen, Angelica Kauffmann, Maria Brígida de Miranda, Maria Lívia Nobre Goes, Sérgio de Carvalho, Pamella Villanova, Priscila de Azevedo Souza Mesquita, Rosimeire Da Silva, Stefanie Liz Polidoro e Suzane Weber Silva, além de mim e você, Stela; compõem um elenco aguerrido que escrevem, muitos deles em primeira pessoa, suas experiências ao exercer a função de diretora,

³⁰ Idem.

dramaturga, atriz, ou espectadora da cena feminista. Outros escritos tecem sobre a urgência de novas histórias do teatro brasileiro, que não releguem as mulheres aos seus bastidores, assim como outros mais pensam sobre as transformações contemporâneas no campo dos estudos de gênero e teorias queer.



31

Tendo estes três exemplos de dossiês, organizados entre 2013 e 2018 somados aos anais dos eventos supramencionados, que datam de 2010 e avançam ao ano de 2022, destaca-se a explosão de pesquisas entrelaçando os fios das artes da cena e dos feminismos, sedimentando um campo em franco desenvolvimento na academia brasileira, com horizontes líquidos de possibilidades. No dossiê de 2018, você ainda ressalta, Stela:

(...) é inegável a importância da universidade na produção e difusão da teoria crítica dos feminismos e dos estudos de gênero, nos diversos campos do conhecimento, que legitimaram os direitos civis e incentivam os processos intelectuais, as modificações comportamentais e os marcadores sociais. De acordo com a historiadora feminista Margareth Rago, “não há dúvidas de que o modo feminista de pensar rompe com os modelos hierárquicos de funcionamento da ciência e com vários dos pressupostos da pesquisa científica” (Rago, 1998, p. 10). Este tem sido um procedimento usual em instituições de ensino superior de países norte-americanos e europeus, acompanhando o desenvolvimento interdisciplinar dos estudos de mulheres e estudos de gênero (women’s studies e gender studies), desde os anos 1970, inclusive no campo da performance e do teatro (FISCHER, 2018, p. 302)

³¹ Capas dos dossiês das Revistas Urdimento e Arte da Cena.

As publicações abordadas, junto com esta que agora emerge, forma um quarteto de dossiês, que consolidam nossos estudos, *minhas queridas*. Todos os escritos rememorados apresentam um panorama do lugar que as mulheres da cena ocupam nos diferentes campos científicos no Brasil, nestes últimos 13 anos, e mais, permitem que se estabeleça um espaço caloroso de reflexão, espalhando ideias, conceitos, tendências e fundamentando o debate na inspiração de novos estudos.

Em tempo, é natural que nestes atos de publicização estejam também apontados, e porque não dizer, denunciados os "tetos de vidro" que impedem as cientistas mulheres de ascenderem a espaços de maior prestígio e reconhecimento acadêmico, que constituem a legitimidade do nosso campo. Mas esse fato é motivo para nova carta, nova luta.

Por fim, entendo e estimo pensar, *minhas queridas*, que estimular publicações com tais conteúdos de luta, é também pensar nos modos de publicação, que aos poucos podem se contaminar dos modos de escrita antipatriarcais, na busca por uma *academia toda nossa*³²,

Uma academia que busca no caminho performático legitimar a natureza das experiências, escolhendo o caminho da floresta da performatividade que destampa desafios, imbricando 'objeto' e 'sujeito' de pesquisa, implodindo com a ideia de distanciamento do que se olha, do que se estuda, para imprimir um lugar sentido das coisas que se vive. (LYRA, 2020b, pp.6-7)

E para nós, mais e sempre mais, de Anzaldúa:

Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais — não através da retórica, mas com sangue, pus e suor. (2000, p. 235)

...

A saber, ainda continuo frente ao mar, só que agora já é outra aurora, *minhas queridas*. Preciso findar por aqui, mesmo sabendo da relatividade do que escrevi, até porque não pretendo ser absoluta. Minha companheira acaba de voltar da viagem cansada, mas aliviada. Uma parte dela está morta – na partida de sua titia - e outra é vida viva, como estamos eu e vocês. Aprendendo assim, com os ciclos, deixemos

³²Em alusão ao artigo homônimo, de autoria de Luciana Lyra, publicado na Revista Dapesquisa-Udesc, em 2020.

morrer a invisibilidade, os modos de escrever e publicar fechados e hierarquizados impostos pela academia *falocentrada*. Façamos nascer renovados modos. Que possamos escrever outras cartas, nos correspondermos mais com as veias em chamas, para lançar ao fundo salgado d'água nossas redes com o vermelho do coração.

*Com amor inteiro e saudade que não estanca*³³, Lu.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas** (on-line). 2000, vol. 8, n.1, p. 229-236. ISSN 1806-9584. Recuperado de: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 22 de julho de 2023.

CANEN, A.; XAVIER, L. N. Multiculturalismo, memória e história da educação brasileira: reflexões a partir do olhar de uma educadora alemã no Brasil Imperial. In: MIGNOT, A. C. V.; BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S. (Org.). **Refúgios do Eu**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

FISCHER, S. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 296-310, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018296. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296>. Acesso em: 28 jul. 2023.

LISPECTOR, Clarice. **Minhas Queridas**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2007.

LYRA, Luciana. Rede amotinada: Feminismos, cena e resistência na academia em artes. In HABIB, I. G; ROCHA, L.V.; CARVALHO, M.M; FREIRE, R. S. **Desmonte 2: Corpo, gênero e interseccionalidades**. Salvador-BA, Editora Anda, 2022.

LYRA, L. de F. R. P. de. Uma academia toda nossa. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-08, 2020a. DOI: 10.5965/1808312915252020e0027. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928>. Acesso em: 28 jul. 2023.

³³ Trecho da dramaturgia *Quarança*, de autoria de Luciana Lyra, publicada em 2017, pela editora Giostri, de São Paulo.

LYRA, L. de F. R. P. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020b. DOI: 10.5965/14145731023820200033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>. Acesso em: 25 jul. 2023.

LYRA, Luciana. O Motim cartografando rastros e vestígios de pesquisas tramadas por mulheres nas artes da cena. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 003–007, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/48153>. Acesso em: 25 jul. 2023.

LYRA, Luciana. **Dramaturgia Feminista. Fogo de Monturo e Quarança**. São Paulo, Editora Giostri, 2017.

MIRANDA, Maria Brígida. Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das artes da cena. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 296-310, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018296. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296>. Acesso em: 28 jul. 2023.

MIRANDA, B.; LEAL, D.; TOURINHO, L.; ROMANO, L.; LYRA, L. Cartas às mulheres da cena. In TONEZZI, J; LYRA, L. e BONFITTO, M. **ABRACE 20 anos: celebrando a diversidade** [recurso eletrônico] / Natal: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020. 382 p. : il

MIRANDA, B; LEAL,D; TOURINHO,L; ROMANO,L. Bilhetes de mulheres da cena em resistência. In TERRA, A; GERALDI, S.; BONFITTO, M.; FERRACINI, R.. **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. 1545 p. : il.

MIRANDA, B.; DORDETTE, D.; LYRA, L.; ROMANO, L.; ROBERTA, D. Uma década na trama do tempo: Fazendo gênero no teatro. In SILVA, JANINE GOMES; ZANDONÁ, J.; BRANDÃO, A.S.; GASPARETTO, V.F. **Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir**. São Paulo, 2023.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história de feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Brasileira, 1999.

PERROT, Michelle. **Práticas da memória feminina**. Revista Brasileira de História. São Paulo, n. 18, 1989.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2013.

Links:**Anais**

Anais Abrace 2018

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123>

Anais Fazendo Gênero 11

<http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/site/anaiscomplementares>

Anais Fazendo Gênero 12

https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=644

Dossiês

Teatros Feministas: Lutas e Conquistas (2018)

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018231>

MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes da Cena (2013)

<https://revistas.ufg.br/artce/issue/view/1859>

Teatro, gênero e feminismos (2013)

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/313>

Recebido em: 28/07/2023

Aceito em: 25/09/2023

ESTUDIOS DE PERFORMANCES Y ARTIVISMOS COMO HERRAMIENTAS DE DESCOLONIZACIÓN DE LAS ARTES Y LAS COSMOPOLÍTICAS¹

Karina Bidaseca²

Resumen: Este artículo titulado “Estudios de performances y artivismos como herramientas de descolonización de las artes y las cosmopolíticas” cuestiona la performance descolonial, es decir, como herramienta de descolonización de las artes y las corpocosmopolíticas. Desde este abordaje el lenguaje del performance es un vehículo de exploración, de reexistencias contrahegemónicas y es concebido como una “poética erótica de la relación” (Bidaseca, 2020). Mi interés por la temática se basa en el interrogante por la descolonialidad de género en prácticas de arte-acción para sanar la herida colonial, que surgen de la afirmación que no existe experiencia por fuera del cuerpo, como el propio Frantz Fanon en su libro “Piel negra, máscaras blancas” (1951) desarrolla desde su propia experiencia de sentir el racismo como una hemorragia brotando de sus tímpanos.

Palabras clave en lengua vernácula: performance; herida colonial; crítica feminista.

ESTUDOS DE PERFORMANCE E ARTIVISMOS COMO FERRAMENTAS PARA DESCOLONIZAR AS ARTES E A COSMOPOLÍTICA

Este artigo intitulado “Estudos de Performance e Performance e Artivismos como ferramentas para descolonizar as artes e a cosmopolítica” questiona a performance descolonial, isto é, como ferramenta de descolonização das artes e da corpocosmopolítica. Nesta abordagem, a linguagem da performance é um veículo de exploração, de re-existências contra-hegemônicas e é concebida como uma “poética erótica da relação” (Bidaseca, 2020). O meu interesse pela temática baseia-se no questionamento da descolonialidade do gênero nas práticas da performance para curar a ferida colonial que surgem da afirmação de que não há experiência fora do corpo, como o próprio Frantz Fanon, no seu livro “Pele Negra, Máscaras Brancas” (1951) desenvolveu a partir da sua própria experiência de sentir o racismo como uma hemorragia que jorrava dos seus tímpanos.

Palabras clave: performance; ferida colonial; crítica feminista.

¹ Elaborado en el marco del proyecto PIP CONICET Tramas del artivismo. Cartografías de resistencias frente al ecocidio. Inv. CONICET. NuSUR EIDAES/UNSAM. Agradezco a las artistas Doris Difarnecio y Catherine Hill, por nuestros encuentros en Lisboa, en las Galerías Hangar y Ze dos Bois “Estética da Resistência: Fotografia e Performance” y a Paulo Raposo, quien moderó las presentaciones el 7/7/2023.

² Karina Bidaseca é professora associada de Sociologia, da Faculdade de Ciências Sociais, UBA e na Universidad Nacional de San Martín, lecionando também na pós-graduação em diferentes universidades nacionais e estrangeiras. Tem pós doutorado em Ciências Sociais, Infância e Juventude, com pesquisa que trata de corpos na diáspora, discutindo as teorias sobre a pós-colonialidade desde a epistemologia do Sul. Dirige projetos de pesquisa sobre questões de conflitos territoriais e violência contra mulheres subalternas (CONICET) e coordena o programa “Sur-Sur” do CLACSO – Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, que propõe a construção de pontes de intercâmbio no Sul, entre África, América Latina, Ásia e Meio Oriente. Suas pesquisas atuais versam sobre: Estudos pós-coloniais, feminismo pós-colonial, movimentos sociais rurais. E-mail: karinabidaseca@yahoo.com.ar

I.

Partimos de afirmar que, por el contrario, en los campos del arte, las ciencias sociales o la filosofía primaron la tradición sociológica y antropológica en que las narrativas hegemónicas del cuerpo ubicaron lo corporal de modo abstracto, por fuera del contexto: separando el cuerpo de la mente, la razón iluminista eurocéntrica e ilustrada ha sido triunfante en la modernidad occidental.

Así, desde la segunda mitad del siglo XX, estas corrientes concibieron la irrupción del performance como una obra de arte más que como continuidad de la vida social.

El campo de los estudios de performances puede ubicarse en los años de 1980 en el mundo anglosajón. En efecto, Richard Schechner fundó en Estados Unidos el departamento de *Performance Studies*, en la Universidad de Nueva York, constituyéndose como un campo interdisciplinar que influenciaría las prácticas artísticas del resto de la región. Unos años más tarde, en 1986 se publica *El Arte de la Performance*, de Jorge Glusberg, uno de los primeros libros en castellano sobre arte-acción que reflexiona sobre performance y el cuerpo en el debate presentificación o representación.

En las últimas décadas, el performance no sólo es significado como arte sino también como la dimensión performática y performativa de la vida social.

Las dimensiones antropológicas de la ritualidad y la teatralidad en autores como Victor Turner, la fenomenología de Merleau-Ponty, las reflexiones sociológicas de Pierre Bourdieu sobre la corporeización de clase social; la dramaturgia social de Erving Goffman o los cuestionamientos acerca de la performatividad de género de pensadoras como Judith Butler, son las más reconocidas entre estas vertientes.

Otras corrientes teóricas recientes, tales como el giro afectivo, resignifican la dimensión regulativa de los cuerpos; otras, como los aportes del feminismo interseccional, término proveniente de las teorías de Patricia Hill Collins y Kimberlé Chenshaw, dimensionan las categorías que entrecruzan raza, género, clase, etnicidad entre otras, para definir las diferentes opresiones.

Las reflexiones sobre el performance también han sido influenciadas por el posestructuralismo, los estudios culturales, los estudios postcoloniales, la crítica feminista, entre otros. Así, en los años de 1990 el concepto de colonialidad del poder

de Aníbal Quijano ofreció importantes elementos para desarrollar la crítica que el feminismo decolonial y descolonial emana de categorías como sistema moderno colonial de género de la filósofa argentina María Lugones.

Me propongo así analizar críticamente las diversas vertientes teóricas que confluyen en las prácticas performáticas descoloniales, tanto a partir de ciertas formas dominantes de clasificación social como las de la raza, la clase social o la colonialidad del género a partir de los años de 1970. Me concentraré en la crítica feminista y *cuir pos* y descolonial que centran su debate en los cuerpos para romper definitivamente con los binarismos de género y apelar a una estética de la resistencia como memoria de las ancestralidades y como poéticas de la sanación de la herida colonial. Culmina con una entrevista realizada a la artista Doris Difarnecio, directora de ArteAcción.

Arte & Feminismo

Arte y feminismo poscolonial y descolonial se esculpen en un arco que reúne las demandas políticas del activismo, los debates del pensamiento feminista situado en el Sur³ y las corpo-bio-políticas de lxs artistas.

A lo largo de la historia del feminismo, el arte ha sido decisivo para la inscripción de lenguajes poéticos y políticos que desafían los sentidos sedimentados. Utilizado como propaganda política más que como campo de exploración y catalizador de sinergias, «para las feministas, el arte se transformó en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal; el arte era a un tiempo extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas» (Reckitt, 2005, p. 21).

³ “Tercer Mundo”, “Sur”, “Occidente”, “Oriente” no son entidades monolíticas. El llamado Tercer Mundo excede a Occidente, es decir, se ubica por dentro y por fuera de él. Cuando me refiero al “Sur” no es en sentido geográfico sino geopolítico. El Sur es heterogéneo. Hay múltiples sures (en efecto, hay sures en el norte), con proyectos políticos anti-capitalistas, anti-racistas, anti-sexistas (desde la Conferencia de Bandung, el Movimiento de los No-alineados, el Foro Social Mundial) cuyas luchas contra las opresiones por raza/género/sexualidades/clase promueven formas de expresión artísticas únicas.

Según señala Helena Reckitt en su libro “Arte y feminismo” (2005)⁴ entre finales de los años sesenta y setenta, la responsabilidad de la violencia contra las mujeres giró su forma de abordaje, pasando de la historia androcéntrica al campo de la obra pública y colectiva de las propias mujeres. Las protestas se dirigían a las violencias que representaban el sexismo y racismo en el interior de las galerías de arte del *mainstream* de los países del norte, en las cuales el considerado *arte minorizado* de las mujeres era desechado. En ese contexto surgieron distintos movimientos feministas de artistas en Estados Unidos entre los cuales se destacaron: *Women Art Revolution* y *Guerrilla Girls*.

La galería cooperativa de artistas feministas de color en Nueva York, llamada A.I.R. - fundada en 1971 por la feminista afroamericana Howardena Pindell - tuvo como finalidad enfrentar el racismo contra las mujeres no blancas. En 1980, Pindell alentó a organizar una importante exposición de la muestra titulada *Dialécticas del aislamiento: un exhibición de artistas del Tercer Mundo de los Estados Unidos*. En la introducción al catálogo de la muestra, la escultora, pintora y videoartista cubana exiliada Ana Mendieta, es un símbolo del escenario de la guerra fría entre Estados Unidos, Rusia y Cuba. La racialización de su cuerpo de color latino, ingresando al mundo de la supremacía cultural blanca fue decisiva en su posicionamiento. Recogió ese malestar con esta expresión: «El movimiento norteamericano es básicamente un movimiento de clase media blanca».

Según Rackitt (2005, p. 11), desde mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta muchas artistas, influidas por el postestructuralismo y el psicoanálisis repudiaron ciertos aspectos del primer arte feminista sobre la celebración de la femineidad innata, el aislamiento a esferas biológicas y culturales, entre otras. En medio del clima conservador de los EE.UU y de la era Thatcher en Gran Bretaña, fueron inspiradas por el libro “Nacida de mujer”, de la poetisa lesbiana Adrienne Rich (1976) y por la afro-americana Audre Lorde, quien publicó un artículo titulado “Usos de lo erótico” (1978). Las artistas más jóvenes se interesaron por sus predecedoras de los años sesenta y setenta, reabriendo el debate sobre el

⁴ *Arte y feminsmo*, Phaidon Press, London y New York, 2005.

esencialismo, la naturaleza y la represión del cuerpo. El lesbianismo es entendido como un acto de resistencia al heteropatriarcado.

Feminismo interseccional

El feminismo interseccional surge a partir de gestos simbólicos y políticos tales como el de una mujer ex esclavizada llamada *Sejourner Truth* quien, al revelar su seno para dar pruebas de su sexo en uno de los primeros congresos sobre los derechos de la mujer, a mediados del siglo XIX, va a proclamar: “*Ain’t I a woman?* — ¿No soy una mujer?”— había sido un golpe certero a las feministas blancas por la omisión de las luchas de las mujeres negras. Condensó el fin de un sueño de opresión en común. Su valiente discurso fue pronunciado en 1851 en la “Convención de los derechos de la mujer de Ohio”.

El Movimiento de mujeres feministas negras (entre cuyas representantes destacadas se encuentran Audre Lorde, Angela Davis, bell hooks, Pat Parker, Barbara Christian), denuncia el racismo y elitismo del feminismo blanco de la segunda ola y la ausencia de tratamiento del clasismo, sexismo y racismo como *experiencias* superpuestas. Si de algo eran conscientes que desde su posición como mujeres negras - quienes “ostentan” el estatus social más bajo que cualquier otro grupo social por su triple opresión sexista, racista y clasista “sin “otro” institucionalizado al que puedan discriminar, explotar, u oprimir -” (hooks, 2004, p. 49), la posición del varón negro, quedaría igualada a la de las mujeres blancas, en tanto *ambos* pueden, como explica la autora, actuar como oprimidos y opresores:

El sexismo de los hombres negros ha socavado las luchas por erradicar el racismo del mismo modo que el racismo de las mujeres blancas ha socavado las luchas feministas (hooks, 2004, p. 49).

Históricamente para las organizaciones lideradas por hombres Negros, el feminismo significaba restar fuerzas al movimiento de liberación Negro. ¿Han olvidado que Harriet Tubman (1820?-1913), una mujer esclava fugitiva, abolicionista, salvó a más de 300 hombres de la esclavitud? Mientras las satisfacciones de las

demandas de género para las mujeres negras, debían esperar a que la revolución sucediese... la Declaración feminista negra de la Colectiva Río Combahee” (1977), nombrada así misma en honor a Tubman, fundó las bases del *black feminism* o feminismo negro.

Acuñado por Kimberlé William Crenshaw el concepto de “interseccionalidad” aparece conceptualmente a partir de 1989, en el marco de la discusión de un caso concreto legal, con el objetivo de hacer evidente la invisibilidad jurídica de las múltiples dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors.

En Brasil, Lélia Gonzalez, emblema del activismo afrofeminista, trabajó con la obra “Piel negra, máscaras blancas”, de Frantz Fanon en los años de 1970, al descubrir su negritud. Deja una gran contribución histórica que visibiliza el papel de las mujeres negras en la sociedad brasilera y en América Latina y Caribe, quienes han debido enfrentar su silenciada construcción en la historia oficial de Brasil. La intersección de los sistemas de opresión social, el sexismo, racismo han contribuido, sin dudas, a ese borramiento.

La figura de Léila Gonzalez, nacida el 1º de febrero de 1935 en Belo Horizonte, penúltima y décimo séptima hija de padre negro y madre india, con oficios de ferroviario y de empleada doméstica, que logró atravesar la barrera de color, ingresando en la universidad y convirtiéndose en profesora universitaria, se destaca como una intelectual afrofeminista pionera, que dejó un legado muy importante para el feminismo negro que estaba surgiendo con fuerza en ese país. De hecho, Elizabeth Vianna (2007), escribe una tesis sobre el pensamiento de esta lideresa destacada del movimiento negro brasilero de los años setenta⁵, que nos permite conocer su vida y su gran obra.

Su participación en el movimiento negro tiene lugar a partir de 1974, con la creación del Teatro Experimental del Negro (TEN), liderado por el artista Abdias Nascimento, en São Paulo por el Centro de Cultura e Arte Negra, el Grupo Palmares de Rio Grande do Sul. Lélia se encuentra impactada con la efervescencia de la

⁵Elizabeth Viana, “Relações raciais, gênero e movimentos sociais: O pensamento de Lélia Gonzalez” (1970-1990). Tesis de Maestrado. Universidad Federal do Río de Janeiro, Brasil, 2007.

comunidad negra joven en el contexto de las luchas por los derechos civiles en EE. UU. El Journal *Quilombo*, editado por el TEN, mantendrá correspondencia con la revista *Presença Africana* y con figuras internacionales (Viana, 2006, p. 36), y las guerras de liberación de pueblos africanos negros de lengua portuguesa (p. 61).

Fue co-fundadora de diversos espacios e instituciones, tales como: el Movimiento Negro Unificado, el Instituto de Investigación de las Culturas Negras, el Colectivo de Mujeres Negras N'Zinga y el grupo Olodum. Su militancia en defensa de las mujeres negras la llevó hacia África donde compartió sus días con Abdías Nascimento y, luego, a trabajar en el Consejo Nacional de Derechos de la Mujer. Fue candidata a diputada federal por el Partido de los Trabajadores, siendo elegida como primera suplente.

En los años de 1980 Lélia escribió, junto con el autor argentino radicado en Brasil, Carlos Hasenbalg, un libro titulado “Lugar de negro” (Río de Janeiro, Marco Zeero, 1982). Una de la tesis principal se basa en confirmar que en una sociedad periférica del sistema capitalista, edificada sobre la democracia racial -sustentada por Gilberto Freyre-, el “lugar del negro” significaba integrar la gran masa marginal creciente. Para las mujeres negras – las mães pretas, las empleadas domésticas y las mulatas - ese lugar era, claro, mucho más frágil.

Así como Carole Pateman (1995) discute la tesis lacaniana de la ley del padre en la fundación del orden social y apela a la violación de la mujer, según la afrofeminista brasileña Sueli Carneiro (2001): “En Brasil y en América Latina la violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres negras e indígenas y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional, estructurando el decantado mito de la democracia racial latinoamericana que en el Brasil llegó hasta sus últimas consecuencias.

Esta realidad es la que hace latente la denuncia de Carneiro al reclamar: “Somos parte de un contingente de mujeres con identidad de objeto.” (1995) Y en esa identidad de objeto, el cuerpo asume un papel central porque en él se inscribe. Es un cuerpo al que desde niñas se nos enseña a odiar; un cuerpo que siempre necesita arreglo; un cuerpo visto como un conglomerado de excesos; un cuerpo codificado como la anti musa, todo lo opuesto a la belleza que se le otorga al de las mujeres blancas. Un cuerpo sobre el que son pocas las decisiones que se nos

permiten tomar desde temprana edad y ocasiona el que por largos momentos de nuestras vidas no tengamos idea de cómo llevarlo. Un cuerpo atravesado por la naturalización de la hipersexualidad y su constante representación; *un cuerpo silenciado y reducido al espectáculo* (hooks, 1992).

Los estudios poscoloniales y descoloniales

Como podemos ver, el concepto de performance alude a múltiples significados y se emplea en contextos disímiles. Situar la “performance descolonial” en este campo implica desandar la crítica feminista descolonial, los estudios poscoloniales y del giro decolonial.

La crítica poscolonial ha sido desarrollada por Edward W. Said, Hommi Bhabha, Gayatri Spivak. Bhabha (2002), con su noción del *in-between* o entre-medio y tercer espacio, desde su propia identidad como parsi, minoría religiosa en India, a la cual pertenece, va a teorizar acerca de los sistemas de dominación hegemónicos que puedan ser subvertidos desde posiciones subalternas.

En sus análisis pueden destacarse las conversaciones que mantiene con los textos fenonianos acerca de la dimensión corporal amo-esclavo, de lo molecular como una micro-política que desestabiliza las certezas.

Por su parte, Gayatri Spivak habilita la pregunta ¿puede hablar el subalterno? trastocando las nociones de representación y traducción, para abordar la discusión que había introducido Said respecto del “permiso para narrar”.

En el texto titulado “¿Puede el subalterno hablar?” (1988), escribe la frase “hombres blancos que salvan a las mujeres color cafés de los hombres color cafés” que expresa los discursos *orientalistas* salvacionistas de la Mujer como objeto-fetiché, que se puede trasladar al feminismo occidental de este modo: “mujeres blancas que salvan a las mujeres de color cafés de los hombres color cafés” (¿De quién/es las mujeres necesitan “ser salvadas”?) (Bidaseca, 2011, p. 1)

Spivak dirige su atención a la conformación del Sujeto en tanto *Subject* (sujeto y tema) como Occidente y apunta su crítica al texto de Foucault y Deleuze, sobre la división internacional del trabajo intelectual y sobre la idea de la

representación. Se pregunta por los mecanismos que actúan para dar la voz al subalterno/subalterna. Spivak considera que el propio acto de representar la otredad es de por sí colonizador. Su crítica no se limita a los textos y a los dos sentidos de la representación (*vertreten* y *darstellen*) sino a las implicaciones de considerar al subalterno como un tótem, un fetiche, un símbolo del otro, que permite al grupo dominante apaciguar su conciencia puesto que este otro ya queda representado. Esto es, fijado en una identidad, cosificado.

Su tesis sobre la irrecuperabilidad de la conciencia y de la voz del subalterno (o mejor de su silenciamiento histórico y textual) es trabajado con el ejemplo de la práctica del *sati*. El *sati* es el sacrificio ritual de las viudas hindúes, que se autoinmolaban en la pira funeral del marido. Esta práctica había sido prohibida en 1929 por la administración colonial, a pesar de que los británicos habían adoptado el principio general de respetar la ley hindú. Spivak arguye que la figura del *sati* desaparece entre las posiciones que para ella han construido los demás. Habría, pues, dos versiones de la libre voluntad de la viuda y del significado de la inmolación. Los británicos prohíben su práctica porque la entienden como un crimen y como una tortura, porque la encuentran repugnante y contraria a razón. La élite colonizada, en cambio, promueve una versión nacionalista y romántica de la pureza, la fuerza y el amor de la mujer que se inmola voluntariamente. En la figura del *sati*, la viuda está ausente, a pesar de que es objeto de una continua reescritura: está ausente del discurso imperial, cuya fantasía y representación del *sati* es la del hombre blanco que salva a las mujeres de la brutalidad de los nativos y de una costumbre pagana y atroz; está ausente también del discurso nacionalista y patriarcal indio, cuya fantasía y representación del *sati* es que son las mujeres las que, libremente, escogen morir. En ninguna de estas representaciones está la voz del subalterno: sólo es una ausencia, un momento de desaparición. Hay versiones de la voluntad de la viuda, pero son versiones de otros, porque las subalternas, las viudas, carecen de lugar de enunciación y de posibilidad de enunciar. El subalterno no ha dejado huellas que puedan ser recuperadas para producir una contra-historia: carece de posición desde la cual poder hablar y convertirse en sujeto. No produce un discurso. O, si se prefiere, el sujeto se convierte en un lugar de conflicto de discursos, en la instancia a la que se le asigna voluntad y palabra.

Algunos críticos han querido confrontar a Spivak compilando anécdotas sobre las palabras que gritaban las viudas al arrojarse al fuego. Ello indica que la tesis de Spivak ha sido malinterpretada. Ella no afirma que el subalterno no pueda hablar en sentido literal, sino que su palabra no alcanza el nivel dialógico y carece de un lugar enunciativo. Critica que la unidad del subalterno aparece como una categoría monolítica, a pesar que, la conceptualización de Guha y el resto del Grupo sea lo suficientemente amplia como para que designe a diferentes sujetos. Por otra parte, explica Spivak (1985) “si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (p. 199)

¿Si hablar significa hablar políticamente, cómo nos implicamos como académicas y académicos en esa complicidad con el silenciamiento y por qué? “Porque cuando una línea de comunicación es establecida entre un miembro de los grupos subalternos y los circuitos de ciudadanía o institucionalidad, el subalterno ha sido inserto en un largo camino a la hegemonía” (citado por Salvador, 2006, p. 23).

Estudios decoloniales y feminismos descoloniales: hacia una estética descolonial, antirracista y situada

Las perspectivas de la colonialidad o el pensamiento decolonial, adquirió gran fuerza con la creación del Grupo modernidad/colonialidad, una iniciativa de autores como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado Torres, Catherine Walsh, entre otros; quienes comprendieron la colonialidad como constitutiva de la modernidad. Uno de los debates claves ha sido la de las jerarquías humano-no humano.

Si para Audre Lorde el heterosexismo es la creencia en la inherente superioridad de una forma de amar sobre todas las otras, por ende, el derecho a la dominación y para James Baldwin la blanquitud se funda en el supremacismo racial

(Bidaseca, 2023, p. 5)⁶, María Lugones va a reponer estas ideas al afirmar lo siguiente: “Concibo la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano como la dicotomía central de la modernidad colonial” (Lugones, 2011, p. 23).

La deshumanización fue introducida por el sistema mundo moderno colonial capitalista y racista para subsumir a las poblaciones colonizadas a la condición de salvajes e inferiores y así, justificar a partir de la “raza” la violencia del colonialismo en América Latina y Caribe, África y Asia.

El colonialismo impuso el regimen heterosexual y desplegó las violaciones correctivas en diversos países africanos. Una de las características salientes del trabajo de la fotógrafa sudafricana Zanele Muholi es el de presentarnos retratos de sí misma el mismo en el espacio de lo doméstico, una actividad que remite a su recuerdo de la infancia en los suburbios cuando su madre la dejaba para ir a limpiar la casa de una mujer blanca en la ciudad durante o el *apartheid*. La subversión de ese mismo retrato que la antropología utilizó con fines imperialistas y la apropiación de sí.

La búsqueda estética y la producción de imágenes enfrentan las lógicas de representación que promueven la racialización e hipersexualización de los cuerpos negros, a su inferiorización y su reducción al exotimo salvaje que puede ser consumido por el mercado del arte y del espectáculo. Pero también habilita la posibilidad de pensar la descolonización del museo, para apropiarse de esa historia y producir una memoria ancestral desde su propia estética, propuesta que resulta muy inspiradora para los movimientos afro feministas y *queer en el Sur*.

En la exposición Somnyama Nkonyama [Salve! oscura leona] subvierte las imágenes que la antropología colonialista deja sobre las otredades racializadas, sobre el exotismo en que los cuerpos son objetualizados y jerarquizados por procesos históricos. Llama la atención el uso de accesorios del hogar, vinculados con los trabajos domésticos, como pinzas de ropa, o guantes de látex de limpieza, elementos usados en ámbitos domésticos.

La obra de Muholi devela los pliegues de la sociedad sudafricana, marcada por las heridas del apartheid/colonialismo/colonialidad. En el centro del proyecto de

⁶ Para un desarrollo de esta discusión, véase: Bidaseca, Karina “Audre Lorde, Soy una mujer que ama!”, Bs. As: El mismo mar, 2023.

la modernidad colonial capitalista se ubica lo que William EB Dubois (1903[1994]) denominó la “línea de color”^[xiv]. “Ningún negro se transforma en blanco; ningún blanco deviene negro”, *The Star*, 21/3/1986.

La pregunta por el uso de teorías descoloniales como formas de autoridad al lograr ingresar a la gestión institucional y museológica, siguen atrapadas en las lógicas de un lugar de enunciación principalmente eurocéntrico y Occidental. Si bien en las últimas décadas las instituciones artísticas, como los museos, el mercado del arte, abren canales de comunicación con los movimientos sociales oprimidos, más aún desde el período de desmonumentalización de la conquista y del Black Lives Matter o el movimiento Rhodes Must be Fall en Sudáfrica, las prácticas estéticas decoloniales operan en los intersticios. Mi propuesta en ese sentido es la de apelar a una descolonización del tercer espacio, hacia una política de sinécdoque spivakiana que se funda en la disolución de las identidades fortaleza para asumir ahora y al mismo tiempo todos los devenires minoritarios.

El arte global al buscar la inclusión de las diferencias termina reproduciendo la lógica neoliberal del multiculturalismo. Las dicotomías del museo moderno/colonial que remite a lo civilizado/primitivo, presenta la paradoja de volver exótico una vez más los artefactos culturales extraídos de los países colonizados. Estos objetos que aparecen en las cajas blancas de los museos denotan la separación violenta del despojo colonial, su alma quedó en las aldeas que fueron saqueadas.

La antigua autoridad Occidental como explica Homi Bhabha no desaparece, sino que se transmuta en otros discursos políticamente correctos sobre la validez universal del arte contemporáneo que es intrínsecamente moderno. El régimen de lo estético es inseparable de las relaciones de poder históricas.

Latinidad *cuir*

Desde siempre los activismos, los estudios de género, la teoría feminista *queer* anglo y *cuir* latinoamericana abrieron espacios que permiten cierta circulación de ideas y conceptos que tienen la firma de nuestros sures.

La tensión entre la sexualidad, la raza y la crítica a la Modernidad Occidental ha sido abordada por Leticia Sabsay (2012, 2013a, 2013b, 2014). Sabsay investiga, desde una perspectiva que cruza los estudios poscoloniales con la teoría *queer*, sospechada de ser una teoría colonial. El interés de Sabsay es analizar las formas contemporáneas de nacionalismo homonormativo y las políticas institucionalizadas sobre ciudadanía sexual que promueven proyectos sexuales neo-coloniales y políticas liberales eurocéntricas a nivel global. “Antes que una perspectiva “desde” Latinoamérica, los escritos de Sabsay piensan en el eje geopolítico marcado por los conflictos entre el bloque euro-norteamericano y Medio Oriente. Asimismo, pueden situarse en el debate anglosajón que ha impulsado la “crítica queer de color”, donde es posible ubicar autores como Jasbir Puar, Joseph Massad o Eric Fassin, entre otros.” (Bidaseca, et al, 2016).

En esta discusión, la filósofa María Lugones, referente del feminismo decolonial, señala:

Para mí, es importante que ‘queer’ no se difundió desde la Queer Nation, un movimiento pequeño, sino desde la teoría queer, que no es una teoría que viaja sin problemas, ya que jamás considera la colonialidad, la intersección raza/género, la importancia que palabras como ‘marica’ y ‘trola’ tienen en nuestra historia. Abrazar el ser gay, queer o lesbiana es algo de lo que hay que tomar distancia porque es una identidad prestada. Lo queer (...) tiene una fuerte carga teórica posmoderna –aunque mucha de la gente que, en este momento, se llama “queer” no conozca esta literatura–, sin reflexionar sobre la relación entre la posmodernidad y la colonialidad (Lugones en Avellón, 2014. p.6)

Certeras son las reflexiones de Judith Butler:

“Creo que la “teoría queer” avanza sólo cuando es parte de una lucha desde una coalición. Esto es cierto en muchos lugares del mundo. Tiene que oponerse al racismo y al poder colonial, razón por la cual la “teoría queer” es una lucha por la justicia racial y la desmantelación de las formas explícitas e implícitas de gobierno colonial. Tiene que estar vinculada con el feminismo y los derechos trans, y no puede orientarse solamente en relación con la teoría que viene del norte. Al mismo tiempo, vivimos en un entorno tanto global como local, y nuestro pensamiento y acción tienen lugar dentro de esa tensión. Por supuesto, es posible ver la “teoría queer” como una forma de imperialismo cultural impuesto por el norte, pero quienes dan ese argumento más fuertemente son

ahora el ala conservadora de la Iglesia Católica y los Evangélicos, cuya política es básicamente reaccionaria.

(<http://plazapublica.georgetown.domains/entrevista/134/?fbclid=IwAR2Ft3yRk5icgalWx6RXFuMqjyIAOLC6DuzheQPJdLxvAulrCPvGpb8J4pE>)

Nuestros sures pertenecen a las zonas donde la criminalización de las poblaciones colonizadas tratan de huir de las violencias patriarcales o coloniales: raciales, sexistas, capitalistas, promovidas por discursos tales como la “ideología de género”.

“La “latinidad queer” en este momento afecta –explica Butler- a la teoría en el norte, y muchos miran a Chile y Argentina para comprender mejor cómo se realizan las coaliciones, la importancia del arte de la performance en la vida pública y cómo oponerse mejor al autoritarismo y al negacionismo. Entonces, tal vez, es tiempo de que el “Norte” siga al “Sur” o, más bien, comprenda la importancia de una coalición contra-colonial para la política feminista, queer y trans” (Entrevista a Judith Butler en Revista Plaza Pública. 2018.

<http://plazapublica.georgetown.domains/entrevista/134/?fbclid=IwAR2Ft3yRk5icgalWx6RXFuMqjyIAOLC6DuzheQPJdLxvAulrCPvGpb8J4pE>)

Por su parte, Sabsay distingue entre una tendencia hegemónica del movimiento queer, que se ha homologado a la identidad gay y lesbiana, y otras posiciones que identifica como una “crítica queer de color”. En contextos europeos y norteamericanos disímiles asumen posiciones antirracistas, antimilitaristas y luchan contra el homonacionalismo. La autora se pregunta por las formas orientalistas y colonialistas que ha asumido la democratización del sexo y la sexualidad en los países occidentales al articularse con nuevas formas de imperialismo cultural, con la guerra contra el terrorismo y las políticas antimigratorias en Europa, que han dado lugar a lo que Jasbir Puar ha llamado “homonacionalismo”. Sabsay ve una suerte de inversión en el modo en que Occidente traza sus fronteras con Oriente, de tal modo que ahora es Occidente el que representa una “avanzada sexual”, y Oriente queda fijado como sexualmente conservador y represivo.

Reflexiones finales. Del cuerpo-memoria en la plataforma ArteAcción a la estética de la resistencia

Las performances a través de usos experimentales del cuerpo la exploración micro-política puede ser una forma de descolonización estética.

En esta misma línea, en Estudios Avanzados de Performance (2011), Diana Taylor plantea que la performance es a la vez una práctica y una epistemología, es decir: “una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (Taylor & Fuentes, 2011). Una performance es entonces un “evento específico con una naturaleza liminoide, casi siempre invariablemente separada del resto de la vida, presentada por performers y presenciada por audiencias, ambos de los cuales consideran que la experiencia ha sido forjada para ser interpretada, para evocar reflexiones, para comprometerse con ella – emocional, mental e incluso físicamente” (ibíd.)

Es de destacar que en los años de 1981, el crítico y curador peruano Juan Acha organiza el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano en Medellín, evento que marcó un punto de inflexión en las reflexiones sobre performance en Colombia. El coloquio también contó con la participación de la artista cubana Ana Mendieta, sus Siluetas como performances feministas son de referencia ineludible en tanto nuevos lenguajes artísticos que penetraban en los muros de los museos, bajo una lógica de la eco-fusión.

Estos movimientos de vanguardia no pueden interpretarse desde una historia del arte latinoamericano como una historia de modernidades como una caja de espejos.

En los años 1990 la concepción de Diana Taylor sobre las performances como “actos vitales de transferencia”, tanto transferenciade saberes, de memoria ancestral, es posible entender las obras de las artistas como una praxis que pone en el centro a los cuerpos bajo ocupación, colonialismo y *apartheid*.

Las performances nos permiten un sentir cercano, afectivo. Tal es la conversación que mantuve con las artistas **Doris Difarnecio** y **Catherine Hill**, posterior a su performance, que transcribo a continuación, a modo de cierre y apertura.

Entrevista

ARTE ACCIÓN “ÁGUILAS A GALLINAZO”⁷, Doris Difarnecio y Catherine Hill

Doris Difarnecio es directora de ARTEACCIÓN: una plataforma digital para el arte como acción pública y resistencia contra el feminicidio, la violencia sexual, la homofobia y el racismo. Entre 1999 y 2016, fue directora teatral de la Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), en San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México), un grupo de mujeres mayas que utilizan el teatro como herramienta para la educación, la preservación de las comunidades indígenas y los derechos de las mujeres. Fue directora del Centro Hemisférico, satélite del Instituto Hemisférico en Chiapas, entre 2008 y 2013. Es licenciada en Estudios Culturales y Sociología por la Universidad Autónoma de Madrid y por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), respectivamente. Difarnecio vive actualmente en Nuevo México. Actualmente vive en Lisboa, Portugal.

Catherine Hill. Nacida en los Estados Unidos es una artista visual feminista con una gran trayectoria como educadora, creadora, activista y pensadora rebelde sobre temas como el calentamiento global.

El ritual / performance es un proceso dialógico, horizontal, colectivo, en otras palabras, una manera creativa para buscar transferir conocimiento y afecto.
(CO/MX)

Karina Bidaseca (KB): Buenas tardes, es un placer recibirlas: a Doris Difarnecio y a Catherine Hill y Aniara Rodado a este panel, en el cual estamos muy orgullosas porque Doris, además, ya ha estado en nuestras Jornadas Feministas y celebrando los diez años nos pone muy felices tenerte nuevamente a pesar de la virtualidad. El panel de hoy va a estar siendo un panel relacionado con lo que

⁷ Performance virtual presentada en el V Congreso de estudios poscoloniales VII Jornadas de feminismo poscolonial. Buenos Aires, 4/12/2020. La misma fue transcrita para nuestra publicación Bidaseca, Karina y Sierra, Marta (Coords.). *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y activismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO/El Mismo Mar, 2022.

nosotrxs deseamos construir como lenguajes artísticos dentro del Congreso. Este siempre ha sido atravesado por prácticas artísticas y activistas. Doris nos va a compartir una performance que es realmente hermosa, que se llama “Video: Águilas a Gallinazo”, que es un ritual-performance, como un proceso, dialógico y colectivo. En otras palabras, una manera creativa para buscar transferir conocimiento y afecto. Estamos aquí listas para ver el video y que Doris y Catherine nos cuenten acerca de él.

Doris Difarnecio (DDF): ¡Muchas gracias!

KB: Impresionante, Doris, realmente muy potente la experiencia. Quiero que nos cuentes un poco el contexto, el por qué.

DDF: ¡Absolutamente, con muchísimo gusto! La traducción de la narración hecha por Chill, artista visual, activista y educadora: “Las águilas son el símbolo del patriotismo tanto para Estados Unidos como para Rusia. Las águilas son símbolos del patriotismo de dos cabezas tanto en Rusia como EEUU. Se convirtieron en el buitre de tres cabezas en la pintura, “Águilas a Gallinazo” donde necesitaba expresar mi ira y repulsión por los acontecimientos que tomaban lugar en ese tiempo. La victoria en las elecciones de Donald Trump por ejemplo. Quería que esta pintura fuera mi Guernica, Pero tanto la imagen como la realidad política que la rodea crearon una estética demasiado repugnante para contemplar. Doris Difarnecio y yo decidimos decidimos en esta acción ritualizar su destierro.”

Arte Acción es una plataforma interdisciplinaria de performance y política, nacida en 2008, con presencia digital, integrada por activistas, académicos y organizaciones de derechos humanos y es dedicada al fomento cultural, la investigación académica y el performánc e entendido como forma de lucha y resistencia. En ese sentido, la apuesta de la plataforma, como su nombre lo indica, es por un lado articular la creatividad, el arte y el performance como intervención social/política y por otro lado se enfoca articular lo erótico, lo decolonial y lo pedagógico, en la búsqueda de iniciativas – que incluyen proyectos de creación individual o colectiva.

Como activista-artista-académica, mi trabajo explora temas de violencia, memoria y práctica en el performance como acto de resistencia. De 2007 a 2014 dirigí el Centro Hemisférico de Performance y Política en Chiapas, Mexico, un centro satélite del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York. Recibi una beca Fullbright en 2019 para implementar tales técnicas en Colombia con las comunidades indígenas Embera, negras y LGBTQ. Catherine Hill es artista visual, feminista, educadora y activista.

Nuestro objetivo en la pieza es desarrollar una comprensión multifacética de los efectos sociales y estéticos de las prácticas artísticas. “Águilas a Gallinazo” fue un proceso dialógico y horizontal. Repasar las diferentes formas de relacionarnos Chill y yo como pareja lesbica en el transcurso de nuestro proceso creativo nos conlleva a entender y recalcar que, desde el inicio de nuestra colaboración, el proceso siempre implicaría el aporte de cada una de nosotras, actuando de acuerdo a nuestras ideas, a nuestras formaciones culturales, a nuestras formas de pensar. En mi caso, soy una mujer biracial negro colombiana hija de padres inmigrantes en Estados Unidos la cual ha sido determinante en mi vida.

El *performance*, para nosotras, es un recurso ontológico, creativo y político para ser y estar en contra de los fundamentos de ciencias o campos de producción de conocimiento que siguen uniendo la categoría de la mujer a una lógica biologicista, donde al final el cuerpo es destino. Somos sujetas de nuestra propia historia y reconocemos que el tiempo es como un constante devenir. La acción, “Águilas a Gallinazo,” busca atravesar a su audiencia desde el poder del rito como arte milenario que puede ser traducido en un poder esclarecedor que enseña y transforma. De esta misma manera, el ritual, la danza, el destierro de la pintura creada por Chill cuestiona los códigos de género y sexualidad que se construyen siempre con relación a otras formas de identificación. Nos interesa traer al debate crítica sobre cómo los códigos de género requieren continuidad y repetición para mantenerse en el poder.

“Águilas a Gallinazo” creada en colaboración con mi pareja, Catherine Hill, se enfoca en cómo desarticular y deconstruir el discurso dominante que oprime, domina y violenta el cuerpo de la mujer. El imaginario que creamos es solo un punto de referencia para comprender otras formas contemporáneas y actuales de

participación política. Entendemos y creemos que la transformación social se hace intercambiando de qué manera se vive, piensa y se lucha. Crear la pieza, implica y busca un compromiso y acto pedagógico feminista decolonial. La pieza busca abrir posibilidades, impulsar preguntas como: ¿Cómo se resuelven los asuntos de traducción y diversidad cultural para crear e imaginar fuertes alianzas artísticas, sociales y humanas? ¿Por qué bailo la cumbia, encima de una pintura, en el desierto del suroeste de Nuevo México? ¿Puede existir aquí un diálogo de saberes que sea honesto y verdadero, que podamos transferir hacia quien observa la pieza para en efecto, reaprender a conocer nuestra historia-nuestro ritual?

Esta acción performativa, *Eagles to Vultures*, se encarna en el cuerpo y ritual dando paso a pensar con algún tipo de inteligibilidad la experiencia de vida no como “algo” que se posee y que es el origen de nuestra explicación, sino justamente como aquello que debe ser explicado, el objeto mismo del conocimiento (Scott 1992). Este intercambio artístico y transformador nos permite entender la teoría de Augusto Boal que propone romper con la pasividad del espectáculo entre actor y audiencia. Esta práctica liberadora, busca superar la distancia entre actor y espectador que reproduce la misma dinámica entre opresores y oprimidos. De acuerdo a Boal: *“Una vez que el ser humano conozca y torne expresivo su cuerpo, estará pues habilitado para practicar formas teatrales que lo liberen de su condición pasiva, y lo transformen en sujeto de la acción: actor y protagonista”* (1978). De igual manera, el proceso creativo nuestro busca resaltar el trabajo expresivo con el cuerpo para apuntar hacia *su problemática*. La pieza es punto de referencia que contradice y cuestiona la dominación y opresión del cuerpo de la mujer. En otras palabras, al pensar, reflexionar y escenificar desde el acervo íntimo, buscamos promover estrategias hacia el desarrollo de la sensibilidad y la capacidad crítica sobre nuestras vidas.

Producir conocimiento y arte desde nuestra experiencia de vida, memoria y cuerpo nos permite comprender las maneras de como hemos sido constituidas. Nosotras con esta pieza buscamos cambiar esas dinámicas para buscar nuevas formas de contar y dejarse contar y producir procesos de subjetivación empoderantes para hacernos dueñas de nuestras existencias.

KB: ¡Muchísimas gracias Doris y Catherine! Hermosísima *performance*, hermosísima posibilidad de pensar los lenguajes artísticos en virtud también de esa memoria de la que tanto habla siempre Doris y que ha dejado su huella en nuestras jornadas.

REFERENCIAS

Bhabha, Homi. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Bidaseca, Karina. **Antología feminista descolonial**. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2022.

Bidaseca, Karina y Sierra, Marta (Coords.). **El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y activismos descoloniales**. Buenos Aires: CLACSO/El Mismo Mar, 2022.

Bidaseca, Karina. **Ana Mendieta**. Pájaro del océano. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2021.

Bidaseca, Karina. **Por una poética erótica de la relación**. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2020.

Bidaseca, Karina. “Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café”: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial”. En **Andamios. Revista de investigación social**. UAM. México. Vol. 8 Núm. 17 (2011): septiembre-diciembre. <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/445>

Butler, Judith. **Marcos de guerra. Las vidas lloradas**. Madrid: Ed. Paidós, 2010.

Carneiro, Suelí (2001) “Ennegrecer el feminismo”. Conferencia presentada en Durban. En http://www.penelopes.org/Espagnol/xarticle.php3?id_article=24

Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, 1995.

“Colectiva del Río Combahee. Una declaración feminista negra”. En Cherríe Moraga, Ch. y Castillo Ana (eds.) **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**, Ism press, San Francisco.

Davis, Angela. **Women, Race & Class**. USA: Vintage Books Edition, 1983.

Fanon, Frantz. **¡Escucha, blanco!**, Barcelona, Ed. Nova Terra, 1970.

Gonzalez, Lelia. “A categoria político-cultural da Amefricanidade”. **Revista Tempo**

Brasileiro, nº 92/3, Rio de Janeiro, 1988.

Glusberg, Jorge. **El arte de la performance**. Ed. E Arte Gaglianone, 1986.

hooks, bell. "Mujeres negras: dar forma a la teoría feminista". En: **Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras**. Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

Lorde, Audre. "Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo". En Cherríe Moraga, Ch. y Castillo Ana (eds.) **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**. San Francisco: Ism press, 1979.

Lugones, María. **Colonialidad y género. Hacia un feminismo decolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2008.

Mbembe, Achille. **Critique de la raison nègre**. Paris: La découverte, 2013.

Mohanty Talpade, Chandra. "De vuelta a "Bajo los ojos de Occidente": la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas" en **Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Parker, Pat. "La revolución: No es limpia, ni bonita, ni veloz". En Cherríe Moraga, Ch. y Castillo Ana (eds.) **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados**, s/r, 1988.

Quijano, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

Reckitt, Helena. **Arte y feminismo**. London y New York: Phaidon Press, 2005.

Puar, J. K.. "Mapping US homonormativities. Gender, Place & Culture", 13(1), 67-88, 2006. <http://dx.doi.org/10.1080/09663690500531014>

Puar, J. **Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times**. Durham: Duke University Press Books, 2007.

Puar, J. ("Rethinking homonationalism". **International Journal of Middle East Studies**, 45(2), 336-339, 2013. <http://dx.doi.org/10.1017/S002074381300007X>

Sabsay, L. **Fronteras Sexuales. Espacio Urbano, cuerpos y ciudadanía**. Buenos Aires, Paidós, 2011.

Sabsay, L.. "The Emergence of the Other Sexual Citizen. Orientalism and the Modernisation of Sexuality", **Citizenship Studies**, Vol. 16, Nos. 5/6, p. 605-623, 2012.

Sabsay, L. "Dilemas queer contemporáneos: ciudadanías sexuales, orientalismo y subjetividades liberales. Un diálogo con Leticia Sabsay, María Amelia Viteri y Santiago Castellanos", *Revista Iconos* N° 47, pp. 103-118, 2013a.

Sabsay, L. "Queering the Politics of Global Sexual Rights?", *Studies in Ethnicity and Nationalism*, Vol. 13, N° 1, pp. 80-90, 2013b.

Sabsay, L. "Políticas queer, ciudadanía sexual y decolonización", en **Resentir lo queer en América Latina**. Diálogos desde/con el Sur. Barcelona: Egales, 2014.

Said, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Buenos Aires: Anagrama, 1996.

Said, Edward W. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología". En González Stephan, Beatriz (ed.) **Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico**, Tomo I, Caracas: Nueva Sociedad, 1996.

Said, Edward W. **Orientalismo**. Barcelona: Sudamericana, 2004.

Said, Edward W. **Fuera de lugar**. Madrid: Grijalbo, 2001.

Said, Edward W. **Reflections on Exile and other literary and cultural essays**. London: Granta, 2000.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "¿Puede el subalterno hablar?". **Orbis Tertius** 6 (6), 1988. Traducción de José Amícola.

Spivak, Gayatri Chakravorty. **Outside in the teaching machine**. New York: Routledge, 1993.

Viana Elizabeth. **Crítica de la razón poscolonial**. *Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.

Viana Elizabeth, "Relações raciais, gênero e movimentos sociais: O pensamento de Lélia Gonzalez (1970-1990). Tesis de Maestrado. Universidad Federal do Río de Janeiro, Brasil, 2007.

Recebido em: 29/06/2023

Aceito em: 25/09/2023

ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN EN LAS TEATRALIDADES FEMINISTAS LATINOAMERICANAS

Lola Proaño Gomez¹

Resumo: expondremos los rasgos de La Estética de la Liberación para luego observar los diversos aspectos liberadores que emergen en las teatralidades feministas latinoamericanas y que justifican clasificarla como tal. Con una perspectiva hermenéutica feminista que sitúa los productos teatrales inmersos en un contexto amplio, interrelacionados con aspectos filosóficos, políticos, económicos y sociales, pretendemos alcanzar no solo su entendimiento sino su comprensión (Gadamer), para observar cómo ellos pueden entenderse como aparatos liberadores. Estas teatralidades, como lo hace el feminismo popular latinoamericano, plantean la existencia del nudo teórico entre capitalismo-patriarcado-neoliberalismo y desnudan escénicamente algunas de sus consecuencias: la violencia de género y la esencialidad del binarismo; la división entre público y privado; el reclamo por los derechos negados y el ingreso del sujeto femenino al mundo simbólico del lenguaje junto con la revaloración del cuerpo no normado como espacio de significación. Algunas respuestas desde la resistencia y la búsqueda de liberación de estas teatralidades son la ocupación del espacio público originalmente negado al sujeto mujer(es); la aparición de un nuevo sujeto, a veces colectivo, plural y constituyente, como es el caso de los grupos artistas; la integración del cuerpo menospreciado por la tradición filosófica, que, en estas teatralidades es la herramienta fundamental para instalar sus demandas, el territorio en el que se inscribe la lucha. Ejemplificaré la propuesta con producciones teatrales en las que emerge una racionalidad que se diferencia de la racionalidad abstracta masculina², una racionalidad que integra una nueva jerarquía de valores y con una lógica cuyo valor supremo es la vida. Todas estas características conforman una política liberadora respecto del régimen hegemónico patriarcal-capitalista-neoliberal y buscan una mejor vida para los sujetos no masculinos mediante diversas técnicas teatrales y performáticas.

Palabras clave: Feminismo; teatralidades; liberación; estética; racionalidad

¹ Profesora Emérita de Pasadena City College (2011); PhD. en teatro y poesía latinoamericana en la Universidad de California Irvine. Master en filosofía en la Universidad del Estado de California, Los Angeles. Ha publicado *Poética, política y Ruptura: Argentina 1966-73* (Atuel, Buenos Aires, 2002); *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano: 1950-2007* (Gestos, Irvine, 2007); *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* (Biblos, Buenos Aires, 2013); *Antología de teatro latinoamericano: 1950-2007* (Instituto Nacional de Teatro Argentina, 2010 -3vs.). Tiene además publicaciones en revistas profesionales y conferencias en Sud América, Estados Unidos, Inglaterra, España y Alemania. Actualmente es Investigadora Invitada del Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dr. Es además miembro de varios Consejos editoriales de publicaciones académicas internacionales. E-mail: lolaproanio@gmail.com.

² Esta masculinidad abstracta no da importancia a la realidad material del espacio de la reproducción situado fuera del mundo masculino y esta es la base del dualismo: abstracto/concreto; mente/cuerpo;/ cultura/naturaleza; ideal/real, en el que se valora el primer elemento por sobre el segundo asignado al sujeto femenino. La construcción "femenina" alternativa va en contra de los dualismos: valora lo concreto, conexión y continuidad con los otros (gestación y crianza) y la unidad entre mente/cuerpo.

AESTHETICS OF LIBERATION IN LATIN AMERICAN FEMINIST THEATRICALITY

Abstract: We will expound the features of The Aesthetics of Liberation to examine the various liberating aspects that emerge in Latin American feminist theatricality. With a feminist hermeneutic perspective that immersed the theatrical products in a broad context concerning philosophical, political, economic, and social aspects, we intend to reach their understanding and comprehension (Gadamer), to observe how we understand them as liberating apparatuses. These theatricalities, as Latin American popular feminism does, sustain the existence of a theoretical knot between capitalism-patriarchy-neoliberalism and stage some of its consequences: gender violence and the essentiality of binarism; the division between public and private; the claim for the rights denied and the entry of the female subject into the symbolic world of language and the revaluation of the body as a space in which meaning inscribed. Some responses from the feminist theatricality resistance in search for liberation are the occupation of the public space, denied initially to the woman(s) subject; the appearance of a new subject, sometimes collective, plural, and constitutive, as it is the case of Latin American activist groups; the integration of the body as part of a valid expression, denied and belittled by the philosophical tradition as it is the fundamental tool to install the demands. We will exemplify these theses with theatrical productions in which emerge a rationality that differs from the traditional masculine abstract rationality and integrates a new hierarchy of values with life as the primary one. All these characteristics make up a liberating policy from the patriarchal-capitalist-neoliberal hegemonic regime and seek a better life for non-male subjects through various theatrical and performance techniques.

Keywords: Feminism; theatricality; liberation; rationality; aesthetic

Estética teatral de la liberación

Somos "seres en el mundo" situados/as ante fenómenos de todo tipo que afectan de diversas maneras nuestra subjetividad; tal como lo explica Dussel, es nuestra "sensitividad-inteligente o nuestra inteligencia-sensitiva" la que posibilita la apertura al mundo en el momento ontológico de la *aisthesis* (apertura) para pasar luego al momento expresivo-productivo (óntico) de la *poiesis* (Dussel 2017, p. 31). La escena teatral se instaura entonces desde la *aisthesis* (apertura al mundo) como valor estético que se constituye por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto [la sociedad, la política, el *statu quo*] que es interpretado como disponible [o no] para la vida (Dussel, 2017, p. 37); surge una interrelación que no es ni subjetiva ni objetiva, sino que se construye en esa relación de sujeto-mundo que se expresa en la escena teatral. Sin embargo, creo importante agregar una dimensión en esta relación entre la apertura al mundo y la *poiesis*. Propongo que en ese puente que se construye entre la apertura al mundo (*aisthesis*) y la *poiesis* (producción) hay que agregar la respuesta, consciente o no, a la atmósfera afectiva producida por las condiciones sociales, políticas, económicas e ideológicas que presiona desde el contexto que, en los casos que nos competen, asfixia la vida³.

Esta dimensión agregada enfatiza la cualidad dialéctica de esta interrelación entre productor, proceso y producto y reconoce en el productor una actividad que va más allá de la *aisthesis*, evitando considerarla como una apertura pasiva al mundo. La producción (*poiesis*) exhibe la respuesta, frente a ese mundo, con imágenes, palabras y emociones que involucran posiciones ideológicas y políticas; la *poiesis* es

³ Lo afectivo en los estudios teatrales puede producir una "comprensión diferencial de experiencia subjetiva y de procesos sociales" (Abramowski, 2017, p. 17) que se manifiestan en una emotividad (*mood*) que responde a la atmósfera afectiva que también puede expresarse en el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que tienen la característica de ser compartidos como un fenómeno colectivo (Flatley en Abramowski, 2015, p. 80) Los afectos aparecen con una cualidad performativa que supera la del lenguaje verbal (actos del habla de Austin) puesto que involucra el cuerpo y todos los lenguajes teatrales. En los contextos de devaluación de la vida, la *atmósfera afectiva* (Anderson) responde al contexto y reaparece en la escena teatral cuya producción, impactada por ella, produce acciones y pensamientos que hablan de la biopotencia que se enfrenta con el poder; en otras palabras expresan la defensa de la vida frente a un sistema hegemónico que considera la vida como un elemento más de su organización para conseguir las finalidades económicas del neoliberalismo.

el resultado de la apertura al contexto y una concreción de las respuestas a esa atmósfera político-económico-socio-afectiva, proveniente del "mundo de afuera" que impacta en diverso grado en los productores cuya respuesta se teatraliza de diversa manera (*poiesis*).⁴

Todo lo anterior, se observa a través de una diversidad plural de respuestas estéticas. La relación dialéctica y múltiple, arriba planteada, toma formas diversas en la escena según el tipo de objeto que se construya, el contexto (mundo) en el que surja, la presión de la atmósfera afectiva (o la afectación recibida desde el contexto) y la respuesta a ella desde los productores; en el tipo de respuesta impactan los elementos integrantes de la subjetividad del productor (ideología, formación, elementos a su disposición, tipo de escena a construir, etc.). La posición de los/las productoras respecto del contexto, la cultura y la ideología dan lugar a distintas poéticas políticas que se concretan en múltiples formas dando lugar a poéticas políticas plurales liberadoras.

Es decir, que siguiendo y ampliando la propuesta de Dussel de una estética de la liberación, propongo considerar la *Estética teatral de la liberación* como aquella que produzca escenas teatrales que construyan y articulen puentes imaginarios, visuales o textuales, entre la apertura al contexto-mundo (*aisthesis*) y su impacto en la subjetividad y que dé lugar a una producción escénica (*poiesis*) favorable a la conservación y mejora de la vida y/o planteen la oposición o el rechazo a aquellos contextos que no sean propicios para la misma. En el caso de las producciones que pueden ser leídas desde la perspectiva feminista, los casos que interesan para esta propuesta tienen en común que buscan la posibilidad de que el sujeto productor y la escena producida expresen la búsqueda de una vida plena⁵, por ello expresan la crítica a un estado de cosas que mantiene al sujeto no masculino en una posición subordinada que limita sus potencialidades⁶.

⁴ Para observar la afectividad en los productos teatrales ver mi artículo: "Afectividad política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana". *Investigación teatral. Universidad Veracruzana V. 11 Num18, 2020*. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>

⁵ Aquí nos referimos respecto a esta actitud de búsqueda constante, a la propuesta de AA. Roig de la "función utópica del discurso" según la cual al criticar el estado de cosas y negar el determinismo legal (la necesidad de que las cosas sean como son) abren la opción de otro futuro posible, la búsqueda de una vida con mayor plenitud.

⁶ Dentro de esta estética propuesta, es posible incluir la propuesta de Adorno respecto del arte político que es, según él, aquel que desenmascara, visibiliza y revela lo oculto mediante la mimesis de

Desde la óptica de este ensayo y, concretamente desde el interés por visualizar el contenido político liberador en la escena feminista, corresponde constatar la existencia de este contenido en pro de la vida en los distintos momentos de la producción escénica.

El nudo teórico capitalismo (neoliberalismo)-patriarcado

*No se puede entender
no se puede entender
la lucha de clases
Sin saber que la clase obrera
está dividida en dos subclases
Los hombres privilegiada
las mujeres dominadas.
(Lastesis)⁷*

El feminismo popular ha señalado el nudo teórico que enlaza capitalismo y patriarcado; las teatralidades feministas de América Latina exhiben dicha asociación contextualizándola con las dinámicas políticas, sociales y económicas de la región. Sólo mediante la comprensión de las relaciones explicitadas por este nudo teórico es posible entender tanto las acciones activistas como los planteamientos que se hacen desde los escenarios teatrales. Al respecto Isabella Baker ha denominado “silencio conceptual” (Marshall, 1999, p. 309-317) al hecho de que se esconde la situación de las mujeres en el mercado, sus condiciones laborales precarias (especialmente de las inmigrantes) que constituyen “el trabajo invisible de las mujeres⁸ (Cobo, 2011, p. 80) y que Saskia denomina “el retorno de las llamadas clases de servidumbre”, una “feminización de la supervivencia”(Ibid). Del mismo modo, Kate Millet explica la relación estrecha entre patriarcado, capitalismo, ideología y sistema político social y su impacto en el status de las mujeres específicamente y de los sujetos no binarios,

lo invisible que, al contrario de la mimesis aristotélica, no reproduce la "realidad" visible. Este es un rasgo indispensable para una *Estética teatral de la liberación* que no puede reproducir en sus escenas un estado de cosas que pretende cuestionar.

⁷ El planteo de Lastesis parafrasea a Engels que afirmó: “el primer antagonismo de clases que apareció en la historia fue el desarrollo del antagonismo entre hombre y mujer en la monogamia y la primera opresión de clases, la del sexo femenino por el masculino (Citado en “Capitalismo y patriarcado: la doble desigualdad de la mujer” de Evelyn Martínez).

⁸ La alianza entre capitalismo y patriarcado se funda en esta relación entre opresor y oprimido en la que el opresor adquiere las utilidades que se extienden del trabajo realizado por la persona oprimida; aquello conocido también como plusvalía (Lastesis, 2021, p. 36)

cuando afirma que “Nuestra sociedad (...) es un patriarcado. El hecho se pone inmediatamente de manifiesto si se recuerda [que] todavía el poder dentro de la sociedad ...está [casi] por entero en manos masculinas (Millet ,1971, p. 25).

La sociedad estructurada sobre relaciones de desigualdad y divisiones de género puede ser des-cubierta e inmovilizada ideológicamente para deslegitimar las relaciones de dominación y subordinación existentes expresadas en la cultura. Por ello, la cultura - el teatro y las teatralidades - pueden desafiar los regímenes de sentido y los órdenes de representación, las maneras en que el mundo es imaginado y representado (Pollock, 1999, p.36).

Las teatralidades que aquí nos interesan ponen en evidencia la relación de la posición subordinada de las mujeres y su borramiento de la historia con la estructura patriarcal-capitalista mediante el establecimiento de conexiones reales entre el trasfondo social y político con la violencia de género y la producción cultural del sujeto no masculino.

Los escenarios artivistas y teatrales reconocen la vulnerabilidad y la alteridad de los cuerpos no binarios-no masculinos y emerge una actitud que, venciendo el miedo, afirman haber llegado al límite de la vida vivible. La posición anti patriarcal-capitalista como condición subyacente, se hace evidente por ejemplo en las acciones de Lastesis y ARDA; aparece también metafóricamente en los escenarios de teatro aquí considerados que denuncian la misma condición y su conexión con la violencia, la opresión de género y la precariedad de la vida de la situación de la(s) mujer(es) inmersas en un sistema capitalista patriarcal que el neoliberalismo ha extremado.

Sólo mediante la comprensión de las relaciones explicitadas entre Capitalismo/ neoliberalismo y patriarcado es posible entender que la performance de Lastesis se realice en medio del “estallido social” chileno y que las acciones de ARDA coincidan con la nueva implantación del neoliberalismo en argentina (2015-2019).

Esta consciencia de la imposibilidad de considerar por separado los problemas de género respecto al capitalismo patriarcal, explica que los escenarios demanden cambios estructurales y que estas exigencias sean transnacionalizadas

como muestra el caso de “Un violador en tu camino” (Lastesis⁹) que fue traducida a muchos idiomas y dio la vuelta al mundo adaptada a las circunstancias políticas de cada lugar.

La coincidencia del cansancio social producido por el dominio del neoliberalismo y la quita de derechos, más las bases del feminismo popular que exige cambios estructurales ha transnacionalizado la consciencia feminista que hoy tiene la mirada puesta en un horizonte común. Se trata de des-naturalizar la desigualdad, planteada por los sectores defensores del neoliberalismo como parte de la condición humana, negando que ella sea la consecuencia de los procesos sociales y de las políticas que generan estructuras de dominación (Cobo, 2011, p. 12).

En las teatralidades feministas latinoamericanas aparece una racionalidad que no opone el cuerpo al espíritu, tampoco los afectos ni la emoción a la razón, distinta y opuesta a la racionalidad capitalista que plantea las dualidades cuerpo/alma; público/privado; producción/reproducción; razón/emoción, etc. y que adopta una racionalidad instrumental que sin tener en cuenta la racionalidad de los fines, justifica todos los medios para llegar a aquellos propios del sistema neoliberal: la eficacia del mercado, y el aumento del surplus y de las ganancias. Esta nueva racionalidad poético-afectiva¹⁰ tiene consecuencias también a nivel de la lógica organizativa y jerárquica propuesta: trabajar por convicción y no por dinero escapa a la lógica neoliberal, escapa a la lógica patriarcal (Lastesis, 2021, p. 104). Es una lógica que no presupone desde el inicio, una superioridad que actúa sobre una subordinación estructurada. La aparición de una subjetividad política necesita la ruptura de la lógica del *archké*, es decir la lógica fuente, base de la estructura (Rancière, 2006, p. 63). También La epistemología que emerge del intercambio y el surplus o la ganancia es perversa pues incluso la producción depende del uso del cuerpo y de los bienes producidos y de la reproducción y conservación de la vida. No se puede luchar contra uno de los

⁹ Las citas de Lastesis sin referencia bibliográfica son tomadas del video de la performance, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cjOz5EwaZn44>

¹⁰ Creemos que son posibles modos de producción de conocimiento por fuera de los límites que imponen la lógica y la racionalidad tradicionales, que han sido adoptados desde el positivismo y que aún dominan en las instituciones. Las formas de conocimientos que proporciona a escena rebasan esta concepción. Para mayor detalle de esta racionalidad propuesta ver Proaño, Verzero.

elementos que forman este nudo teórico sino se lo desata, poniendo en evidencia sus relaciones y mostrando sus aspectos negativos.

Ya vas a ver (Argentina, 2013) de Susana Torres Molina, ejemplifica muy bien este nudo teórico entre capitalismo-patriarcado-neoliberalismo. La autora/directora pone en escena la violencia de género es el resultado de sacudir las relaciones de subordinación respecto del sujeto masculino. En la escena, Ella, una mujer que ha logrado superarse y escalar en una empresa, se ve amenazada por un empleado que no ha alcanzado su status.

Respecto de la interrelación violencia-capitalismo, Torres Molina dice:

Comparto la visión de algunas investigadoras y teóricas sobre el tema, quienes no ven la violación como una consecuencia de patologías individuales...sino como un mandato. Un mandato dentro de la estructura patriarcal; estructura jerárquica que atraviesa todos los órdenes de la vida privada y pública. (www.alternivateatral.com)

En la escena vemos la violencia ejercida por un empleado de bajo rango contra una mujer que ha logrado ascender en la compañía en la que trabajan los dos. En *Ya vas a ver*, el motivo de la violencia está conectado con la jerarquía del trabajo y el desplazamiento hacia arriba –literalmente—del lugar de la mujer en la oficina y en la estructura social, con el alcance de una subjetividad autosuficiente. En el espectáculo se sobredimensiona la desesperación del personaje masculino al ser superado por una mujer que lo ignora. Ella se libra de la violación o de un mayor abuso accediendo a introducirlo en su mundo social fingiendo que es su novio. Esto construye el simulacro del fin de la superioridad de Ella.

Aquí la violencia de género no se entiende sino consideramos la condición social, la situación en la estructura económica de los personajes y su calidad de sujetos masculino y femenino respectivamente. La propuesta rompe la lógica patriarcal que presupone superioridad, la señala como la causa de la violencia de género y aspira a alterar la distribución de las posiciones que en la sociedad ocupan los sujetos femeninos y masculinos. La violencia de género aparece como un modo de enfrentar la frustración del sujeto masculino que no sólo pierde su espacio, sino que lo ve ocupado por una empleada de la que, además, ha estado enamorado.

María Luisa Femenías (2011) argumenta que una de las causas de la violencia de género¹¹ es la asunción de la esencialización de las identidades que construyen jerarquías y lugares inamovibles y naturales para los sujetos tanto masculinos como no masculinos y propone considerar en su lugar, una identidad compleja.¹² Reconocemos, junto a Femenías, un nivel estructural “naturalizado”, extra-individual que habilita la emergencia de la violencia también “natural” en los varones y que es inversamente proporcional a la “vulnerabilidad” de las mujeres. *Ya vas a ver* teatraliza la violencia en el intento de restaurar esa autoestima herida, como un intento de reacomodamiento simbólico funcional de los espacios de poder de los varones en la sociedad global al ver amenazada su situación de privilegio.

El personaje rechaza el “objeto/mujer” que se ha desplazado del lugar inferior hacia una posición superior e intenta ratificar una identidad configurada sobre estereotipos paradigmáticos de virilidad que celebran la fuerza como autoridad despótica (Femenías, 2011, p.95). La violencia del varón se convierte en la exigencia del reconocimiento violento del orden perdido (Patriarcado) y anacrónico reforzando la “naturalidad” y la “normalidad” de las normas perdidas.

Tenemos entonces en *Ya vas a ver* nuevamente la afirmación de que es imposible entender la subordinación del sujeto femenino y es imposible luchar contra ella sino consideramos la intersección género-capitalismo-patriarcado, como veremos que afirman Lastesis y como lo canta ARDA en sus acciones.

¹¹ Según la agencia de noticias TELAM, en Argentina en el primer semestre de 2023, hubo 151 feminicidios. [https://www.telam.com.ar/notas/202307/634022-primer-semester-2023-151-femicidios.html#:~:text=Seg%C3%BAn%20el%20Observatorio%20de%20Femicidios,de%20ellas%20menores%20de%2012\).](https://www.telam.com.ar/notas/202307/634022-primer-semester-2023-151-femicidios.html#:~:text=Seg%C3%BAn%20el%20Observatorio%20de%20Femicidios,de%20ellas%20menores%20de%2012).)

¹² Entendemos por “identidad compleja” un constructo que no responde a un sólo rasgo fijo, determinante y esencial, anterior e independiente de la vida y la experiencia de los/as individuos y los grupos... que siempre responde a estructuras sociales, acontecimientos históricos, factores económicos, discursos ideológicos hegemónicos o no, rasgos singulares de cada sujeto, políticas públicas que fomentan (o no) ciertos estilos y, por sobre todo, identificaciones (conscientes e inconscientes a la vez) de las personas respecto de ideales regulativos o ficciones regulativas, siempre de modo crítico y flexible. (Femenías, 2011, p. 99)

Teatralidades y lenguajes de liberación

En este apartado consideraremos dos tipos de producciones: las acciones artivistas que unen arte y política ocupan los espacios públicos y las producciones que tienen lugar en espacios propiamente teatrales. Como veremos a continuación, las acciones demandan una liberación que empieza con la exigencia de autonomía, la inclusión de la(s) mujer(es) en el mundo simbólico del lenguaje, la valoración de las materialidades: el cuerpo, el cuidado de crianza y la vida, y las emociones y los afectos. Además, deconstruyen, mediante diferentes medios teatrales, la mirada esencialista que adjudica propiedades incambiables a los sujetos -especialmente al sujeto no masculino. Junto a ello, rechazan características que tradicionalmente han sido parte de esa subjetividad esencial femenina, por ejemplo, la equivalencia entre ser mujer y ser madre.

El artivismo feminista

*La vida es injusta de este lado de la vereda,
pero aprender a exponer
y denunciar tus inquietudes a través del arte,
es conectar profundamente con las emociones,
tanto positivas como negativas,
y en articulación con las ideas.
Trabajar con las emociones
es un regalo subversivo para el mundo.
(Lastesis, 2021, p.12)*

Me voy a centrar en dos colectivos artivistas feministas y sus acciones: Lastesis (Chile, 2019), ARDA (Argentina 2016- ...). Las acciones artivistas de estos dos colectivos feministas exhiben una fuerte asociación con las dinámicas que estructuran las relaciones sociales y económicas de la región. Estos grupos proponen un feminismo crítico que intenta contribuir a un proyecto liberador con el rechazo al modelo capitalista-patriarcal-neoliberal. No es casual que “Un violador en tu camino” suceda a días del “estallido social” chileno (18 de octubre 2019) y en el medio de éste. En este caso es la resistencia a un sistema que ha quedado funcionando desde la dictadura

pinochetista y que no fue modificado. Por otra parte, en Argentina ARDA responde a la intensificación del modelo neoliberal que tuvo lugar bajo el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019).

Estas acciones se articulan en una estética política liberadora que traspasa la frontera chileno-argentina y que tiene que ver con la estructura política neoliberal de los dos países. La resistencia material y simbólica del “estallido chileno” -con cuerpos y vidas que se ponen en la línea de combate- y la resistencia simbólica de las acciones feministas artivistas de ARDA son parte “de un mismo conjunto de prácticas coherentes entre sí” que se apoyan mutuamente y desafían primero calladamente y luego entrando en posesión de lo que se les niega, el espacio público, la palabra y el cuerpo (Scott, 1992, p. 218-224) para ejercer, aunque no más sea temporalmente, los derechos negados.

La emergencia de un nuevo sujeto

Una de las características más importantes de las teatralidades artivistas feministas y que se conectan con la estética de la liberación es la emergencia de un nuevo sujeto colectivo, plural y constituyente que exige ser escuchado en el espacio público ocupado: los colectivos se juntan a la discusión política, resisten verbal, presencial y gestualmente la violencia del sistema ejercida sobre ellos, al mismo tiempo que proponen un diálogo sin violencia. A todo esto, se suma el acoplamiento de cuerpos y subjetividades híbridas que crean sensibilidades y perspectivas “otras” respecto de las hegemónicas.

En estas acciones la corporalidad y su performatividad tienen rasgos importantes que las hacen parte de la Estética de la liberación. Ellas producen el “espacio de aparición” (Ana Arendt en Butler, 2017, p. 65) de sujetos para los cuales el espacio público no está designado. En él los colectivos, materializan la expresión verbal y gestual del deseo saliendo de la clandestinidad, aunque sea momentánea y efímeramente, para visibilizarse y performar la memoria de la violencia sufrida, de las privaciones y los límites instalados desde la normatividad que regula cuerpos, deseos y gestos. Las acciones resisten mediante la creación de este espacio de enunciación, la expresión abierta y explícita la exigencia de un futuro diferente. Estas acciones

liberan a estos colectivos y sus integrantes en varios sentidos. En primer lugar, los libera de la invisibilización, de su reclusión en el espacio privado y de la normatividad que regula sus cuerpos, movimientos y deseos y su expresión. Todo esto gracias a la producción del “espacio de aparición” en el que emerge la política en forma de disputa pacífica aunque efímera.

Al respecto, Lastesis (2021, p. 105) declaran el interés en

Habilitar, aunque sea por un breve lapso de tiempo, espacios de enunciación históricamente masculinizados, negados a otras subjetividades. Espacios en los cuales se puedan escuchar nuestras voces, nuestras demandas, nuestras denuncias, nuestras ideas

Y ARDA en sus acciones canta:

Nosotras, nosotras, nosotras
¿estamos presentes?
Sí, sí, estamos acá!
.....
estamos en lucha
estamos en lucha y estamos acá
abriendo camino
abriendo camino estamos acá

Los dos colectivos proponen una estética feminista-política-corporal liberadora que involucra altos niveles de afectividad: cuerpos libres que bailan la violencia para perder el miedo - ARDA canta: “Nos tienen miedo porque no tenemos miedo” --, aparecen expresiones y gestos no “apropiados” en el espacio público – abrazos, movimientos y gestos relacionados con el cuerpo deseante, y una evidente muestra de emociones entre sus integrantes que contagia a los espectadores. Los cuerpos plantean con su presencia lo que el discurso lingüístico no alcanza a expresar y que se externaliza mediante el entretejido de palabras y cuerpos. Estos colectivos originan un nuevo modo de contar y de resistir.

Es la acción en que, el feminismo trenzado con el rechazo al capitalismo, está más evidente: aparecen los cuerpos desnudos de vestido y normas y, desnudos también, de jerarquías tradicionales; son liberadores de sentidos y de amarras que los sujetan junto a sus deseos. Aparece una dimensión estética política liberadora capaz

de transformar sensiblemente no sólo a sus integrantes sino también a los espectadores que en una mayoría son jóvenes mujeres. El feminismo es un proyecto político y su lucha, que tiene como objetivo desactivar la política del patriarcado, pretende tanto derrumbar marcos de comprensión que intentan mantener el estado actual de la mujer, como quitarle la máscara al vínculo que los dos colectivos denuncian entre capitalismo y patriarcado.

En los dos casos de las acciones aquí estudiadas, el cuerpo colectivo en el espacio público, obliga al reconocimiento y con ello cambia la distribución entre lo reconocible y no reconocible, esos cuerpos ahora han ocupado un espacio en el que son visibles y son parte del mismo¹³. Esto cuestiona lo que se entiende por “ciudadano”. Este sujeto colectivo inclusivo ya no es “normalizable” ni “ordenable” en términos del sistema hegemónico por el patriarcado neoliberal. Su gestualidad y su discurso es inapropiado pues afirma la autonomía de su expresión y su derecho para expresarse y hacer reclamos que perforan el límite marcado por el sistema y la violencia neoliberal.

Las acciones de los dos colectivos sobre las que hemos reflexionado son verdaderos rituales que reviven la memoria de la muerte como estrategia del poder; afirman la necesidad de vencer el miedo y transformar el dolor mediante la performatividad que en su movilidad supera al miedo paralizador. Es una insubordinación voluntaria que busca resignificar las relaciones con el mundo, transformarlas para alcanzar mejores y más justas condiciones de vida. Por todo lo planteado creo posible afirmar que su estética es liberadora.

Técnicas teatrales liberadoras en la escena teatral

Aquí vamos a considerar algunos escenarios que, empezando en los ochenta, han planteado la falsedad del esencialismo y todas sus consecuencias: conformación

¹³ Al respecto Lastesis afirman: “ en la casa nos quieren ver, confinadas al tedio de lo doméstico, a la esfera privada, silenciadas, invisibilizadas. Quieren devolvernos a ese lugar de subordinación donde históricamente hemos estado confinadas (Lastesis, 2021, p. 126) y Arda repite en sus acciones: “Ahora que estamos juntas/ ahora que si nos ven/ el Patriarcado se va a caer/ se va a caer”.

corporal, la exclusión del sujeto no masculino del universo simbólico-lingüístico, la gestualidad incorporada cultural y socialmente como apropiada, la vinculación de la violencia de género con la incomodidad causada por la ocupación de las mujeres de los espacios no tradicionales y finalmente, la puesta en duda el avance del feminismo debido al límite que significa la inmersión en el mundo patriarcal-capitalista-neoliberal.

La deconstrucción del esencialismo

"A otra cosa mariposa" de Susana Torres Molina (Argentina, 1981) una propuesta antimimética que expone las contradicciones internas del sistema. No reproduce la realidad tal como aparece en la superficie; y es allí donde reside su poder liberador, pues revela la articulación entre el capitalismo patriarcal y lo que la cultura producto del mismo ha impuesto como el "género" que estas acciones rechazan. Ante la pregunta sobre ¿cómo representar el género de manera distinta a su construcción cultural? la producción responde teatralmente sin que el texto lo discuta, lo afirma y a ello se une su corporalidad disruptiva. Su propuesta, hecha desde una perspectiva feminista, es una mirada autoconsciente de la estructura social, que problematiza el esencialismo y la naturalización de los roles tanto femeninos como masculinos. Enfatiza, mediante una teatralidad llevada hasta el límite por las actrices, el carácter construido de los cuerpos para denunciar la invisibilización y el sometimiento de la mujer mediante el acatamiento de lo que se considera "lo correcto" y "lo apropiado". La escena exhibe el cuerpo femenino y desconstruido sucesivamente, gracias a la modificación teatral del cuerpo y la gestualidad.¹⁴

Nos encontramos con cuatro personajes masculinos encarnados en cuatro actrices que nos cuentan la historia de cuatro varones argentinos que crecen en 1960. En la primera escena aparecen las cuatro actrices vestidas como mujeres bailando sensualmente, con un cambio de la música los personajes cambian de género mediante la modificación gestual y de vestuario. Ellos empiezan siendo niños y en las

¹⁴ Me refiero a la puesta de Nestor Romero y Victor Laplace (2001) a la que asistí. Las reflexiones se refieren a esta puesta en base al video cedido por los directores.

escenas sucesivas pasan por la adolescencia, la juventud, la adultez joven, la madurez y finalmente la vejez. Durante toda la función los espectadores nos olvidamos que esos varones están teatralmente contruidos en cuerpos femeninos. El lenguaje coloquial, los gestos, el vestuario corresponden al mundo masculino y todo lo que vemos y escuchamos está vinculado a los problemas y las ilusiones de la masculinidad tal como se la concibe y se la ve en la sociedad argentina de ese momento. La encarnación de los personajes masculinos en cuerpos femeninos, lejos de ser solo un capricho o un experimento teatral tiene un sentido mucho más profundo: potencia toda la capacidad escénica disruptora a nivel político: los cuerpos de las actrices se liberan de, gestos, lenguajes y vestimenta, impuestos como “lo femenino” y construyen sobre ellos los cuatro cuerpos masculinos que recorren una amplia gama etérea. Queda a la vista de los espectadores la construcción social y cultural del género con todas las limitaciones y los mandatos que ella incluye. La esencialidad de la femeneidad o la masculinidad ha quedado deconstruida escénicamente. Los espectadores se olvidan que allí en el escenario hay cuatro actrices que “representan” personajes masculinos, lo que la obra al final nos lo recuerda cuando vuelve la música sensual del principio y las actrices vuelven a construir sobre sus cuerpos el personaje femenino, sensual y maquillado. La evolución de la escena muestra la posibilidad de “vestir” y “des-vestir” los cuerpos del género y poner en duda los atributos asignados a ellos por la cultura y la sociedad.

Esta teatralidad magníficamente desplegada en la puesta dirigida por Oscar Romero y Victor Laplace (2001) e indicada por la autora en las didascalias (1988), descubre la imposición cultural de la máscara del género que la cultura, a partir del nacimiento, impone a los varones y a las mujeres. Pues aquí no solo se denuncia la construcción del género femenino, también queda obviamente expuesta la construcción de la masculinidad como algo artificial cuando las actrices visten la masculinidad. Todos, somos parte de una estructura social que impone roles, cuerpos y gestos acordes con el lugar que la estructura hegemónica capitalista y patriarcal les ha asignado. El cuerpo se convierte en el real narrador de una historia de represión, de las posibilidades coartadas, de los límites impuestos, de las expresiones esperadas y prohibidas, cuando inscribe en él la falsedad de los roles tanto femeninos como masculinos.

La experiencia escénica alcanza valor epistemológico y liberador en tanto postula un nuevo conocimiento de estos cuerpos que ahora se revelan distintos, ellos han estado silenciados y enmascarados y se animan a ensayar otra manera de “estar en el mundo”, liberados y ahora desnudos de los roles impuestos (Richards, 1996, p. 738). *Y a otra cosa mariposa* vuelve visible teatralmente la construcción social y política que, con su discurso naturalizador, hace aparecer como inevitable, esencial e incambiable. *Y a otra cosa mariposa* constituye en ese sentido un desafío al realismo y descubre que es posible transformar esa construcción ideológica. El resultado es que ante la sorpresa del espectador, queda en evidencia que los cuerpos, gestos, lenguaje posiciones asignados a los hombres y las mujeres son una máscara fácil de reproducir o desconstruir. La escena desafía órdenes de sentido y órdenes de representación e invita a repensar e imaginar un mundo diferente al que conocemos exhibiendo otra manera de estar en el mundo. Ha aparecido en la escena el cuerpo del género, territorio escénico donde se ha inscrito una ideología que naturaliza una esencialidad impuesta para ventajas del sistema.

La crítica realizada metafórica y escénicamente, funciona también como liberadora de ese determinismo que se quiere imponer como inevitable, es decir actúa como desmentido a la organización del mundo presente que se ha pretendido o aún se pretende, afirmar como necesaria. Cuestiona así los modos de existencia del sujeto femenino y masculino. El lenguaje teatral construye en la escena un espacio de subjetividad donde puede aparecer un nuevo sujeto - tanto femenino como masculino - que tiene la opción de hablar por sí mismo y ubicarse en la posición de emisor que se apropia del lenguaje corporal en un reclamo que exige la autodeterminación. Es en este sentido que *A otra cosa mariposa* puede leerse como la expresión de la utopía liberadora: el posible alcance de un nuevo modo de estar en el mundo, sujetos alternativos liberados de imposiciones culturales que les impide alcanzar la autonomía. La función teatral de la proyección de lo posible y el escenario como la exhibición de una realidad alternativa, marcan una apertura hacia una diferencia en el futuro, y definen al discurso teatral de Torres Molina como discurso utópico liberador.¹⁵

¹⁵ Esta tendencia es consistente con la afirmación de Kristeva, según la cual, el rol de la mujer es asumir una función negativa: rechazar todo lo finito, definido, estructurado, cargado de significado en la

Al significante “mujer” le corresponde un significado vacío pues no hay en el mundo un sujeto/objeto que le corresponda. Esta rearticulación discursiva abre la posibilidad de transformar las instituciones del lenguaje y de la realidad política que han dado forma a esos cuerpos “generizados” y descubre lo absurdo de los mandatos sociales. Realiza una ruptura crítica del supuesto naturalista que plantea un sentido anterior “natural” e “inmutable” y pone en cuestión el complejo de las relaciones imaginarias entre los individuos y las reales condiciones de existencia que colaboran a reproducir el statu quo, a sostener la estructura social capitalista patriarcal como incambiable y a mantener a los sujetos en los roles asignados.

La escena también apunta a la cualidad performativa del género. Tal como Butler ha dejado claro, el género, tanto masculino como femenino, ha sido construido a partir de una serie de acciones y códigos kinéticos y de conducta cuya reiteración han construido realidad. Es esta realidad construida la que la obra de Torres Molina desconstruye en un acto de liberación respecto de la construcción cultural-social del género que ha afectado especialmente al sujeto femenino.

Esta propuesta (1988) propone esta ruptura que las acciones posteriores llevan a cabo. Por ejemplo, ARDA (2016) en sus acciones artivistas exhibe cuerpos distintos, con gestos, signos, lenguajes y posiciones que se han sacudido de esa norma instalada para “lo femenino”. Esto muestra el cambio producido entre los años ochenta y los 2000 que es motivo de optimismo y en el que la escena teatral ya desde los tardíos noventa mostraba como necesario.

El ingreso al lenguaje, la independencia de la institución matrimonial y de la máscara “femenina”.

En este apartado consideraremos *Querido Ibsen, soy Nora*, de Griselda Gambaro (Buenos Aires, 2012) una reescritura de *Casa de muñecas* (1872) de Henrik Ibsen. Pero Nora, el personaje central de Gambaro, reclama el ingreso al discurso

sociedad existente. Ser mujer para Kristeva es una actitud de resistencia a la cultura y al lenguaje convencional (Ann Rosalind Jones, 1985, p. 359), que es justamente lo que este espectáculo plantea. Esta ruptura marca la no neutralidad del discurso constructor del sujeto del género y descubre su naturalización social y cultural. En Jones, 1985, p.359).

simbólico y la independencia de la mujer respecto de la institución matrimonial, que por cierto, ya se visualizaba en la propuesta original pero que Gambaro intensifica. Luego nos centraremos en *La Fundación (Buenos Aires, 2016)* de Susana Torres Molina cuyo personaje femenino elige la ética y la defensa de la vida por sobre la maternidad. En los dos casos, los dos personajes reclaman el derecho a hablar y no consideran la maternidad como parte esencial de su ser mujer.

En *Querido Ibsen, soy Nora*, la trama es la misma que en *Casa de muñecas*: Torvald, el marido de Nora ha estado gravemente enfermo y como el banco “no le presta a una mujer” se ha visto obligada a pedirle la firma a un “amigo”. Nora consigue el préstamo falsificando la firma de su padre que acaba de morir. El esposo de Nora, ahora director del Banco va a echar a Krogstad, al que Nora le debe el dinero y ella trata de impedirlo por temor a su chantaje. Sin embargo, aunque los personajes y la fábula parecen similares a los de Ibsen, gracias a la puesta en escena de Silvio Lang y los cambios de texto que realiza Gambaro se acentúa la perspectiva feminista. Veamos por qué.

La mayor diferencia está en que Nora es la que ahora habla y le habla justamente a aquel que dice haberle dado la posibilidad del lenguaje. Henrik (Ibsen), el personaje en la escena le dice: “Sin mí no hubiera hablado Nora. Sin mí, no hubiera sabido enfrentar la identidad”, a lo que Nora responde: “Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, señor Henrik, desde un tiempo que usted no recuerda, ya la estaba enfrentando, ya me estaba escribiendo. Usted sólo me copió a su modo”.

Tener el acceso al lenguaje es la característica más humana que nos da la capacidad de pensar y hacernos preguntas, justamente aquello que Nora dice haber tenido desde hace mucho. No es que ella no tuviera tal capacidad, es que Henrik, hombre, escritor y creador del personaje dictamina que no la tiene. Si la Nora de Ibsen desafía la institución matrimonial, la Nora de Gambaro, además de ello, reclama el derecho a la palabra, al pensamiento y a la identidad propia. Antes de que llegara, para ella, el momento de reconocer y reclamar estas capacidades Nora se describe a sí misma como “... una mujer insomne sobre copos de algodón que escondían agujas. Y esas agujas [I]e pinchaban más y más a medida del tiempo que pasaba” Esa es la incomodidad que lleva a nuestro personaje a rebelarse frente a su autor. Según ella el

cambio se debe a que en ese mundo en el que ella ha vivido, “El coraje se ve reemplazado por la irritación”, “el dinero se visualiza como una causa despreciable” y le “molesta la dependencia aún para lo más mínimo”. Cuando Henrik, el personaje le dice que en el futuro se van a producir cambios ella responde no poder aguantar por mucho tiempo más ser llamada “pajarito cantor” o “bichito”, aún menos resiste la dependencia total hasta para las cosas más pequeñas; tampoco aguanta más que su esposo, por serlo, tenga derechos sobre ella, obligarla a ponerse una máscara – recordemos *A otra cosa mariposa* - para actuar en sociedad y en los papeles frívolos que se le exigen. Nora le exige a Henrik que no quiere seguir siendo ese personaje, desea salir de esa situación, en la que está “Todo mal” exclama ella.

Al igual que la Nora de Ibsen con el abandono de su casa y de su matrimonio, incluso de sus hijos, el personaje desconoce la sacralidad del matrimonio y de la maternidad y reconoce que la femineidad que se le exige es una máscara impuesta por un mundo en el que mandan Ibsen y su esposo, es decir un mundo patriarcal y capitalista. Vale recordar que el drama se desenvuelve justamente por un problema de dinero que ella, por ser mujer, no puede resolver. Su papel se limita al área doméstica, y la responsabilidad de todas sus acciones caen en su esposo. Con el final Nora dice haberse liberado del “perdón, del pecado y del amor también”. Tres conceptos que la tenían atada a Torvald, su esposo, tres guardianes de la Institución matrimonial y maternal, parte de la estructura del nudo teórico entre capitalismo y patriarcado. La Nora de Gambaro se libera de las imposiciones puestas sobre ella por el sistema, accede al lenguaje y renuncia a su papel de madre y esposa sumisa.

La maternidad instrumento ideológico del control del capitalismo patriarcal

La fundación, con dramaturgia y dirección de Susana Torres Molina, presentada en Nun Teatro (Buenos Aires, 2016), también pone en duda la maternidad como algo esencial e irrenunciable de la mujer y lo plantea como una institución ideológica, manipulada por la dictadura, cuya última finalidad era imponer el régimen neoliberal e impedir así cualquier cambio de estructura sociopolítica en la Argentina de los setenta. En el programa de la función se menciona una institución (la Fundación)

ligada al Movimiento Familiar Cristiano durante la década de los años 70 que se ocupaba de entregar bebés en adopción a matrimonios que lograban demostrar una profunda conexión con los conceptos y valores de la religión católica, para lo cual las parejas postulantes eran sometidas a un riguroso y exhaustivo examen de antecedentes económicos e ideológicos.¹⁶

En un artículo anterior planteé que aquellos valores tradicionales que el discurso dictatorial califica de “occidentales y cristianos”, la familia y los roles dentro de ella, se mantienen solamente en el discurso y se practican exclusivamente en el espacio socio-político afín a la dictadura; allí se sigue manteniendo—al menos en la apariencia—la sacralidad de la familia y una maternidad que incluye en una línea de continuidad, la gestación, el nacimiento, la lactancia, la crianza y la educación. La propuesta teatral expone la modificación/traición del sistema sexo-afectivo (Gail Rubin, 1975, p. 157-210) tradicional para adaptarlo a la necropolítica practicada por la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional funcional a la ideología y el modelo político-económico del capitalismo patriarcal neoliberal que se quiere imponer (1976-1983). Sale a luz la falsedad empaquetada, en pronunciamientos religiosos y éticos, en los discursos de la dictadura que hacen de la maternidad o el instinto maternal, parte de la esencia de los cuerpos con características biológicas específicas (útero, ovarios, vulva). *La fundación* saca a luz la inconsistencia y el substrato ideológico de los argumentos en favor de la sacralidad de la maternidad y la decisión de Marta, su personaje, niega que esta sea tan esencial para el ser femenino, que pase por sobre la ética y la vida.

Nos vamos a centrar en el rol del personaje femenino central, Marta, que llega a la Fundación llevada por su esposo, hijo de militar, para adoptar un bebé deseado por la pareja desde hace mucho tiempo. Ellos se tienen que someter a las investigaciones del director de *La Fundación* y su ayudante. Vemos el conflicto de este personaje (Marta) que, por un lado, tiene un fuerte deseo de ser madre, pero por otro, respeta los límites éticos. Marta, en *La Fundación* personifica la mujer que firme en sus creencias, no ha internalizado el discurso de la dictadura que predica el imperativo de la re-educación de los bebés - a costa de cualquier cosa - para eliminar del futuro a

¹⁶ Para más detalles del manejo de la maternidad en la dictadura ver Felitti K.A. en “La politización de la (no) maternidad durante la dictadura militar argentina”

los “subversivos”. Ella, a pesar del deseo de ser madre, se niega a recibir un bebé sino puede saber en detalle los antecedentes tanto del niño como de la madre.

La obra hace de su personaje femenino protagónico, un agente que, desde dentro de las estructuras, tiene cierto poder para cuestionar las condiciones; desgraciadamente en el mundo de *La Fundación* no hay circunstancias históricas favorables, el personaje está condenado por su encierro en un espacio controlado del que le es imposible escaparse. Le rodean aquellos que defienden un modelo de familia, de país, de ética y de moral en el que ella se ha formado (clase media alta, ahora emparentada con un militar), pero que ahora empieza a mostrar aristas con las que Marta no puede pactar. Hay una fundamental desigualdad de fuerzas y su resistencia muestra el grado de convencimiento ético de Marta que no cede frente al poder, posición que termina con su sospechosa “desaparición” de la escena teatral, pero que sugiere la desaparición forzada del personaje que no se somete.

La Fundación concreta la resistencia en el campo simbólico. Remarca la falsedad empaquetada en los discursos de la dictadura que hacen de la maternidad o el instinto maternal, parte de la esencia de la “mujer”, aspecto fundamental del nudo teórico capitalismo-patriarcado-neoliberalismo, como planteamos al comienzo del artículo: los tres sistemas son las columnas que sostienen la estructura del sistema hegemónico. Marta rechaza la maternidad cuando sospecha que detrás de la satisfacción de su deseo largamente sostenido, está la tortura y la desaparición. Ante la sospecha de procedimientos oscuros y la desaparición de su amiga embarazada, sacrifica su deseo de ser madre en función de una posición ética irrenunciable.

La fundación descubre, por un lado, el manejo ideológico de la institución maternal que es funcional al sistema capitalista patriarcal. Por otra, que hay principios éticos que están por sobre su deseo, se niega a ser cómplice de la aniquilación de vidas como ella supone es el caso de su amiga embarazada desaparecida. El nudo de *La Fundación* parece mostrar que la maternidad no corresponde a la “esencia” de ser mujer e incluso que no es un valor que esté sobre la ética y la vida. En ese sentido, es una propuesta liberadora, en tanto su personaje se deshace de una obligación impuesta para la sobrevivencia del sistema. hegemónico.

Lo público/privado, el espacio doméstico y la estructura económica del capitalismo patriarcal, freno a las potencialidades del sujeto

En este apartado vamos a reflexionar sobre dos propuestas: *Esquinas en el cielo* de Mazover y *Mecánicas* Rosenwurcel. En la primera se escenifica la división público/privado en una metáfora visual hábilmente desplegada en el escenario apoyada en la dramaturgia de su autora; en *Mecánicas*, se marcan las dificultades de las mujeres para abandonar el espacio asignado y tener éxito en el espacio masculino, debido al contexto capitalista-patriarcal en el que están insertas sus acciones.

En *Esquinas en el cielo* el escenario está dividido entre un espacio subterráneo donde vive Lucrecia, vestida de niña con ropa que evidentemente le queda chica. Este espacio se comunica con el espacio superior únicamente a través de una ventana cuyo vidrio ha sido pintado y muestra un árbol falso; la otra comunicación se realiza mediante una pequeña puerta por donde no pasa una persona, pero que sirve para recibir la comida previa la entrega de papелitos celestes. Esta pequeña puerta es parte de una puerta mucho más grande por donde aparece el Padre—imponente y elegante—proveniente de otro espacio que se encuentra en la parte superior del escenario y que adivinamos por el contexto, que vive arriba y afuera.

Esta distribución espacial puede verse como una metáfora visual de la división del espacio social en público (el Padre/afuera) y privado (Lucrecia en el subterráneo) donde permanece la mujer-niña siempre cuidada por institutrices que vienen de afuera y que poco a poco nos enteramos que el padre las mata por “no desarrollar relaciones cercanas”.

Fraser (1990) opina sobre esta división del espacio y critica la exclusión de los procesos de reproducción - bienes de uso y de la vida material - que quedan excluidos de la historia, en la que se consideran los bienes de producción y de intercambio que se consideran más importantes que los generados en el espacio doméstico. La consecuencia es la disminución de la importancia de toda la materialidad que involucra el mantenimiento de la vida. La división de estos espacios y los sentidos que genera producen relaciones de poder diferenciales entre los sujetos que ocupan los espacios: el Padre y Lucrecia.

Respecto a esta división espacial y sus consecuencias, Hartsock (2019, p. 472) plantea que la ideología patriarcal, con la preeminencia de la producción de los bienes de intercambio, produce una “masculinidad abstracta” que es hostil, combativa y ajena a lo cotidiano y que no considera la realidad material como importante. En cambio, la reproducción define la actividad de la “mujer”, quien está inmersa en lo cotidiano y en contacto directo con la materialidad y ocupa un espacio en el que se producen bienes de uso no intercambiables, pero fundamentales para la especie y su supervivencia. Esta diferenciación de espacios y funciones de los sujetos que los habitan tienen que ver con el lugar que se ha adjudicado al sujeto “mujer”, ejemplificado en la niña Lucrecia de *Esquinas en el cielo*: ella esta “presa” “debajo de la tierra”, donde “todo es un engaño”. La escena subraya el lugar de la hija en la estructura social, expone la alteración de su identidad que impide su acceso al conocimiento y a la realidad. La protagonista no puede acceder al espacio exterior ni siquiera mirarlo puesto que la única vía para ello es una ventana, con un árbol falso, pintado por el padre.

Pasemos ahora a considerar *Mecánicas* de Celina Rosenwurcel. Las chicas mecánicas han logrado ocupar el espacio público, alejándose del ámbito doméstico. Ellas son dueñas de la mecánica en la cual trabajan; el lenguaje, el rol, la vestimenta y la gestualidad que manejan es la tradicionalmente masculina. Pero la obra parece decirnos que esta “liberación” femenina no es posible mientras sigamos insertas en el sistema capitalista patriarcal. Estas chicas se ven atrapadas por la deuda que han tenido que contraer para habilitar la mecánica. Por una casualidad se han visto involucradas con un empresario mafioso. En un encuentro casual, a cambio del arreglo de su auto él ofrece ayudarlas. Al mismo tiempo pide a las mecánicas que le enseñen a su hija -que solo sabe hacer pasteles- una profesión. A través de la intrusión de Rola, hija del capitalista/mafioso, dueño de un negocio que es un “imperio”, “zar del juego” y traficante de “animales en extinción”, y del dinero como la variable del éxito en la vida independiente de las mecánicas, ocurre el desastre. El padre recurre a los procedimientos que conoce: asesina al tío de las chicas, su acreedor. Ellas se ven envueltas en el asesinato con las obvias consecuencias.

Este “triumfo”, esta “liberación” en tanto interseca con la estructura económica (capitalismo) y social (patriarcado), estructuras que reinan afuera de la

mecánica, fracasa.¹⁷ Los manejos y la deuda que las oprime daña su identidad y su ética. Caen en manos del poder económico mafioso. Son víctimas victimizadas por este. Al imbricar género con poder económico y político, Rosenwurcel presenta una escena que complejiza la situación de la mujer y la muestra inmersa en una matriz de dominación que hace imposible su liberación: capitalismo-patriarcado. La propuesta relativiza los triunfos - algunos solo formales - de la lucha feminista y parece afirmar la tesis del feminismo popular no se puede considerar el género por separado del capitalismo y del patriarcado.

Conclusión

Hemos recorrido algunas de las producciones teatrales que pueden considerarse feministas liberadoras, ya por plantear los derechos a una existencia de sujetos autónomos o por exhibir en la escena las restricciones a las que están sometidos los sujetos femeninos por el solo hecho de serlos. Las primeras (1980) sacan a luz la privación de derechos y la subordinación de los sujetos no masculinos por la ideología capitalista patriarcal, situación indispensable para la reproducción del sistema. Los espectáculos considerados han puesto en duda que la maternidad, el silencio social y político, y el aislamiento sean parte de la esencialidad de los sujetos femeninos. Esos problemas se han superado, al menos parcialmente, en la actualidad, pero *Mecánicas* pone frente a nuestro optimismo triunfos solo formales que no aportan un mejor futuro y señala la necesidad imperiosa de mirar el complejo panorama del contexto, intersecando los distintos aspectos. Por ello, para acercarnos a dicha producción ha sido necesario además de la perspectiva feminista una mirada interseccional que incluya el cruce del capitalismo, el patriarcado, y la ilegalidad, consecuencia de un sistema que prioriza el capital a la vida. Como ninguna de las anteriores, la propuesta de Rosenwurcel muestra el entretrejido que forman las redes del capitalismo con el patriarcado y llama a limitar los discursos triunfantes del feminismo cuando ellos son sobre todo formales sin impacto en la materialidad de la existencia.

ia Collins en su artículo "Intersecting Oppression" ha marcado esta necesidad.

REFERENCIAS

Abramowski, Ana y Santiago Canevaro (comp). **Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades.** Universidad Nacional General Sarmiento, Buenos Aires, 2017.

Adorno, T. (autor), Adorno, G. y Tiedman, R. (Eds.). **Aesthetic theory.** C. Lehhardt (trad.). Londres: Routledge, 1984.

Anderson, Ben. Affect and Biopower: Towards a politics of life. In **Transactions. Institute of British Geographers.** <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x>. 04/12/2011. Viewed on June 1sr, 2018.

ARDA, colectiva feminista (2016). Estamos acá. <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA>

Baker, Isabella. "Dotar de género a la reforma de la política macroeconómica en la era de la reestructuración y el ajuste global" in Cristina Carrasco, **Mujeres y economía.** Barcelona, Icaria, 1999.

Benhabib, Seyla, y Drucilla Cornell, eds. **Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío.** Alfons el Magnanim, España, 1990.

Butler, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política.** Editorial Paidós. Buenos Aires, 2017.

Cobo, Rosa. **La nueva política sexual del patriarcado y sus alianzas con la globalización capitalista.** Madrid: La Catarata., 2011. Recuperado en <https://www.scribd.com/document/60847258/Feminismo-Ciudadania-y-Derechos-de-Las-Mujeres-Rosa-Cobo>

Collins Hill, Patricia. "Intersecting Oppression" <https://www.scribd.com/doc/146299805/Patricia-Hill-Collins-Intersecting-opressions>

Dussel, Enrique. "Siete hipótesis para una "estética de la liberación" **Cuadernos Filosóficos.** Segunda Época, XIV, Rosario, Argentina, 2017.

Felitti, K. A. (2009). "La politización de la (no) maternidad durante la dictadura militar argentina (1976-1983)". **Abrus, études féministes/estudos feministas.** Disponibles en <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura.katina.htm> Consultado en 06 de Julio 2016.

Femenías, M. L.. Violencias del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. **Pensamiento Iberoamericano,** (9), 85-108, 2011.

Flatley, Jonathan. **Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism.** Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Fraser, Nancy. **¿Qué tiene de crítica la teoría crítica?** Habermas y la cuestión de género. Eds. Benhabib y Cornell, 1990, p. 49-88.

Fraser, Nancy. "Feminism, Capitalism and the Cunning of History". **New left Review**, n.56, 2009 mar-abr, p. 97-117.

Gadamer, Hans-George. **Truth and Method** (2a rev.) Joel Weinsheimer y Donald G. Marshall (eds y trads.) Nueva York, Continuum, 1993.

Hartsock, c. Nancy. 'The feminist standpoint: developing the ground for a specifically feminist historical Materialism. In Tietjens Meyer, Diana. (Ed.) **Feminism Social Thought**. A Reader. New York: 2019.

Jones, A. R.. **Writing de Body**. Feminist Criticism. Essays on Women Literature & Theory, New York: Panthem Borns, 1985.

Kristeva, J.. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

Lastesis. "Un violador en tu camino" Disponible en <https://www.google.com/search?q=youtube+Un+violador+en+tu+camino&oq=youtube+Un+violador+en+tu+camino&aqs=chrome..69i57j69i64.14633j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8marie-bardet/>

Lastesis. (2021). **Quemar el miedo**. Editorial Planeta, México

Marshall, James D. "Performativity: Lyotard and Foucault Through Searle and Austin" **Studies in Philosophy and Education** 18, 1999, p. 309-317.

Mazover, Mariana. *Esquinas en el cielo*. 2013 Corto disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Cw7v_LLOTLM

Mazover, Mariana. *Esquinas en el cielo*. Manuscrito sin publicar.

Millett, Kate, **Sexual politics**. Nueva York, Avon Books, 1971, 25.

Pollock, Griselda. **Diferencing the Canon**. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. Routledge London and New York, 1999.

Proaño Gomez, Lola. Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019, 2020 <http://www.artescena.cl/estallido-social-estallido-feminista-chile-y-argentina-2015-2019/>

Proaño Gomez, Lola. "La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. Y a otra cosa mariposa (1988) y Ya vas a ver (2015), de Susana Torres Molina" **Revista Artescena** No 1, Universidad de Playa Ancha, 2016. <http://www.artescena.cl>

Proaño Gomez, Lola. "Filosofía feminista y escenarios teatrales recientes: Argentina 2013-2015". **Latin American Theatre Review**. Vol. 51, No. 1: Fall 2017.

Proaño Gomez, Lola. "Afectividad política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana". **Investigación teatral**. Universidad Veracruzana V. 11 Num18, 2020. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>

Proaño Gomez, Lola y Verzero, Lorena. Presentación Dossier | Racionalidad Poético-afectiva: una aproximación política a la producción teatral contemporánea. *Religación*. Vol. 8 No. 35. 2023. <http://doi.org/10.46652/rgn.v8i35>

Rancière, Jacques. **Política, Policía y Democracia**. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2006.

Rancière, Jacques. Ten theses on politics. *Theory and Event*, 5(3), 2001, p.1-16.

Richards, N.. Feminismo, experiencia y representación. **Revista Iberoamericana**, 1996, jul-dic (176- 77), 733-744.

Roig, Arturo Andrés. **Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América**. Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995.

Rosenwurcel, Celina. Manuscrito sin publicar. 2015.

Rosenwurcel, Celina. (2013, 2014, 2015). **Mecánicas** <https://vimeo.com/100564270>

Rubin, G., "The traffic in women: notes on the political economy of sex ", en REITER, R. (ed.). *Toward and Anthropology of Women*. New York, **Monthly Review Press**, p. 157-210, 1975.

Sassen, Saskia. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en las ciudades transfronterizas*, Barcelona 2003.

Scott, Joan W. "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista". **Debate Feminista**3, Vol5, marzo: 85-105, 1992.

Torres, Molina. **La Fundación**. Manuscrito inédito.

Torres, S.. *A otra cosa mariposa*. Buenos Aires: Búsqueda, 1988.

Torres, S.. **Ya vas a ver**. (Manuscrito, Obra). Argentina, 2015.

Torres Molina, S. *Ya vas a ver*. Cortos disponibles en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zm_yqm--GoM

Recebido em: 30/07/2023

Aceito em: 25/09/2023

DE TRAMA Y LINAJE. EL CUERPO TEXTIL COMO ARCHIVO VIVO PARA NARRAR MEMORIA FEMENINA

Fabiana Rivas Monje¹

Resumen: A partir de un breve recorrido de las tramas entre artes y feminismos en América Latina, realizo un énfasis en el arte y oficio textil para enlazar con los aportes del giro afectivo. El centro de la propuesta es compartir la confección de un libro textil en el marco de trabajo final de la diplomatura en Feminismos Comunitarios, Campesinos y Populares (2022) de la UNJu (Argentina). Desde mi propio cuerpo de costurera y feminista, habitante del sur del Sur, mi lugar de enunciación me remite a la utilización política del quehacer textil para confeccionar materialidad. El libro-textil, lo propongo como un conjuro de memorias que honra mi linaje femenino, mediante una escritura afectiva que pretende hacer de la palabra escrita un textil político. Una “narrativa cuerpo-emotiva feminista” que vengo ensayando en diversos formatos, y que desde mi cuerpo-como-territorio situado, me habilita puntos de fuga crítica hacia la colonialidad del saber y la academia patriarcal, buscando exceder su canon. De esta forma, la escritura poética se torna política, a través de apuntes textiles que aportan a recuperar la memoria femenina de mi propia genealogía. Las técnicas textiles utilizadas fueron el fotobordado sobre fotografías de mis ancestras de ambos linajes; el bordado libre a máquina de coser doméstica para plasmar el texto en la tela, y la costura para confeccionar el cuerpo del libro. El ejercicio constituye un ensayo de activismo feminista en contextos académicos.

Palabras claves: *arte textil; feminismos latinoamericanos; linaje; cuerpos; giro afectivo.*

¹ Socióloga de la Universidad de La Frontera en Temuco, Chile. Magíster en Estudios Sociales Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente, estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales, FACS - Universidad Chile, Becaria ANID. Postítulo en Teorías de Género, Desarrollo y Políticas Públicas, CIEG-Universidad de Chile, Diplomada en Pensamiento Andino y Feminismo Decolonial (GLEFAS-IDECA), y Diplomada en Feminismos Comunitarios, Campesinos y Populares en Abya Yala (UNJU). Integrante del Museo de las Mujeres - Chile, y de NUSUR, Núcleo sur-sur de estudios postcoloniales, performance, identidades afrodiaspóricas y feminismos, UNSAM Argentina. Costurera y feminista, sus líneas de indagación versan sobre feminismos latinoamericanos, perspectivas decoloniales, cuerpos, emociones, memorias, giro afectivo y arte/oficio textil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1499-0872>. E-mail: fabiana.rivas.monje@gmail.com

DO TRAMA E LINHAGEM. O CORPO TÊXTIL COMO ARQUIVO VIVO PARA NARRAR A MEMÓRIA FEMININA

Resumo: A partir de uma breve exploração das tramas entre as artes e o feminismo na América Latina, faço um foco na arte e ofício têxtil para conectar com as contribuições do giro afetivo. O centro da proposta é compartilhar a confecção de um livro têxtil no âmbito do trabalho final do diploma em Feminismos Comunitários, Camponeses e Populares (2022) da UNJu (Argentina). A partir do meu próprio corpo de costureira e feminista, residente no sul do Sul, meu ponto de enunciação me leva à utilização política do trabalho têxtil para criar materialidade. O livro-têxtil, proponho-o como um encanto de memórias que homenageia minha linhagem feminina, através de uma escrita afetiva que pretende transformar a palavra escrita em um têxtil político. Uma "narrativa corpo-emotiva feminista" que venho ensaiando em diversos formatos e que, a partir do meu corpo-como-território situado, me habilita a fugas críticas em relação à colonialidade do conhecimento e à academia patriarcal, buscando transcender seu cânon. Dessa forma, a escrita poética se torna política, através de notas têxteis que contribuem para recuperar a memória feminina da minha própria genealogia. As técnicas têxteis utilizadas foram a costura fotográfica em fotografias de minhas ancestrais de ambos os linhagens; a costura livre em máquina de costura doméstica para plasmar o texto no tecido e a costura para criar o corpo do livro. O exercício constitui um ensaio de ativismo feminista em contextos acadêmicos.

Palavras-chave: *arte têxtil; feminismos latino-americanos; linhagem; corpos; giro afetivo.*

Introducción

¿Se puede considerar al cuerpo como texto, archivo vivo, como lienzo de nuestras consignas políticas, como territorio capaz de construir un lenguaje? ¿Si pensamos radicalmente desde nuestros cuerpos, cuales son los potenciales puentes entre artes textiles y feminismos? ¿Y cuáles son las posibilidades de las técnicas y materialidades textiles para confeccionar genealogía femenina? Son algunas interrogantes que van actuando de puntadas para sostener la costura de este texto.

No es menester presentar una exposición minuciosa y exhaustiva de los análisis en torno a las tramas históricas entre el arte y los feminismos. En aquel campo han sido emblemáticos los aportes de referentes como Grilselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nochlin², Carol Duncan, Judy Chicago, y en América Latina, Nelly Richard, Andrea Giunta, Julia Antivilo, Karina Bidaseca, sólo por mencionar algunas. Más bien, lo que me interesa es enfatizar en algunas cuestiones que contienen y exceden - a la vez que dotan de sentido - al ejercicio práctico que quiero compartir, desde un posicionamiento textil y feminista situado, a saber: cuerpos, afectividad, arte textil y linaje femenino.

De esta forma, el texto se compone de tres grandes momentos. Un primer acercamiento a las tramas entre artes y feminismos en América Latina, y el lugar central que detentaron los cuerpos - femeninos y feminizados - en este entramado. Un segundo momento referido a reflexiones en torno a las imbricaciones posibles entre arte/oficio textil y la escritura autoetnográfica desde el giro afectivo, con énfasis en mi propia experiencia situada como costurera y feminista. Y finalmente, el centro de la propuesta que versa sobre el proceso de confección de un libro textil titulado *“De trama y linaje. El cuerpo textil como archivo vivo para narrar memoria”*, como producto final de la diplomatura en Feminismos Comunitarios, Campesinos y Populares (2022) de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. El libro-artefacto, lo propongo entonces como un conjuro de memorias que honra mi linaje femenino, mediante una escritura afectiva que pretende hacer de la palabra escrita un textil

² En 1971, Linda Nochlin publica el emblemático artículo *“Why have there been no great women artists?”*, en ARTnews, 69, lo que para Giunta (2018) puede significar el inicio de una historiografía del arte feminista.

político. Una “narrativa corpo-emotiva feminista” que vengo ensayando en diversos formatos, y que desde mi cuerpo-como-territorio situado, me habilita puntos de fuga crítica hacia la colonialidad del saber y la academia patriarcal, buscando exceder su canon: el ejercicio constituye un ensayo de activismo feminista en contextos académicos.

I. Algunos esbozos sobre las tramas entre artes y feminismos. Y cómo se urden estas tramas en América Latina

A lo largo de la historia del feminismo, el arte ha sido decisivo para la inscripción de lenguajes poéticos y políticos subversivos que desafían los sentidos sedimentados. (BIDASECA, 2018, p. 24)

Como bien expresa la historiadora y teórica del arte Griselda Pollock (2007), el encuentro del feminismo con el canon artístico, ha sido históricamente complejo y multi-estratificado, en tanto político, ideológico, mitológico, metodológico y psico-simbólico. El canon como una estructura de exclusión, el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a las mujeres (de acuerdo a su lugar en las estructuras contradictorias del poder: género, raza, clase y sexualidad), y el canon como una estrategia discursiva en la producción y reproducción de diferencia sexual y sus complejas configuraciones con el género y los modos relacionados al poder (POLLOCK, 2007).

Será a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando las transformaciones socioculturales permearán los campos, a partir de lo que podría reconocerse un punto de quiebre insoslayable. Acontecieron en los años 60' y 70' una serie de procesos y transformaciones socio-históricas, como el despliegue activo de movimientos sociales y políticos que cuestionaron las relaciones de poder establecidas y el funcionamiento de estructuras e instituciones sociales. Estos procesos decantaron a su vez en condiciones de posibilidad para la irrupción de las demandas feministas en distintos espacios. La llamada segunda ola del feminismo estadounidense - según su propia genealogía -, no sólo significó que las demandas políticas e intelectuales se instalaran en las universidades del “primer mundo” de manera formal, dando origen a los

Estudios de la Mujer. Sino también, en el campo del arte irrumpieron nuevas y distintas formas de entender, sentir y trabajar el cuerpo y su importancia: lo específico de esto radica en que los repertorios del feminismo artístico y las artistas mujeres dieron protagonismo a la vez que pusieron en jaque el concepto de unicidad biológica del cuerpo y cómo el cuerpo femenino era representado (GIUNTA, 2018). La misma Giunta sostiene, “el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX” (GIUNTA, 2018, p. 15).

Como bien sintetiza Katy Deepweel (1995), en 1986, Griselda Pollock y Rozsika Parker, analizaron las actividades del movimiento artístico de mujeres desde 1970 a 1985, planteando que este periodo estuvo marcado por el paso de “*estrategias prácticas a prácticas de estrategia*”. Aquí se refieren a cómo a mediados de 1980 surgen formas específicas de prácticas artísticas feministas, diferentes a la vinculación inicial entre mujeres en la década de 1970 en búsqueda de espacios de exposición y divulgación de las obras. Esta primera estrategia práctica demostró que: la omisión del canon oficial no era azarosa sino androcéntrica, y, desmontó la categoría del genio artista masculino para llegar a conformar la historia del arte feminista y la crítica del arte feminista como nuevos campos discursivos (ANTIVILO, 2013), principalmente en el norte global (Inglaterra y Estados Unidos en 1970 y 1980, España a partir de 1990’).

Ahora bien, las tramas no son unidireccionales sino complejas y dan lugar a distintas puntadas y posicionamientos, cuestión no menor, entonces ¿qué es el arte feminista, qué significa crear desde un agenciamiento feminista?, ¿qué hace que una obra se considere como tal, o a una artista? Para Julia Antivilo (2013) - artista feminista e investigadora chilena -, sí podemos decir que las acciones y/u obras que reconocen una posición crítica frente a las maneras de ser mujer o al cuestionamiento de lo biológicamente asignado, constituyen una acción feminista.

A pesar de la actitud que pueden tener algunas artistas al negar cualquier vínculo con la militancia feminista, no significa que la crítica del arte feminista y/o la historia del arte feminista no pueda revisar su obra concediendo y/o reconociendo en la obra un carácter feminista o que rescata en ella los valores del feminismo, concibiéndolas como muestras de *estéticas políticas*. (ANTIVILO, 2013, p.24-25)

Según su planteamiento, podríamos diferenciar las producciones y las prácticas de las artistas: aquellas que declaran ser feministas y que su obra y práctica cultural son una muestra de una *política estética*, y aquellas que no se declaran/rechazan ser feministas pero reconocen que su producción artística (no su práctica), posee una *estética política* (ANTIVILO, 2013). En una línea similar respecto de la ubicación de las obras, prácticas artísticas y posicionamiento político, Andrea Giunta (2018) - historiadora, investigadora y curadora de arte argentina -, plantea que para América Latina es relevante dar cuenta de las diferencias desde una perspectiva histórica: “que la obra sea producto de una artista mujer no significa que sea una obra feminista” (GIUNTA, 2018, p. 72). De esta forma, la autora distingue al menos cuatro opciones de identificación en el arte realizado por mujeres. A saber:

- 1) Aquella con la que se identifican quienes se sitúan dentro del feminismo y realizan un arte feminista. Historicamente estas posiciones se desarrollaron desde fines de 1960 en Estados Unidos y Europa, pero también en América Latina.
- 2) Artistas que se diferencian del feminismo artístico, se autorrepresentan como artistas mujeres e investigan las propuestas de un arte femenino.
- 3) Artistas mujeres que realizaron una obra con una iconografía transgresora de los parámetros existentes, con representaciones donde las mujeres ocupan espacios inéditos, pero que no se identifican como feministas ni como mujeres, sólo como artistas.
- 4) Aquellas artistas inmersas en un mundo artístico patriarcal, producen obras que escapan a las características atribuidas al arte hecho por mujeres.

La distinción entre diferentes posiciones de las artistas en relación con su obra y la identificación o no con el feminismo artístico permite historizarlas (GIUNTA, 2018). No obstante, y similar a lo que plantea Antivilo (2013), Andrea Giunta manifiesta que es posible analizar la obra de todxs lxs artistas desde una perspectiva de género y encontrar en ellas programas identificables con las agendas feministas.

Una dimensión -o telón de fondo- sustancial que enmarca las tramas entre artes, feminismos y cuerpos en América Latina, son las condiciones socio-históricas particulares que acontecen en 1970 en adelante, cual devenir de una larguísima historia de violencias, exclusiones y expoliación que han marcado a fuego los territorios. El cuerpo como centro de las interrogantes, interpelaciones y resistencias en dicho periodo sirvió como espacio de representaciones de las cuales el arte en sus múltiples variantes dio cuenta y soporte. De esta forma, los cuerpos en América Latina en las décadas de 1970 y 1980 fungieron como lienzos de inscripciones históricas específicas como las violaciones a los DDHH, la tortura, la mutilación, el exterminio y la desaparición. Las dictaduras latinoamericanas que afectaron al Cono Sur en la segunda mitad del siglo XX - Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay -, son una de las marcas del dolor que permean la historia de nuestras sociedades hasta la actualidad. Como hitos constituyentes de subjetivación o cristalizaciones históricas del pasado y del presente (GARRETÓN, 2003), estos regímenes del terror compartieron el anhelo de imponer un nuevo orden político, social, cultural y económico mediante la utilización de recursos de disciplinamiento, crueldad y violencia descarnada hacia las subjetividades, las comunidades y por supuesto, los cuerpos.

Las manifestaciones y prácticas artísticas de la época se gestaron en las sombras, en situaciones casi clandestinas marcadas por la censura, la auto-censura y la persecución política de los aparatos de los regímenes del terror. La herida abierta que significaron las dictaduras marcó sin dudas los itinerarios históricos de los activismos artísticos feministas. De esta forma, para Andrea Giunta (2018), la clausura de las formaciones artísticas feministas en América Latina se puede comprender por dos cuestiones: la compleja relación entre marxismo y feminismo expresada en las formas de militancia política, y, la represión sistemática de las dictaduras.

Dicho esto, y retomando siempre el hilván hacia la cuestión del cuerpo y su lugar en estas tramas:

La visualización y politización de las representaciones del cuerpo que se operan en la relación entre arte y feminismo en esos años fueron centrales en la crítica de las representaciones y en la politización de los cuerpos en el arte contemporáneo. Fueron, incluso, centrales para el análisis y la visualización de los discursos sociales y culturales que abordan las políticas de representación de los cuerpos. (GIUNTA, 2018, pp.81-82)

El cuerpo entonces, *los cuerpos femeninos y feminizados*, comenzaron a comprenderse desde las décadas de 1960 y 1970 y a expresarse como espacios - o lienzos - de manifestaciones disidentes respecto de las emancipaciones políticas, afectivas y las subjetividades que el binarismo patriarcal pretende normalizar sistemáticamente. Estas experimentaciones habilitaron fisuras, o aperturas a múltiples maneras de entender las relaciones entre cuerpos y goce (GIUNTA, 2018), entre cuerpos y violencias, entre cuerpos y resistencias, memorias, emociones y sus tramas posibles con las materialidades, medios y formatos polisémicos y polifónicos a disposición de las consignas.

Así, dentro de las tramas entre artes y feminismos, el lugar del cuerpo es el *quid*, asumiendo que el arte feminista sería “la resignificación de un espacio subalterno desde donde se han expresado artística y culturalmente las mujeres para convertirlo en un espacio de subversión política declarando explícitamente su propia posición política feminista. La materia primera de este arte es el cuerpo.” (ANTIVILO, 2013, p. 25). Así como para el arte feminista y los feminismos, el cuerpo condensa dimensiones sustanciales que aluden a las tramas complejas del poder y las resistencias.

Los cuerpos femeninos, receptáculos y lienzos de todas las violencias patriarcales y coloniales, también se han erigido en espacios de expresión de subjetividades en disidencia y emancipación política (GIUNTA, 2018). Julia Antivilo (2013) plantea, que la relación cuerpos-violencia es una de las más representadas y auto-representadas por las artistas feministas, a propósito de todas las múltiples manifestaciones de las violencias contra las mujeres generadas y amparadas en los marcos estructurales del patriarcado, el colonialismo y el capitalismo en América Latina. “El cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto. Ellas encuentran fundamento a su sometimiento en sus cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes” (ANTIVILO, 2013, p.147-148). En la misma línea, la potencialidad de hacer de los cuerpos canalizadores de historias en femenino, de violencias y resistencias, como elementos de un “arte feminista” donde tanto prácticas como producciones, son performativas (ANTIVILO, 2013).

Pensar los cuerpos femeninos/feminizados desde un posicionamiento feminista y situado en América Latina, significa también reconocer en estos la herida colonial que se inscribe como huella, como signo, o como cicatriz colonial, a decir de Karina Bidaseca (2021). Esta herida que se impregna en los cuerpos racializados y feminizados ha venido determinando desde larguísimo aliento - 500 años - las experiencias y trayectorias vitales posibles de quienes habitamos este territorio y estos cuerpos: los espacios-tiempos en los cuales han sido ubicadas las mujeres exhiben los rasgos más plenos y profundos de la colonización por excelencia (GUTIÉRREZ, 2014).

Pero, así como reconocemos la herida-huella colonial en nuestros cuerpos y territorios, reconocemos entonces nuestro cuerpo como un territorio. Cuerpos históricos y no meramente biológicos (GÓMEZ, 2012), cuerpos-territorios donde anidan y florecen memorias, afectos, experiencias y conocimientos (RIVAS, 2022). Francesca Gargallo (2021), en uno de sus últimos escritos publicados, nos decía: *en el núcleo de la liberación, está el cuerpo. ¿Hasta y hacia donde nos podrían llevar nuestros cuerpos liberados, si pensáramos y sintiéramos radicalmente desde estos - desde nuestros propios cuerpos -, por fuera de los mandatos, estructuras y disciplinamientos que buscan reiteradamente dominarlos? Cuerpos desbordantes que excedan el constreñimiento y el canon, cuerpos danzantes, subversivos, desobedientes, tiernos, amorosos, salvajes. Cuerpos que se encuentran con otros cuerpos. Cuerpos que son territorios de afectos, entrelazados con otras y otros: “Recuperar nuestro cuerpo, reivindicar nuestra capacidad de decidir sobre nuestra realidad corporal, comienza con la afirmación del poder y de la sabiduría del cuerpo tal como lo conocemos”* (FEDERICI, 2022, p. 13).

Y estas consignas liberadoras que hoy sentimos en el cuerpo - cuando nos pintamos la piel para salir a marchar, cuando escribimos, cuando nos sostenemos entrelazadas con otras -, encuentran su linaje en aquellas liberaciones que los cuerpos detentaron en los años 60' y 70' y que fueron capaces de transformar los campos tanto artísticos como académicos. La máxima feminista de la segunda ola estadounidense “lo personal es político” se excede y desborda desde nuestros cuerpos y territorios

habitados en América Latina: “Lo corporal, lo íntimo, lo personal, no es sólo político, sino que constituye una trama epistémica concreta” (CALIXTO, 2022, p. 60).

II. Escritura afectiva, autoetnográfica y cuerpo textil. Imbricaciones posibles

Arte y feminismos poscoloniales y descoloniales se esculpen en un arco que reúne las demandas políticas del activismo, los debates del pensamiento feminista situado en el Sur y las corpo-bio-políticas de lxs artistas. (BIDASECA, 2018, p. 24)

Por muchos años habité una contradicción o suerte de controversia interna que me conflictuaba, podía reconocer grandes “retazos” separados que se me hacían muy difíciles de hilvanar: por un lado, transitaba la vereda académica como estudiante y luego socióloga vinculada a las cuestiones de género y feminismos, y por otro, como costurera movilizadora por y con otras mujeres en distintas artes y oficios autogestionados. Sentía que anidaba en mí un “yo dividido” (BOCHNER, 1997), que me incomodaba fuertemente, pues no habitaba plenamente ninguno de los dos espacios que conformaban mi vida, y no veía posible el cómo zurcirlos.

Fue recién en el transitar complejo y afectivo que significó mi proceso de investigación de tesis de maestría³ (2020-2021) que logré acercarme a un remiendo para esa escisión. El encuentro con un Taller de etnografías afectivas y autoetnografías⁴ - el encuentro con otras, mujeres latinoamericanas de distintas latitudes - me habilitó el zurcido de muchos dolores que constreñían mi escritura-voz. De esta forma, pude ensayar lo que denominé una “narrativa corpo-emotiva feminista” en mi tesis, la cual versaba sobre feminicidios en México, y las prácticas de políticas en femenino (GUTIÉRREZ, 2014; 2017) para resistir. La dimensión textil a través de una “psicología de la aguja” (PÉREZ-BUSTOS, 2023) me permitió materializar no sólo metáforas escriturales sino también obras textiles y técnicas que integré en

³ Titulada “*Entrelazadas resistimos: Política en femenino y lucha contra los feminicidios en México. Los casos de las organizaciones “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” (2001-2021) y “Nos Queremos Vivas Neza” (2017-2021)*”, dirigida por la Dra. Karina Bidaseca. En esta investigación elaboré la propuesta de una confluencia disciplinar, teórica y metodológica entre la sociología histórica, los estudios latinoamericanos, el giro y feminismo decolonial, la autoetnografía y la dimensión textil.

⁴ Impartido por IDAS Oaxaca, Investigación y Dialogo para la Autogestión Social.

ese producto académico. Componer una relación entre sanación y costura (PÉREZ-BUSTOS, 2023) en ese proceso donde situé cuerpo, emociones, afectos, experiencias y memorias en el centro de mi proceso de investigación y en el devenir de mi escritura (RIVAS, 2022), significó la apertura de un posicionamiento implicado en términos experienciales, genealógicos, corporales y epistémico-políticos.

[...] escribir y analizar nuestra biografía y corporalidad en diálogo con nuestros marcos socioculturales y políticos es una praxis epistémica y una política concreta, cuya genealogía no está relacionada con la antropología colonial, sino con la reivindicación de lo íntimo y el reconocimiento de lo privado como algo político. (CALIXTO, 2022, p. 59)

En esta línea, asumo un compromiso y una postura teórico-política respecto del conocimiento situado (HARAWAY, 1995) desde la teorización feminista, y parafraseando a Becker (2014), reconozco mi “linaje teórico” en los feminismos “de los márgenes” y los estudios latinoamericanos, posición desde la cual observo el mundo, reconociéndome en tanto sujeta histórica, individua con motivaciones, deseos e intereses particulares (HARDING, 1987). Mi experiencia vital o la configuración de mi subjetividad está constituida por la herencia de linajes y memorias de las mujeres de mi familia. Sus historias, recuerdos y trayectorias, conforman un entramado complejo de dolores, pérdidas, abandonos, sueños no cumplidos, pero también de formas creativas de resistencia que desplegaron para sostener la vida. Yo me crié en casa de mi abuela materna Inés, con mi tía Gladys y una máquina doméstica Singer, mientras mamá y papá trabajaban. Recuerdo a mi abuela tejiendo, a mi tía cosiendo y a mí con ella cosiendo también.

Mi tía Gladys es la costurera más talentosa y perfeccionista que conozco. Tuve el privilegio de que me confeccionara todos los disfraces y vestidos que necesité en la escuela. Tengo memorias de nosotras juntas - mi tía, mi madre y yo -, reunidas en torno a la mesa llena de materialidades y objetos textiles, telas, alfileres, hilos, la máquina. Esos recuerdos de infancia se entrelazan con nuestro pasado reciente en octubre de 2022: nosotras reunidas en casa de mi tía, conversando y riendo, cosiendo y confeccionando sus vestidos e indumentaria para el aniversario de su centro comunitario de adultas/os mayores donde fue elegida reina, a sus 76 años. Así, como

en muchas trayectorias vitales de mujeres en todo el mundo, reconozco la presencia inacabable de hilos, prácticas y quehaceres textiles, zurcidos, remiendos y telas, en las memorias de nuestras ancestras: bisabuelas, abuelas, tías, madres, hermanas, primas, constelaciones de encuentros afectivos entre mujeres.

Los quehaceres textiles han sido labor inseparable de la construcción social de la feminidad y también de la domesticación de lo femenino, -principalmente en y desde occidente⁵-, en el sentido de generar/imponer un “ideal de mujer” asociado a una serie de actividades, labores, cargas, opresiones y sacrificios, como un “vestido de talla única” que nos aprieta y ahoga (PÉREZ-BUSTOS, CHOCONTÁ, RINCÓN Y SÁNCHEZ, 2019). Cómo es percibido lo textil y la construcción de las piezas hechas a mano, la dedicación que requieren, medida, silencio y detallismo como características propias asociadas al ideal de lo femenino, o como un cautiverio (LAGARDE, 2001). Esto ha generado una mirada homogénea de lo textil, cuando en realidad, es espacio contenedor de una profunda contradicción: práctica de opresión y sumisión, a la vez que *herramienta de resistencia política* (PARKER, 1984, citada por PÉREZ-BUSTOS, et al., 2019).

En esta línea, aproximarse a las prácticas textiles realizadas por mujeres en distintos campos supone la posibilidad de un abanico de posicionamientos teóricos, como por ejemplo, los análisis sobre los conceptos de “paradigma” y “canon” como estructuras de exclusión en los relatos históricos artísticos hegemónicos masculinos (POLLOCK, 1999), la distinción entre arte y artesanía como asunto social, económico y engenerizado (PARKER & POLLOCK, 1981) y mecanismo de poder (BOURDIEU, 1979), la relación histórica entre el textil en la construcción de feminidad y cómo esta labor puede convertirse en acto subversivo (PARKER, 1984/2010), y cómo la estética del bordado y expresiones artísticas de mujeres cuestionan el pensamiento hegemónico

⁵ Investigaciones clave, como las llevadas a cabo por Rozsika Parker (1984/2010), Fiona Hackney (2013) y Sarah Marie Hall y Mark Jayne (2016), apuntan desde el interés académico hacia el activismo textil, buscando caracterizar la naturaleza de los feminismos que estos activismos encarnan. Sin embargo, estas referentes e investigaciones históricas se hallan constreñidas a un espacio geopolítico particular, y su análisis ha estado limitado a las experiencias concretas de grupos específicos de mujeres en condiciones de privilegio por clase y raza: mujeres blancas, urbanas, de clase media del norte global, en los siglos XIX y XX. Más recientes, pero aun abocadas al contexto anglosajón son las investigaciones de Elizabeth Groenveld (2010), Anne Beth Pentney (2008), Maura Kelly (2014), Jessica Bain (2016), Heather Russel (2014), Samantha Close (2018), entre otras.

y encuentran nuevas formas de dialogar a través del arte (ANTIVILO, 2013; GARGALLO, 2020).

En América Latina y el Caribe del siglo XX y XXI existen diversas y múltiples experiencias donde las mujeres han subvertido el oficio textil feminizado, no obstante, se presenta una inexistencia de sistematizaciones de experiencias e iniciativas de “activismo textil” en el territorio: no existen trabajos panorámicos que permitan observar, *e hilar fino*, en torno a cómo se ha tejido y consolidado este tipo de acción política feminista y el papel del quehacer textil en ella (SÁNCHEZ-ALDANA, PÉREZ-BUSTOS Y CHOCONTÁ-PIRAQUIVE, 2019). Frente a esta ausencia, me sumo humildemente desde mi propio lugar de escritura y costura, a la búsqueda de generar aportaciones al campo del textil y los cruces o entramados, entre arte textil y feminismos, a partir de la postura de que el cuerpo y las emociones interactúan con la materialidad textil y que allí residen potencialidades políticas, estéticas y epistémicas. Así, al escribir, también busco reparar “con [mis] propias manos, y desde el trabajo con los materiales textiles, las distancias intergeneracionales” (PÉREZ-BUSTOS Y CHOCONTÁ-PIRAVIQUE, 2018, p. 10), justamente, honrando - materialidad textil y posicionamiento feminista mediante - mi propio linaje femenino.

En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui (2022)⁶, en cualquier proyecto de fortalecimiento de las mujeres, el textil tiene que ser un ingrediente central porque tiene un potencial impresionante de recuperación de la memoria, toda vez que *el textil es un registro de memoria*. De esta forma, lo textil en su dimensión material y simbólica puede observarse como archivo para leer y narrar memoria, y las estrategias de arte y oficio textil como prácticas para denunciar violencias que se erigen desde espacios liminales. Es por ello que indagar en la comprensión de las potencialidades políticas y epistémicas, así como sus efectos transformadores en las luchas contemporáneas desde un posicionamiento feminista latinoamericano, supone asumir la consideración de estas prácticas como herramientas de significación, visibilización, resistencia, reivindicación, protesta, terapia, linaje y genealogía.

⁶ Cita extraída de clase dictada en junio de 2022, parte de la Diplomatura en “Feminismos comunitarios, campesinos y populares en Abya Yala: estéticas feministas, cuerpos y movimiento campesino de mujeres” (2022) del Instituto Rodolfo Kusch, Universidad Nacional de Jujuy.

Reconozco al quehacer textil de una parte, como un oficio históricamente feminizado, invisibilizado y precarizado, donde residen tensiones económicas, dificultades materiales y de reconocimiento social (SÁNCHEZ-ALDANA, et al., 2019), y por otra, como un arte, expresión y manifestación artística. De acuerdo a Julia Antivilo (2013), el arte feminista en América Latina planteó entre otras características, una búsqueda de alternativas al lenguaje de la modernidad y la relación con la materialidad de las obras, así como la reivindicación de prácticas tradicionalmente asociadas a las artes menores, como los bordados, tapices, textiles, tejidos, costuras y artes de la aguja en general. “El sistema moderno que oponía oficios a bellas artes ha sido dominante por tanto tiempo, que su raigambre es difícil de trascender” (SCHÖNFELD, 2016, p. 8), no obstante, si bien el arte textil no ha disuelto estas viejas jerarquías aún vigentes, sí ha ido ganando autonomía y reconocimiento en el campo desde fines del siglo XX (SCHÖNFELD, 2016). Ahora bien, desde una mirada feminista situada en América Latina, los quehaceres textiles se convierten en metáforas materiales de la forma en que pensamos el mundo y lo político, y en espacios que pueden politizarse progresivamente de diversas formas al implicar una dimensión histórica y geopolítica, una mirada a las materialidades y las relaciones más que humanas -entre cuerpos, materialidades y comunidades- que permiten la emergencia de otros sentidos de activismo (SÁNCHEZ-ALDANA, et al., 2019).

Desde esta perspectiva, el cuerpo de la costurera, de la textilera, entra en contacto con las materialidades textiles: tela, hilo, aguja, tijeras, alfileres, la máquina de coser, para confeccionar un cuerpo textil que contiene en sí un territorio - se sitúa en un territorio -, unas memorias, unas experiencias, y también sueños. Como trasfondo, o cómo costura que sostiene la confección posible (textual y textil), cada puntada realizada requiere un cuerpo situado en un espacio, unas manos que van tomando aguja e hilo o que sostienen la tela en la máquina para dirigir el recorrido de la costura, asimismo, cada palabra escrita se emana desde un cuerpo que percibe, siente, rememora, recuerda. Y estas imbricaciones entre texto y textil se generan desde una subjetivación y una voz-cuerpo-experiencia propia, en este caso-ejercicio desde la mía, que pretende escribir y hacer textil desde el cuerpo.

Es a través de la intensificación de los sentimientos que se materializan los cuerpos y los mundos (AHMED, 2015), materialización que viene del encuentro entre

los cuerpos y que se establece a nivel de la piel, que nos delimita, pero también nos conecta con las demás, con los otros cuerpos, materialidades y afectividades. Así, cuando colocamos en el centro de la enunciación los cuerpos, cuando no escondemos al cuerpo que escribe y que cose, borda o remienda, podemos habilitar puntos de fuga a partir del reconocimiento de que nuestros cuerpos tienen lo necesario para analizar socioculturalmente desde la escritura, sin borrar la fragilidad corporal, ni su finitud (CALIXTO, 2022). Finalmente, el cuerpo que genera texto y que genera textil, es recorrido o constituido por una continuidad de afectaciones, y desde su lugar en el mundo afecta a otras corporalidades.

[...] estos afectos no están descarnados. No son los afectos de un racionalismo cartesiano [...] sin cuerpo -o sin género y raza-, sino que remiten todo el tiempo a la carne; una carne que es materialidad compleja: parlante, histórica y política [...] la carne del deseo, del deseo encarnado y posicionado que anhela el gozo y el roce con la otredad. (PONS RABASA Y GUERRERO, 2018, p.2)

Cuando me encontraba inmersa en el proceso de escritura de tesis en 2021 me diagnosticaron una cuadro ansioso-depresivo. Experiencia inédita, la de recibir una categorización con tanta carga afectiva. Los efectos emocionales de la pandemia y la clausura, la precarización de la vida, la sobrecarga académica, entre otras cuestiones finalmente hicieron mella. Relato este episodio desde el cuerpo en un apartado “Epílogo” que incluí íntegramente en la tesis⁷. Por supuesto, cada vez que investigamos y escribimos estamos transitando por situaciones emocionales y afectivas, el tema es qué y cómo hacemos con esas dimensiones, qué espacio les damos en nuestra escritura, qué espacio está permitido para la enunciación propia del cuerpo y el sentir de quien escribe en la academia. La misma academia y las ciencias sociales en América Latina actúan sosteniendo esa escisión que separa cuerpo, emoción, afectos, memorias y experiencias de la generación de conocimiento válido, a través de adiestramientos que nos separan de la gente, del territorio, de nuestros

⁷ También reflexiono sobre esto y las violencias que nos afectan en los procesos de indagación en el texto *“Trama y urdimbre, escritura y textil. Políticas en femenino desde una “narrativa corpo-emotiva feminista” situada en el Sur”*, parte del libro autogestionado *“Etnografías afectivas y autoetnografía. Tejiendo nuestras historias desde el Sur”* (2022), de IDAS Oaxaca, Investigación y diálogo para la autogestión social, espacio en el cual me encontré con el giro afectivo.

cuerpos y emociones. En este sentido, tanto la filosofía política como los feminismos se están confrontando a la posibilidad de que se haya atendido al logos y racionalidad del sujeto denostando las emociones y la propia historia del término, del verbo latino *emovere*, que significa “hacer mover”: hemos ignorado aquello que nos mueve (PONS RABASA Y GUERRERO, 2018).

En este presente el cuerpo también me habla. Reflexiono y conjeturo que venía hablándome sobre esto hace años, pero la misma medicalización - las pastillas anticonceptivas - soterraban el malestar y el dolor, entonces nunca me fue posible escuchar. Estas son las primeras palabras que escribo sobre mi sentir respecto del diagnóstico de endometriosis. Aun me encuentro procesando lo que significa para mi cuerpo y mi subjetividad una enfermedad crónica como esta, las afectaciones que venía habitando hace meses, la posibilidad de identificar o ponerle nombre a lo que me pasa, qué transformaciones se estarán urdiendo ya dentro de mí, qué posibilidades ya no son, hasta donde decido “yo” y hasta donde mi cuerpo - *¿somos o tenemos cuerpo?* -. Escribo esto pensando en cuánto me gustaría poder generar textil y no texto sobre lo que siento. Pero, la relación tiempo y textil es posiblemente una de las más complejas que hay (en trayectorias vitales como las de quienes nos reconocemos textileras pero que no nos dedicamos de lleno a aquello).

Pareciera ser que existen dos tipos de tiempos dice Tania Pérez-Bustos (2023), aquel que se estira en cámara lenta y nos recoge mediante la repetición del quehacer textil, y aquel al que estamos acostumbradas: el de la rutina, que va a su propia velocidad a pesar de nosotras. Costuras y proyectos a medio hacer, pequeñas reparaciones textiles prometidas y no cumplidas aun, obras textiles que sueño con darme el tiempo de confeccionar, residen en mí en potencia, esperando a ser hechas. Recuerdo la vez que estuve 12 o 13 horas cosiendo, me había obsesionado con la idea de confeccionar cortavientos para vender - nunca lo hice -, mi tía Gladys me había ayudado a sacar los moldes con su técnica artesanal que nunca falla. La confección era intrincada porque tenía forro, medio cierre, bolsillos, retazos de distintos tamaños. A las 03.00 am, observando mi trabajo final, quedé altamente satisfecha y agotada, pero feliz. Nunca hice nada más con ese cortaviento, pero recuerdo la emoción experimentada.

Reflexionar sobre darme el tiempo textil dentro de las jornadas de excesos de responsabilidades laborales y académicas es una constante. Tal vez el diagnóstico de esta afectación tan íntima, de habitar un cuerpo de mujer que sangra y menstrúa, que siente goce y dolor, me impulse a tomar hilo y aguja pronto.

Pensar el hacer textil ha sido para mí una posibilidad de cuestionar esos ritmos y de hacerlo desde los movimientos repetitivos y envolventes del cuerpo sobre sí mismo, desde los que la materia textil se restablece y el alma parece sanarse. (PÉREZ-BUSTOS, 2023, p. 27)

III. Artefacto libro textil. Bordar la palabra, zurcir el linaje femenino

En 2022, cursé la Diplomatura en *Feminismos Comunitarios, Campesinos y Populares de Abya: Estéticas feministas, cuerpos y movimiento campesino de mujeres*, del Instituto Rodolfo Kusch de la Universidad Nacional de Jujuy. Esta experiencia constituyó un recorrido sin dudas significativo en diversas dimensiones. Decenas de mujeres y disidencias de los distintos territorios de la región convergimos en encuentros con docentes como Rita Segato, Silvia Rivera Cusicanqui, María Galindo y Sandra Lorenzano - por mencionar algunas -, en torno a temas como colonialismo, identidades, repolitización de la gestión de la vida y lo doméstico, cómo construir hábitat y espacios feministas, buen vivir, artes, estéticas y resistencias.

El Trabajo Integrador Final del programa presentaba dos opciones: un tipo de proyecto de investigación, o un trabajo literario para la publicación de un libro colectivo. Esta segunda opción se enmarcaba en el último seminario a cargo de Sandra Lorenzano: *“Desde el cuerpo: la estética como denuncia, resistencia y transformación”*, y nos abría las posibilidades de trabajar con materialidades no textuales como imagen, diseño, fotografía, audiovisual, etc.

Creo sinceramente, que fue poco el tiempo que nos dieron como plazo para elaborar y presentar el trabajo final, dos o tres semanas como máximo y la entrega para el 22 de diciembre de 2022. Fin de año, cierre de proyectos, reuniones finales de equipo, y las fiestas familiares, y así un cúmulo inacabable de compromisos y situaciones que hacen siempre de ese periodo un momento caótico. Yo me

encontraba terminando la postulación a la beca doctoral que venía trabajando hace meses y además, en una nueva experiencia laboral y afectiva. Aun así decidí: quiero hacer un libro textil, no sé cómo pero lo deseo.

Esa decisión significó todo un proceso creativo que también requirió su propio tiempo. El diseño del libro, las palabras escritas, la compaginación, qué materialidades textiles utilizar, con qué técnicas, qué paleta cromática. Hice primero un bosquejo en papel que me servía de modelo, y fui paso por paso dando cuerpo al artefacto. Varias noches me quedaba pensando en cómo quería hacerlo y cómo quería que quedara, a veces se me ocurrían ideas que al despertar corría a dejar registro. Todo el proceso me tomó unas tres semanas, con la ayuda amorosa de mi compañero. Algunos días podía dedicarle varias horas al quehacer, otros, más sobrecargados con cuestiones laborales, sólo podía pensar en el proyecto y en lo que faltaba por realizar. Los dos tiempos-ritmos se entrelazaban.

Fig. 1. Portada libro textil y reverso de páginas en proceso de confección. Temuco, diciembre 2022.



Tenía claro que quería trabajar con las dimensiones de memoria, cuerpo y linaje femenino, tenía que definir cómo, a la vez que dotar al artefacto de un trasfondo epistémico desde la teorización feminista latinoamericana que era también la propuesta de la diplomatura. Quería hacer fotobordado -técnica textil que tampoco había practicado antes-, pero que a pesar de la premura y escasez de tiempo, sentía que era la más atractiva para dar una visualidad más potente a mis ideas. Así revisé y escogí fotografías de mi madre Elizabeth, mis abuelas Inés y Orlanda, y mis tías Gladys, Liliana, Elsa, Jenny y Paola. Ambos linajes, materno y paterno. Si intento realizar una cronología lineal de los pasos y acciones que llevé adelante creo que no es posible, así como el tiempo no es lineal, menos lo son los quehaceres textiles y sus requerimientos: se solapan, se trasponen, se entrelazan, son ida y vuelta. Con las fotografías ya seleccionadas tenía que diseñar qué bordado iría sobre cada una, qué puntadas, qué colores, nada fue azaroso.

Finalmente, el libro-textil se compone de 20 páginas, de 15 cm de ancho y 22 cm de alto, 8 fotobordados de 9,7 x 13,4 cm, y un relato textil poético. Las páginas son de crea cruda y la tapa y contratapa de terciopelo rojo, con un listón de tul que funciona como cierre. El color rojo incova la sangre que nos enlaza. Las palabras fueron traspasadas a la tela mediante la técnica de bordado libre a máquina de coser doméstica, y la unión de todas las partes fue mediante costura. Cada fotografía bordada va en una página aparte dentro de un bolsillo de tul rojo que permite interactuar con el libro. Cada una, se acompaña de fragmentos del texto que actúan de hilo conductor de sentidos entre quien está en la fotografía, su vínculo conmigo, experiencias, símbolos, y significaciones profundas.

Fig. 2. Detalle de páginas y fotobordado. Temuco, diciembre 2022.



En diciembre de 2022, mientras estaba en pleno proceso de confección, nos enteramos del diagnóstico de cáncer de colón de mi tía Elsa. Por eso, al lado de su fotografía evoco lo vulnerable del cuerpo a la vez que la potencia de esa fragilidad. Fue un momento profundamente afectivo para todas nosotras, es la hermana mayor, la más cercana de mi tía Gladys, quien también había padecido cáncer años atrás. El cáncer como visitante regular de nuestra familia - materna y paterna -, nunca dejará de invocar pesadas sombras: una palabra-sentencia que retumba y retumba, que atraviesa memorias y adolece cuerpos. El recibimiento de ese diagnóstico es parte indudable de los “por qué” y “para qué” del libro.

Fig. 3. Detalle fotobordados y bolsillos de tul. Temuco, diciembre 2022.



A través de la confección del artefacto textil, buscaba remendar penas y zurcir miedos, honrar de alguna manera a las mujeres que me antecedieron, dejar un registro tangible de memoria de mi linaje. Confeccionar genealogía es ir uniendo unos hilos con otros (SOSA, 2020), implica el movimiento consciente y amoroso de asumir la postura corporal de tomar la aguja y zurcir retazos de historias invisibilizadas: memorias, emociones, afectos, experiencias, intuiciones, voces y silencios como archivos. Parafraseando a Alejandra Ciriza (2012), la recuperación de la historia de nuestras antepasadas, a través del reconocimiento de los hilos y trazos que nos ligan a ellas -tramas históricas y contemporáneas-, se sitúa en una búsqueda con interés político y epistemológico hacia la necesidad de historizar nuestra presencia en las luchas del pasado, y su presencia en nuestras luchas del presente. La genealogía feminista entonces, se erige como una mediación para la acción política, a través del restablecimiento de vínculos genealógicos desde una perspectiva histórica como estrategia para recuperar los legados de las luchas de las mujeres (Restrepo, 2016), resignificarlos y dignificarlos.

El ejercicio y artefacto-libro lo considero entonces como una materialización de mi propia genealogía femenina, y a la vez, como un ensayo en otros soportes de una escritura afectiva y autoetnográfica⁸ desde mi propio cuerpo como textilera y feminista. Al utilizar principios de la autobiografía y la etnografía, la autoetnografía se constituye en método, proceso y producto (ELLIS, ADAMS Y BOCHNER, 2019): partimos de nuestra experiencia individual para hilvanar reflexiones respecto de las condiciones socio-históricas y culturales que nos constituyen.

Texto-textil poético

Recuerdo, siento, escribo. Tomo la aguja y el hilo con mi cuerpo que se hace uno con el textil.

El recorrido del hilo sustituye la línea de las palabras escritas: coser, bordar, para zurcir dolores, para honrar a mis abuelas y mis ancestras.

Las liberaciones que ellas soñaron, hoy son nuestros caminos abiertos en tramas de afectos.

Mi cuerpo es también sus cuerpos. Aquí florecen memorias, evocaciones, complicidades. Amores sin medida.

Mi linaje femenino, la genealogía textil. Herencia de resistencia de maestras y de oficios para sostener la vida.

La vida que es El acuerpamiento creativo entre-nosotras. Que no nos soltamos, que ante la precarización, SOMOS.

Y sus dolores son herencias que atraviesan el cuerpo. Nuestra vulnerabilidad es nuestra fortaleza.

Nosotras zurcimos las ausencias con hilos amorosos para sanar-nos y repararnos.

Y así bordo y coso en honor a sus trasgresiones que son rebeldías.

Porque: la palabra bordada es también escritura rebelada en lengua de fuego

contra los opresores que afilan sus gemidos con nuestro lamento (Gloria Anzaldúa).

El textil es un registro de memoria (Silvia Rivera Cusicanqui) y es artefacto político de memoria para confeccionar nuestras historias.

⁸ Los antecedentes de la autoetnografía y la etnografía afectiva los podemos encontrar en la “crisis de confianza” / “crisis de la representación” infundida por el posmodernismo en los años 80’, la que introdujo en el debate novedosas y abiertas oportunidades para transformar las ciencias sociales a fin de replantear sus objetivos y formas de hacer investigación social (Ellis, Adams y Bochner, 2019).

La última página, contiene una suerte de papiro textil que invita a desenrollarse. De esta forma, el mensaje permite dar cierre al pequeño relato:

*Cierro: el procedimiento del hilo y la aguja, se torna similar a la palabra poética, y su materialidad en acción política.
Por ellas soy.*

Fig. 4. Mensaje de cierre, papiro textil cerrado y abierto. Temuco, diciembre 2022.



Para cerrar.

Quisiera cerrar con tres ideas-puntadas clave. Como plantean Richardson y Adams (2019), la ciencia es una lente y el arte creativo es otro, y vemos más profundamente usando dos lentes: “Quiero mirar a través de ambos lentes para considerar una “forma de arte a las ciencias sociales” una forma radicalmente interpretativa de la representación” (RICHARSON Y ADAMS, 2019, p. 55). Las tramas que se urden entre artes textiles y feminismos nos vienen interpelando hace largo aliento a cuestionar la rigidez de los paradigmas, la estructura del canon y los circuitos cerrados que excluyen reiteradamente a las “artes consideradas menores” o artesanías, como aquellas labores de aguja. De esta forma, tejer puentes que reivindiquen y dignifiquen la potencialidad del textil es una labor a la cual desde las ciencias sociales y los feminismos podemos aportar. No sólo para la ocupación de sitios de privilegio artístico sino más bien hacia la apertura crítica y transformadora

de espacios liminales, intersticios autogestionados, lugares íntimos que no dejan de ser políticos y de contener potencialidades epistémicas, transformadoras y sanadoras.

En segundo orden, la cuestión de los cuerpos, que trabajé como hilo grueso a lo largo del texto. Es mediante un cuerpo situado que siente y evoca, que podemos confeccionar cuerpos textuales y textiles: nuestra materialidad biológica y nuestra subjetividad entra en contacto e interactúa con los materiales textiles que nos encarnan, los cuerpos se expanden más allá de la piel (FEDERICI, 2022). Dejamos el cuerpo en lo escrito, y sentimos la teoría en el cuerpo, nuestra corporalidad habitada es la fuente-espacio con el que nos vinculamos, así conectamos con el tejido de la vulnerabilidad: emociones, memorias, afectos, en el sentido de la capacidad de ser afectadas y afectar a otras, y cómo en esos procesos de entretejidos el conocimiento es posible, como parte de una praxis de co-habitar el mundo (PONS RABASA Y GUERRERO, 2018). Aquellas artistas que emanciparon el cuerpo (GIUNTA, 2018) en los años 60' y 70', marcan nuestras rutas, sus prácticas estético-políticas actúan como linaje y se constituyen en referentes incuestionables en la historización necesaria de las luchas.

Así, los cuerpos en el hacer textil son siempre en colectivo, son juntanza y usualmente, quizás por ello también, son genealógicamente femeninos. Se aprende con el cuerpo de otras, estando ellas allí o no, en el hacer se recoge ese encuentro material íntimo. El hacer textil encarna lo femenino de formas múltiples [...] (PÉREZ-BUSTOS, 2023, p. 227).

En mi cuerpo habitan las memorias de mis bisabuelas, abuelas, madre, tías. Mis ancestras íntimas y las ancestras de las genealogías de los feminismos artísticos que situaron el cuerpo en el centro, son condiciones de posibilidad para confeccionar textil feminista hoy. Como subtexto, si hay cuerpos emancipados o en emancipación, también los hay adolecidos, ¿qué nos pasa en nuestra subjetividad más íntima cuando el cuerpo habitado pareciera que decide por nosotras? ¿es legítima la rabia y la decepción con el propio cuerpo y sus derivas de salud, y cómo canalizarlas? ¿si hay decepción se puede perdonar al propio cuerpo, con ternura? No lo sé. Son preguntas que me interpelan y me salen del útero adolorido y de mi corazón apretado.

Finalmente, sobre las especificidades del tiempo textil y sus ritmos, en contraposición al tiempo de la norma y la rutina. Al escribir esto evoco lo que significó

la experiencia de la confección del libro-textil, es decir, este proceso escritural me habilitó la reflexión textual sobre la encarnación textil donde los tiempos se solapan. Escribir esto requirió tiempo, supuso la evocación de ritmos distintos, a la vez que me empapa el cuerpo de anhelos e inspiración para confeccionarme mi propio tiempo para coser (y por qué no, “sanar” un poco).

Así, las piezas textiles cartografían el tiempo, permiten recordar lo vivido en los trazos que se dejan sobre la materialidad textil, aquellos que la constituyen, pero estos trazos también indican lo que puede hacerse, son indicaciones para un recorrido a realizar. (PÉREZ-BUSTOS, 2023, p. 231)

Retomando las interrogantes del inicio, sostengo que el cuerpo puede ser texto a la vez que encarnar texto y textil, a través de la introyección crítica de los procesos de subjetivación que constituyen nuestros cuerpos, podemos construir lenguajes capaces de interpelar y desafiar a la academia y al canon. Allí residen tramas-hechas-cuerpo potencialmente políticas y epistémicas para las genealogías femeninas y feministas de los territorios que habitamos.

REFERENCIAS

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. UNAM, México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

ANTIVILO, Julia. **Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual**. 2013, (tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades). Repositorio Institucional Académico de la Universidad de Chile, 2019

BECKER, Howard. **Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales**. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2014.

BIDASECA, Karina. **La revolución será feminista o no será**. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

BIDASECA, Karina. La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau. En **Clarooscuro**, nº21, vol. 1, pp. 1-14, 2021.

BOCHNER, Arthur. It's about time: narrative and the divided self. **Qualitative Inquiry**, 3 (4), pp. 418-438, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción. Criterio y bases sociales del gusto**. España: Taurus, 1979.

CALIXTO, Aitza. **Pulso autoetnográfico: la urgencia de un enfoque afectivo para la antropología social**. En *Etnografías Afectivas y Autoetnografías*. Oaxaca, México: Investigación y Diálogo para la Autogestión Social, 2022.

DEEPWELL, Katy. **New feminist art criticism. Critical strategies**. Manchester University Press, 1995.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony y BOCHNER, Arthur. **Autoetnografía: un panorama**. En *Autoetnografía una metodología cualitativa*, Silvia M. Bénard Calva (selección de textos), México: Universidad de Aguascalientes y Colegio de San Luis, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2022.

GARGALLO, Francesca. **Las bordadoras de arte**. México: Editores y Viceversa, 2020.

GARGALLO, Francesca. **La amistad entre mujeres es una actitud revolucionaria**. Universidad de Guanajuato, 2021.

GARRETÓN, Manuel. Memoria y proyecto de país. En **Revista de Ciencias Política**, 2003, vol. XXIII, nº2, pág. 215-230, 2003.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2018.

GÓMEZ, Dorotea. Mi cuerpo es un territorio político. En **Voces Descolonizadoras, Cuaderno 1, Brecha Lésbica**, 2012.

GUTIÉRREZ, Raquel. **Políticas en femenino. Reflexiones acerca de lo femenino moderno y del significado de sus políticas**. En *Más allá del feminismo: caminos para andar*, Red de Feminismos descoloniales y Pez en el árbol. México, D.F., 2014.

GUTIÉRREZ, Raquel. **Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estadocéntricas**. Madrid: Traficantes de sueños, 2017.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1995.

HARDING, Sandra. **¿Existe un método feminista?** En Sandra Harding (ed). *Feminism and Methodology*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

PÉREZ-BUSTOS, Tania y CHOCONTÁ-PIRAVIQUE, Alexandra. Bordando una etnografía: sobre cómo o bordado colectivo afecta a intimidad etnográfica. En **Debate Feminista**. 56, pp. 1-25, 2018.

PÉREZ-BUSTOS, Tania; CHOCONTÁ-PIRAVIQUE, Alexandra; RINCÓN-RINCÓN, Carolina y SÁNCHEZ-ALDANA, Eliana. Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. **Tabula Rasa**, 32, 249-270, 2019.

PÉREZ-BUSTOS, Tania. **Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos**. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2023.

POLLOCK, Griselda. **Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon**. En "Crítica feminista en la teoría e historia del arte", Cordero, Karen y Sáez, Inda (compiladoras), 1ª ed. Universidad Iberoamericana, México, 2007.

PONS RABASA, Alba y GUERRERO, Siobhan. **Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigación Jurídicas, 2018.

RICHARDSON, Laurel y ADAMS, Elizabeth. **La escritura. Un método de indagación**. En "Autoetnografía: Una metodología cualitativa", Universidad Autónoma de Aguascalientes, El Colegio de San Luis, México, 2019.

RIVAS, Fabiana. **Entrelazadas resistimos. Políticas en femenino y lucha contra los feminicidios en México**. Buenos Aires: TeseoPress, 2022.

SÁNCHEZ-ALDANA, Eliana; PÉREZ-BUSTOS, Tania y CHOCONTÁ-PIRAVIQUE, Alexandra. ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. En **Athenea Digital**, 19 (3), 2019.

SCHÖNFELD, Soledad. **Arpilleras chilenas: hacia una valoración artística**. Informe de investigación, proyecto de graduación para Licenciatura en Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes, Argentina, 2016.

SOSA, María. **De la orfandad al linaje. Hacia una genealogía de las luchas feministas del Uruguay post dictadura**, (tesis para obtener el grado de Doctora en Sociología, BUAP, México), 2020.

Recebido em: 28/06/2023

Aceito em: 25/09/2023

LUTAS FEMINISTAS, TEATRO E PEDAGOGIAS INFORMAIS

Margarida Gandara Rauen¹

Resumo: Este artigo apresenta evidências da utilização do teatro por ativistas feministas no Brasil no século XIX e na primeira metade do século XX. Na introdução, abordo as transformações substanciais pertinentes ao reconhecimento e registro da produção de mulheres artistas ao longo dos séculos, ignorada nas historiografias androcêntricas. Aponto que, diferente da ampla difusão da arte de autoria de mulheres, os ativismos feministas nas artes tiveram menos atenção, até mesmo no Norte global, onde as obras dedicadas à arte feminista tendem a destacar nomes da segunda metade do século XX, embora o engajamento político de mulheres feministas tenha se intensificado no século XIX. Dada a diferenciação entre feminismos e movimentos de mulheres, as referências bibliográficas selecionadas na continuidade do texto permitem, mesmo brevemente, apreciar a importância das derivas interdisciplinares nas áreas de Ciência Política e História para ampliar a percepção das manifestações da chamada primeira onda do feminismo no Brasil, frequentemente simplificada quando reduzida às lutas sufragistas a partir dos anos 1920, pois o sufragismo no Brasil estava em andamento no século XIX. Portanto, além do legado sufragista do século XIX, considero as práticas teatrais dos movimentos antiescravista, anarquista e trabalhista, engendrando pedagogias informais em peças criadas para a difusão do pensamento feminista emancipatório e educação de plateias multiplicadoras dos ideários de equidade e liberdade entre os anos 1890 e 1920.

Palavras-chave: feminismos; teatro; educação não formal.

¹ Margie Rauen (nome em arte de Margarida Gandara Rauen) é Ph.D. em Teatro pela Michigan State University (E.U.A., 1987), artista e professora. Lecionou em bacharelados e licenciaturas da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR-FAP) e da UNICENTRO. Permanece docente Sênior do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da UNICENTRO, com interesse em temáticas de mulheres e gênero no currículo e ensino de artes. É associada ao Centro de Estudos Latino Americanos (CERLAC) da York University, em Toronto, Canada, desde 2022. Suas publicações e processos de criação nacionais e internacionais (1987-2023) têm concepção feminista pós-colonial e interseccional, abrangendo a teoria e a crítica de teatro e de arte da performance. Website: www.margierauen.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8196003641649326>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2466-339X>. E-mail: margierauen.br@gmail.com.

FEMINIST STRUGGLES, THEATER AND INFORMAL PEDAGOGIES

Abstract: this article presents evidence of the use of theater by feminist activists in Brazil in the 19th century and in the first half of the 20th century. In the introduction, I address the substantial transformations pertinent to the recognition and recording of the production of women artists over the centuries, which has been ignored in androcentric historiographies. I point out that, unlike the widespread dissemination of art by women, feminist activism in the arts received less attention, even in the global North, where works dedicated to feminist art tend to highlight names from the second half of the 20th century, although the political engagement of feminist women was intensified in the 19th century. Given the differentiation between feminisms and women's movements, the bibliographical references selected in the continuity of the text allow, even briefly, for the appreciation of the importance of interdisciplinary ramifications in the areas of Political Science and History to broaden the perception of the manifestations of the so-called first wave of feminism in Brazil, which often is simplified when reduced to suffragist struggles of the 1920s, considering that suffragism was launched in Brazil in the 19th century. Therefore, in addition to the suffragist legacy, I consider the theatrical practices of the anti-slavery, anarchist and labor movements, engendering informal pedagogies in plays created for the dissemination of emancipatory feminist thought and the education of audiences that multiplied the ideals of equity and freedom between the 1890s and 1920s.

Keywords: feminisms; theater; non-formal education.

Introdução

A falta de atenção historiográfica para com mulheres artistas foi um vício mundialmente praticado até a segunda metade do século XX, quando o questionamento feminista e sistemático do androcentrismo impulsionou publicações como o revolucionário artigo de Linda Nochlin intitulado “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (1971). Ao criticar o androcentrismo, o sexismo e a desigualdade racial, Nochlin enfatizou a falta de condições para alcançar a grandeza na sociedade patriarcal, pois os homens sempre puderam desfrutar das possibilidades de estudar desenho e pintura, ou de viajar e participar plenamente da vida social, mas as mulheres ficavam confinadas aos espaços domésticos. O interesse de pesquisadores(as) na autoria de mulheres ao longo dos anos 1980, 1990 e 2000 proporcionou análises sociológicas e levantamentos históricos das extensas produções de pintoras, muralistas e escultoras em livros de referência no hemisfério norte (CHADWICK, 1990; GROSENICK, 2001; PERROT, 2006).² Whitney Chadwick, num capítulo específico sobre a “Arte Feminista na América do Norte e Grã-Bretanha”, menciona obras e artistas de impacto desde os anos 1970, como Judy Chicago, Ana Mendieta, Judy Baca, Suzanne Lacy e Leslie Labowit. É importante observar que, para Rozsika Parker e Griselda Pollock (1995), o papel de ativistas não se limitava a promover exposições de arte mais inclusivas, e sim a desmantelar o *status quo*.

No Brasil, de modo similar, o objetivo de desarticular a história androcêntrica também motivou estudos críticos (HOLLANDA, 2003), apreciações recentes de feminismos (TELES, 2017) e publicações dedicadas a retirar as nossas artistas da obscuridade tanto nas Artes Visuais, quanto nos campos de dramaturgia, teatro e performance (VINCENZO, 1992; ANDRADE, 1996, 2000, 2001; FISCHER, 2017; SOUZA 2001; RAUEN, RODRIGUES, ANDRADE e SOUZA, 2017).

A percepção de que a arte de autoria de mulheres nem sempre é, mas pode ser engajada com pautas dos feminismos, de modo adicional aos mapeamentos, despertou

² Agradeço o acolhimento do Centre for Research on Latin America and the Caribbean da York University, em Toronto, Canada, pelo acolhimento em forma de residência de pesquisa durante 2022, possibilitando o meu acesso à toda a bibliografia em língua inglesa citada neste artigo.

o interesse acadêmico em arte estritamente feminista, com grande quantidade de publicações nas Artes Visuais. No entanto, pesquisar arte feminista brasileira é ainda mais complexo porque o fato de muitas mulheres renunciarem e/ou omitirem suas eventuais vinculações aos feminismos torna extremamente difícil a tarefa de identificar e contextualizar obras feministas (BARROS, 2016). Por outro lado, o costume de mapear a primeira onda de feminismo no Brasil nos anos 1920 e relacionar A(r)tivismo com a semana de Arte Moderna de 1910 (COSTA e COELHO, 2018), invisibiliza as manifestações de mulheres no século XIX, como se elas não acontecessem.

Em busca de contextualizações, este artigo apresenta o caminho alternativo de reconhecimento do legado pedagógico mais antigo dos ativismos feministas, embora a pedagogia feminista como tal tenha se desenvolvido mais acentuadamente nos anos 1980 na educação formal (SHREWSBURY, 1987), com aplicabilidade na educação não formal e, em particular, na educação popular (SARDENBERG, 2006). Alinhadas com as lutas contra o sexismo, o racismo, a homofobia e outras formas de exclusão, as práticas pedagógicas feministas corroboram os direitos humanos e os objetivos de transformação almejados por diversos movimentos sociais. De modo similar, os ativismos feministas nas Artes têm funcionado como pedagogias informais porque, fora de salas de aula e sistemas educacionais, promovem intervenções e provocam reflexões no ambiente local, regional, nacional ou global onde se realizam, no sentido mais amplo da educação não formal.

No Brasil, muito antes dos anos 1980, tais pedagogias feministas informais eram praticadas por meio do teatro objetivando a difusão de reivindicações e a formação de plateias multiplicadoras para as lutas por equidade dos ativismos antiescravista, sufragista, trabalhista e anarquista, os quais abordo neste artigo.

Agendas e/ou fusão de feminismos e movimentos não só de mulheres?

Costuma-se diferenciar movimentos de mulheres e feminismos, os quais não são sinônimos, embora possam se entrelaçar. O termo feminismo se aplica quando há

interesses estratégicos e uma ênfase na contestação da subordinação de gênero, mas os movimentos tendem a ter agendas práticas, que surgem “[...] das necessidades imediatas e percebidas das mulheres” (BASU, 2010, 4). De fato, as mulheres em certos contextos não apenas evitam se identificar como feministas, mas também parecem ignorar e/ou aceitar as hierarquias patriarcais de gênero, raça e classe:³

O feminismo, ao contrário dos movimentos de mulheres, pode ocorrer em uma variedade de arenas e assumir uma variedade de formas. O feminismo conota tanto as ideias quanto seus atos, mas não especifica quem vai decretar essas ideias ou que formas esses atos assumirão. Os discursos feministas influenciam o caráter da fala, do pensamento e da expressão em casa e no local de trabalho, entre indivíduos e grupos, na vida cotidiana e, ocasionalmente, na política, na cultura e nas artes. [...] intervenções culturais feministas por meio de revistas feministas, livrarias, editoras, romances, poesias, peças de teatro e performances tiveram um impacto de longo alcance nos movimentos de mulheres. Muitas vezes, a expressão cultural feminista precede o surgimento de movimentos de mulheres. (BASU, 2010, 4-5, tradução minha)⁴

O entrelaçamento de política, cultura e artes é dinâmico e pode envolver desde a postura do feminismo ocidental/branco até as diversas posicionalidades dos feminismos com especificidades étnicas e/ou indígenas, por exemplo, numa estrutura global, com teorias de várias procedências e contextos culturais do século XXI (McCANN e KIM, 2009). Enquanto elaboram as definições de feminismo e teoria feminista no início

³ A coletânea intitulada **Women's Movements in the Global Era**, editada por Amrita Basu (2010) apresenta treze ensaios sobre fatores relacionados ao desenvolvimento humano (oportunidades educacionais, renda e expectativa de vida) e empoderamento de gênero (participação das mulheres como representantes na política e na economia) na África (África do Sul e Zimbábue), Ásia (Paquistão, Índia e China), Europa (Polônia e Rússia), América Latina (Bolívia, Brasil, Chile, México, Venezuela), Oriente Médio (Palestina e Irã) e América do Norte (EUA).

⁴ Traduzido do inglês “Feminism, unlike women’s movements, can occur in a variety of arenas and assume a variety of forms. Feminism connotes both ideas and their enactments but does not specify who will enact these ideas or what forms these enactments will take. Feminist discourses influence the character of speech, thought, and expression in the home and the workplace, among individuals and groups, in everyday life, and, episodically, in politics, culture, and the arts. [...] feminist cultural interventions through feminist magazines, bookstores, publishers, novels, poetry, plays, and performances have had a far-reaching impact on women’s movements. Often feminist cultural expression precedes the emergence of women’s movements.”

de sua antologia intitulada **Feminist Theory**, Wendy K. Kolmar e Frances Bartkowski (2013)⁵ explicam que incluíram textos cujas autoras nem sempre rotularam sua escrita como feminista, mas que “[... tentam explicar a situação das mulheres, entender a assimetria de gênero, ou entender distribuições desiguais de privilégio e poder usando o gênero como um elemento de sua análise” (p. 3).⁶ No entanto, como alertam os editores, esta amplitude não pode ser alcançada sem recorrer à ordem cronológica dos capítulos, uma forma eficaz de contextualizar os/as autores/as numa determinada década ou em vários períodos. O mesmo pode ocorrer no mapeamento de artistas.

No livro intitulado **A Arte do Feminismo** (Reckitt et al., 2019 – **The Art of Feminism**), os capítulos são organizados em conexão com o engajamento de artistas visuais nas lutas das mulheres pelos direitos de estudar, votar, trabalhar e possuir propriedade desde a década de 1840. Para Reckitt et al, “É significativo que tantas mulheres artistas, como Barbara Leigh Smith, estivessem na vanguarda da agitação por essa mudança, e natural que também fizessem campanha por igualdade dentro de sua profissão” (Reckitt et al., 2019, pág. 19 – tradução minha).

A dominação masculina e a opressão também eram criticadas na América Latina e no Brasil e, já no século XIX, foi extensa a produção de peças antiescravistas e abolicionistas, conforme discute João Roberto Faria em seu livro **Teatro e Escravidão no Brasil** (2022), contestando a crença lançada por historiadores dos anos 1930 de que poucos escritores teriam se dedicado à temática: “Mais de cem peças teatrais foram escritas, publicadas, representadas, entre 1838 e 1888, com o intuito de fazer a crítica da escravidão e, nos anos 1880, a defesa da abolição” (FARIA, 2022, p. 390). Embora não tenha um posicionamento feminista, Faria analisa a denúncia da escravidão na dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) na peça **Cancros Sociais** (1865) e comenta o papel da atriz Ana Chaves Guimarães e de seu marido Ribeiro Guimarães na

⁵ Com sua primeira edição em 2000 e as posteriores em 2005, 2010 e 2013, essa coletânea passou por diversas mudanças, tanto para manter as questões que vêm sendo debatidas ao longo da história do feminismo quanto para acrescentar textos que atualizam a obra (KOLMAR e BARTKOWSKI, 2013).

⁶ Minha tradução de “[... attempt to explain women’s situation, to understand gender asymmetry, or to understand unequal distributions of privilege and power using gender as one element of their analysis” (p. 3)

campanha abolicionista. Enfatiza, ainda, que o casal levou, no Teatro Santo Antônio, no Recife, aos 14 de maio de 1885, um “[...] ‘drama de propaganda’ em quatro atos e um quadro intitulado Os Abolicionistas, escrito por Ana Chaves” (FARIA, 2022, p. 339).

No campo dos estudos de mulheres e gênero, a brasilianista June E. Hahner (1980) verifica e analisa a problemática da pouca divulgação dos periódicos feministas existentes durante o século XIX, até mesmo em renomadas publicações sobre a imprensa brasileira, enquanto os nomes das primeiras feministas como Nísia Floresta Brasileira Augusta (1809-1885) quase não são mencionados, mesmo em estudos sociológicos de prestígio (SAFFIOTI, 1969).⁷ Esse apoio interdisciplinar em fontes da história e da ciência política permite encontrar evidências sobre as maneiras pelas quais o feminismo e os movimentos de mulheres realizaram empreendimentos culturais e recorreram ao teatro desde os primeiros contextos associados à luta sufragista durante o século XIX:

O feminismo abrange todos os aspectos da emancipação das mulheres e inclui qualquer luta destinada a elevar seu status social, político ou econômico; diz respeito aos autoconceitos das mulheres, bem como a sua posição na sociedade. Em contraste, os movimentos pelos direitos das mulheres tendem a definir, de forma mais restrita, a emancipação das mulheres como a conquista de direitos legais, como ocorreu nos Estados Unidos no final do século XIX. No Brasil do início do século XX, como nos Estados Unidos, o movimento pelos direitos das mulheres geralmente se sobrepunha ao movimento sufragista, um aspecto específico do que deveria ser visto como uma luta mais ampla. (HAHNER, 1980, 65-66 – tradução minha)

Tal sobreposição é discutida pela própria June E. Hahner em um livro sobre a luta pelos direitos das mulheres no Brasil de 1850-1940 (Hahner, 1990), com agradecimentos às mulheres nas artes e particularmente ao trabalho de Josefina Álvares de Azevedo como editora de **A Família**, jornal lançado em São Paulo em 1888:

⁷ Nísia Augusta mudou-se para a Europa em 1856, “[...] onde conheceu intelectuais franceses, converteu-se ao positivismo, viajou muito, e publicou vários outros livros” (HAHNER, 1980, p. 68) além de **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** (1832), havendo controvérsias sobre esse texto ser ou não uma tradução literal de *A vindication of the rights of woman* (1792), de Mary Wollstonecraft. (BARBOSA E MAIA, 2020, e59012).

Como parte de sua ‘propaganda’ pela emancipação das mulheres [...] publicou uma coleção de biografias demonstrando os papéis ativos e individualizados que ela imaginou para as mulheres brasileiras. Ela ofereceu a elas exemplos históricos de mulheres demonstrando intelecto e coragem... (HAHNER, 1990, 51 – tradução minha).

Hahner comenta a comédia sufragista **O Voto Feminino**, de Josefina, publicada e encenada em 1890, no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro: “Nesta peça, como em seus editoriais de jornal, Josefina de Azevedo depositou suas esperanças de sufrágio feminino em uma nova constituição republicana.” (HAHNER, 1990, 73 – tradução minha). Na última cena, a peça elabora a expectativa em relação ao congresso constituinte sobre o direito ao voto para mulheres, inicialmente contemplado em emenda de 1891, mas outorgado nacionalmente apenas em 1934.⁸ Sobre o assunto, Valéria Andrade analisou em profundidade a propaganda sufragista no teatro brasileiro (ANDRADE, 1997, 1998, 2004, 2010, 2011), com destaque para a peça **O Voto Feminino** (vide texto de Josefina Álvares de Azevedo em ANDRADE, 2004).

Paralelamente às lutas sufragistas e antiescravistas, os ativismos das comunidades de operárias e operários no Brasil se intensificaram nos anos finais do século XIX, culminando em greves nas duas primeiras décadas do século XX, com marcante engajamento de mulheres por direitos no trabalho,⁹ também notado por historiadoras feministas nas diversas circunstâncias nas quais trabalhadoras interpelaram a sociedade (GIULIANI, 1997; TELES, 2017; FRACARO, 2018; CAMPOS, 2021).

Em 1903, as mulheres tiveram protagonismo na greve das charuteiras do Recife, Pernambuco, bem documentada em estudo de jornais de época (SOUZA, 2019). Em 1906, 600 trabalhadores têxteis, a maioria mulheres, fizeram greve por melhores salários na cidade de Jundiaí, São Paulo; em 1907, manifestações pela redução da jornada de

⁸ Para retrospectiva didática sobre as lutas sufragistas, reconhecendo a atividade no Brasil desde 1832, acesse <https://www.politize.com.br/conquista-do-direito-ao-voto-feminino/>

⁹ Fonte: cronologia inédita a que tive acesso, como pesquisadora no acervo brasilianista do Centre for Research on Latin America and the Caribbean [Centro de Pesquisa sobre a América Latina e o Caribe] /CERLAC Resource Centre) da York University, em Toronto. Trata-se de texto mimeografado com 24 páginas, em língua portuguesa, organizado por participantes do Movimento Feminino pela Anistia em 1978.

trabalho para 8 horas nos estados de São Paulo e Bahia também envolveram mulheres; em 1910, a revista **Anima e Vita** sobre temas sindicais foi lançada por Ernestina Lesina. Pesquisas históricas substanciais sobre as greves massivas do Rio de Janeiro em agosto/setembro de 1903 (AZEVEDO, 2006) e da greve geral anarquista de 1917 (LOPREATO, 2000) apontam para a participação das mulheres no ativismo trabalhista.

Evidências da conexão com o teatro como ferramenta pedagógica são encontradas em estudos das festas anarquistas nas quais se observa a complementaridade entre o lúdico e o doutrinário:

Analisando os inúmeros anúncios veiculados na imprensa operária - assim como alguns comentários de festa realizada -, percebemos que a dissociação entre atividades lúdicas e trabalho de “conscientização”, na prática não se verifica. Com exceção talvez da conferência (esta sim de caráter instrutivo ou como qualquer fórmula repisada, “doutrinário”, todas as outras partes de nossas festas, incluindo o teatro, manifestam não uma oposição, mas uma complementaridade entre o “lúdico” e o “doutrinário”). Ou, melhor dizendo, os dois aspectos aparecem tão intimamente relacionados que nos arriscamos a dizer que eles estabelecem de fato uma unidade, muito embora nem sempre harmônica. (HIPÓLIDE, 2012, p. 56).

Um exemplo de tal unidade envolve as mulheres feministas nas campanhas antimilitaristas durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), período em que

[...] um dos principais grupos anarquistas encabeçados por mulheres foi criado, o Centro Feminino Jovens Idealistas de São Paulo que contava com militantes de relevo no movimento no operário como Isabel Cerruti, Maria Valeska, Maria Angelina Soares, Emma Mennoch e Elvira Boni. (SANTOS, 2023, p. 69)

Nesse contexto, destaco o nome de Elvira Boni (1899-1990), filha de Tercila Aciratti Boni e do metalúrgico Angelo Boni, ambos anarquistas, que também teve papel central nas denúncias contra abusos nas jornadas de trabalho e atuou “[...] como atriz, desde os doze anos, junto aos seus irmãos e irmãs, do Grupo de Teatro Primeiro de Maio, vinculado à Liga Anticlerical” (CAMPOS, 2021, p. 16).

Nos jornais da imprensa operária pesquisados por Hipólide (2012), há numerosos registros das apresentações teatrais de diversos gêneros nos eventos anarquistas, assim como os *guignols* franceses, as zarzuelas espanholas e as revistas, com predominância das comédias “[...] muitas das quais com conteúdos libertários, anticlericais ou de forte crítica social” (HIPÓLIDE, 2012, p. 57).

Samanta Colhado Mendes, numa dissertação com tópico dedicado as mulheres no teatro operário e recorte temporal de 1889 a 1930, observa que

[...] as mulheres anarquistas paulistanas não atuavam distante dos homens anarquistas, pensando em sobressaírem-se a eles, mas lutavam junto deles, levantando outras questões relevantes para o movimento, como a discrepância entre os salários (de homens e de mulheres), a liberdade de união e a maternidade livre e consciente. (MENDES, 2010, p. 185)

Segundo Mendes (2010), muitas peças eram escritas por homens, mas tinham teor feminista e parcerias com mulheres, a exemplo de **Bandeira Proletária** (1922), de Marino Spagnolo, com prefácio de Maria Lacerda de Moura e consistindo de três atos abordando “[...] temas como a exploração sexual da mulher, a hipocrisia burguesa - observada através do casamento monogâmico -, o controle de natalidade, as vilanias do clero e levantava os problemas do alcoolismo” (MENDES, 2010, p. 228).

Os ativismos feministas por meio do teatro no Brasil, portanto, eram praticados desde a militância antiescravista na segunda metade do século XIX e tiveram grande difusão relacionada às lutas sufragista e trabalhista durante a Primeira República (1889-1930), com legados basilares para os avanços democráticos desde então.

Para apropriar e estender o que Diana Taylor argumenta acerca da perspectiva hemisférica relacionada a eventos-limite, vale lembrar que as vivências de opressão de mulheres relacionadas ao escravismo, ao sufragismo e ao trabalho no Brasil nos proporcionam reconhecer situações similares e interconexões com “[...] áreas geográficas e políticas aparentemente separadas, mas também até que ponto nosso passado continua a assombrar nosso presente” (TAYLOR, p. 377).

Os presentes e os legados, concluindo...

Análises dos feminismos brasileiros têm enfatizado que dois grandes tipos de lutas caracterizaram o seu crescimento até a e durante a década de 1970, a saber: a luta contra a opressão das mulheres e “[...] a luta pela redemocratização do país” (SARDENBERG E COSTA 2010, p. 261). Este pressuposto de duplo papel no feminismo contemporâneo, a rigor, me auxiliou a discutir as maneiras pelas quais as mulheres ativistas brasileiras usaram a dramaturgia e o teatro na busca de seus interesses estratégicos muito antes dos anos 1970 e nisso acompanharam tendências da América Latina.

Sonia E. Alvarez (1990) reconhece o crescimento do ativismo feminista nos anos 1970 com perplexidade porque “[...] os regimes militares latino-americanos e os seus equivalentes conservadores no Ocidente manipularam os valores familiares e reforçaram as concepções tradicionais da 'esfera própria' das mulheres.” (Alvarez, 1990, p. 5).¹⁰ Cynthia Andersen Sarti relaciona esse fortalecimento do movimento de mulheres no Brasil à anistia de 1979, permitindo a volta das exiladas que trouxeram suas experiências de feminismos do hemisfério Norte e encontraram a receptividade “[...]de uma sociedade que se modernizava como a brasileira. Os grupos feministas alastraram-se pelo país (...) em associações profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular” (SARTI, 2004, p. 41). Maria Amélia de Almeida Teles (1993) menciona a presença de 4 mil participantes no 2º Congresso da Mulher Paulista,¹¹ realizado em 1980, e também destaca as ações de trabalhadoras rurais e de mulheres engajadas nas políticas de saúde (TELES, 1993).

De acordo com Alvarez (1990), enquanto a atenção da mídia se voltou para a mobilização de mulheres de todas as classes e estilos de vida em quase cem grupos feministas surgidos até 1981, em algumas associações, os conflitos cresceram devido a

¹⁰ Minha tradução de “...Latin American military regimes, like their conservative counterparts in the West, manipulated family values and reinforced traditional conceptions of women’s ‘proper sphere’” (ALVAREZ, 1990, p. 5).

¹¹ Dossiê disponível em <https://acervo.fpabramo.org.br/index.php/2o-congresso-da-mulher-paulista-realizado-no-teatro-tuca-da-puc-sp-sao-paulo-sp-8-e-9-mar-1980-credito-jesus-carlos-3>

diferenças ideológicas, enquanto em outras “[...] embarcaram num processo de embates com organizações comunitárias paralelas dominadas por homens” (ALVAREZ, 1990, p. 110).¹²

Além disso, durante o processo de abertura, o maior empoderamento dos homens ficou evidente na política sectária de transição para a democracia com o ex-presidente João Figueiredo (1979-1985): “À medida que os movimentos de mulheres cresciam, também aumentou a determinação da oposição dominada por homens em acumular o capital político representado por eleitorados femininos organizados” (ALVAREZ, 1990, p. 111/ minha tradução).¹³ O início do governo civil em 1985 não mudou a complexa dinâmica de derrubar e reposicionar as barreiras patriarcais:

Duas dimensões estruturais da política de gênero continuaram a restringir o progresso em direção à igualdade das mulheres no Brasil pós-autoritário. Primeiro, a sociedade política e o Estado na Nova República brasileira, é claro, permaneceram domínios predominantemente masculinos. E, em segundo lugar, a crescente dependência do Brasil das nações capitalistas centrais colocou um freio importante nos desenvolvimentos da política nacional de gênero. (ALVAREZ, 1990, p. 223/ minha tradução).

A continuada dominação masculina caracterizou a Constituinte convocada em 1985 pelo então presidente José Sarney, com a participação de apenas 26 deputadas, dentre 496 deputados e 81 senadores nos trabalhos que culminaram com a promulgação da Constituição de 1988 (TERRA, 2022).¹⁴ Essa quantidade reduzida de mulheres constituintes, no entanto, ganhou visibilidade performática no *lobby* do batom, nome

¹² Minha tradução de: “... embarked on a collision course with parallel male-dominant community organizations.” (ALVAREZ, 1990, p. 110).

¹³ Minha tradução de: “As the women’s movements grew, so did the male-dominant opposition’s determination to garner the political capital represented by organized female constituencies.” (ALVAREZ, 1990, p. 111).

¹⁴ Há uma lista de nomes de Constituintes (26 deputadas) e a Carta das Mulheres Constituintes disponíveis em <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/destaque-de-materias/mulher-constituente>

dado ao grupo de deputadas (inclusive a atriz Ruth Escobar) que estabeleceu a aliança suprapartidária com movimentos de mulheres para fortalecer as suas pautas.¹⁵

Alvarez (1990) resenhou estudos sobre o crescimento do feminismo popular associado aos movimentos de grupos urbanos no final dos anos 1980 e argumentou que os seus conflitos internos levaram integrantes do movimento de mulheres negras a recusarem qualquer autodefinição como feministas devido à disposição racista das feministas brancas reacionárias dos anos 1970 e início dos anos 1980.¹⁶ Este cenário mudou quando Sueli Carneiro, uma das principais ativistas nas lutas pelos direitos das mulheres negras, em 1988, consciente da dominação masculina no movimento negro, reivindicou e reafirmou uma posição feminista nova e interseccional quando se empenhou em “[...] sensibilizar o movimento negro para o fato de que a identidade racial não resulta ‘naturalmente’ em solidariedade sexual entre os negros” (Sueli Carneiro, apud ALVAREZ, 1990, p. 234/ minha tradução). Apesar de tais conflitos, ocorreu um florescimento à medida que o feminismo foi levado “[...] para as artes, a mídia, as universidades como nunca antes” (ALVAREZ, 1990, p. 229).

As pesquisadoras feministas têm defendido a contínua historicização dos feminismos (MARTELLO, 2021) para evitar o reposicionamento recorrente do cânone patriarcal ou a invisibilidade da arte feminista, ainda notada no Brasil e em outros países da América do Sul (ROSA, 2019).

Apesar do caráter efêmero do teatro e da dificuldade de acesso aos textos teatrais publicados no Brasil durante o século XIX e primeiras décadas do século XX, as pesquisas citadas recuperaram um vasto repertório também por meio de jornais e

¹⁵ Matéria disponível em <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/03/06/lobby-do-batom-marco-historico-no-combate-a-discriminacoes>

¹⁶ Vale ressaltar: “A autora observa que, “Apesar da presença indiscutivelmente majoritária das mulheres nas lutas populares urbanas, a maioria das análises dos movimentos urbanos não dá muito significado analítico ao gênero e até mesmo o sexo de participantes é obscuro, por causa de referências genéricas a ‘moradores do bairro’ ou noções das ‘classes populares’ de uma perspectiva cega para a variável sexo.” (Alvarez, 1990, p. 43/ Minha tradução de: “The author notes that “Despite the indisputably majoritarian presence of women in urban popular struggles, most analyses of urban movements do not afford much analytical significance to gender and even the sex of participants is obscured by generic references to ‘neighborhood residents’ or sex-blind notions of ‘the popular classes’ “).

revistas, viabilizando um conhecimento mais amplo do que poderia constituir um arquivo a informar o próprio ensino de Arte e os projetos artísticos interdisciplinares, especialmente os performáticos, com a articulação de imaginários coletivos e individuais.

Corridos todos os riscos de superficialidade ao tratar de um assunto tão amplo num artigo, ainda assim espero, neste *pot-pourri* bibliográfico, ter apontado a relevância de conhecermos a produção artística de mulheres engajadas em relações de poder desde os anos 1830, abrindo espaço para as transformações sociais e ações feministas diretas ao longo do século XX. Os legados delas poderiam favorecer a expansão das pesquisas sobre os diversos tipos de ativismos feministas contra os espectros do sistema patriarcal, sendo auxiliares na concepção contemporânea de processos de criação artística com foco na compreensão das persistentes desigualdades de gênero, raciais e de classe.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Sonia E. **Engendering Democracy in Brazil**. Women's Movements in Transition Politics. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

ALVES, Branca Moreira. **Ideologia e feminismo**: a luta pelo voto no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 1996.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. A intuição feminista do *agitprop* no teatro brasileiro do século XIX. **Estudos feministas**, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, v. 5, n. 2, p. 275-289, 1997.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **O florete e a máscara**: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. Josefina Álvares de Azevedo. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX – Antologia**. 2. ed. Florianópolis, 2000, p. 484-499.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX**. 2001. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB. p. 187-208.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. Josefina Álvares de Azevedo, teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. **Acervo Histórico – Revista da Divisão de Acervo Histórico da Assembléia Legislativa de São Paulo**, São Paulo, nº. 2, p. 65-82, 2º. sem./2004. Disponível em https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525_arquivo.pdf

ANDRADE, Valéria. Militância sufragista e a peça de conversação no Brasil do século XIX: O Voto Feminino, de Josefina Álvares de Azevedo. **Sociopoética – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade** (Online), v. 1, n. 6, p. 97-110, 2010.

ANDRADE, Valéria. Dramaturgas brasileiras no século XIX: escritura, sufragismo e outras transgressões. **Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise**, n. 8, printemps-été 2011. [En ligne] www.pluralpluriel.org ISSN 1760-5504.

AZEVEDO, Francisca Nogueira de. **Malandros Desconsolados**. O diário da primeira greve geral no Rio de Janeiro. Rio do Janeiro: Relume Dumará, 2006.

BARBOSA, Lia Pinheiro, & MAIA, Vinícius Madureira. Nísia Floresta e ainda a controvérsia da tradução de **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. **Revista Estudos Feministas**, 28(2), e59012, 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n259012>

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque** - ou como falar de arte feminista a brasileira. Rio de Janeiro: Editora Relacionarte, 2016.

CAMPOS, Beatriz Luedemann. Companheiras em greve: o movimento paredista da União das Costureiras em junho de 1919. **Revista Angelus Novus**, ano XII, n. 17, 2021, p. 1-19. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ran/article/view/189595/179171>

CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society**. New York: Thames and Hudson, 1990.

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. A(r)tivismo feminista – intersecções entre Arte, Política e Feminismos. IN **Confluências**, Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito, v. 20, n. 2, 2018, 25-49.

FARIA, João Roberto. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, Performance e Ativismo**: a resignificação dos discursos feministas na América Latina. Tese de Doutorado. Orientadora: Elisabeth Silva Lopes. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2017.

FRACARO, Glaucia. **Os direitos das mulheres**: feminismo e trabalho no Brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. Disponível em <https://editora.fgv.br/produto/os-direitos-das-mulheres-feminismo-e-trabalho-no-brasil-1917-1937-3311>

GIULANI, Paola Cappellin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. IN DEL PRIORE, Mary (organização). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 640-667.

GROSENICK, Uta. **Women Artists in the 20th and 21st century**. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris: Taschen America, 2001.

HAHNER, June E. Feminism, Women's Rights, and the Suffrage Movement in Brazil: 1850-1932. **Latin American Research Review**, v. XV, n 1, 1980, p. 65-111.

HAHNER, June E. **Emancipação do sexo feminino**: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. **O teatro anarquista como prática social do movimento libertário** (São Paulo e Rio de Janeiro de 1901 a 1922). Dissertação de Mestrado, Programa de Estudos Pós-Graduados em História. Orientadora: Maria do Rosário da Cunha Peixoto. São Paulo: PUC-SP, 2012.

KOLMAR, Wendy K; BARTKOWSKI, Frances. **Feminist Theory**: a Reader. 4th ed. New York: McGraw-Hill, 2013.

LOPREATO, Christina Roquette. **O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917**. São Paulo: Annablumme, 2000.

MARTELLO, Laura França. Autonomist feminisms in Brazil: protest politics and feminist self-defense. Translated by Bruna Dantas Lobato. IN Simone Bohn and Charmain Levy, editors. **Twenty-First-Century Feminisms: Women's Movements in Latin America and the Caribbean**. Montreal & Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2021, p. 265-291.

MARTINS, Gabriel Otoni Calhau. **Cultura anarquista no Rio de Janeiro, educação em espaços não formais**. Rio de Janeiro 1906 A 1921. Dissertação de Mestrado em Educação. Orientador: José Damiro de Moraes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em

<http://www.unirio.br/ppgedu/backup/1f4c1produtos/DissertaoPPGEduGABRIELOTONICALHAUMARTINS.pdf>

McCANN, Carole; SEUNG-KYUNG, Kim. **Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives**. New York: Routledge, 2009.

MENDES, Samanta Colhado. **As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo : 1889-1930**. Dissertação de Mestrado em História, Direito e Serviço Social. Orientador: Moacir Gigante. Franca : UNESP, 2010.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Julliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda, editoras. **Framing feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985**. London and New York: Pandora Press, 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M.S, Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017 (1 ed. francesa, 2006).

RAUEN, Margarida G.; RODRIGUES, Marise; ANDRADE, Valeria; SOUZA, Maria Cristina de. Bibliografia selecionada para estudos de mulheres e gênero nos campos de dramaturgia e teatro. IN ALVES, Lourdes Kaminski e MIRANDA, Célia Arns, organizadoras. **Teatro e Ensino**, v. I. São Carlos: Pedro & Joao Editores, 2017, p. 235-249.

RECKITT, Helena; GOSLING, Lucinda; ROBINSON, Hilary; TOBIN, Amy. **The art of feminism. Images that Shaped the Fight for Equality**. London: Tate, 2019.

ROSA, María Laura. Debunking the Patriarchy: feminist collectives in Argentina, Bolivia, Chile, and Peru. IN Robinson, Hilary and Busnek, Maria Elena. **A Companion to Feminist Art**. Hoboken, NJ, USA; Chichester, West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Inc., 2019, p. 37-51.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**. Mito e realidade. São Paulo: Quarto Artes, 1969.

SANTOS, Kauan Willian dos. "Reunindo numerosos camaradas": Organizações políticas anarquistas e libertárias no período da primeira República no Brasil. **Revista Estudos Libertários** (UFRJ) v. 5, n. 13 junho/2023, p. 53-75.

SARDENBERG, Cecília. Pedagogias Feministas: uma introdução. In: VANIN, Iole e GONÇALVES, Terezinha (org). **Caderno Gênero e Trabalho**, São Paulo: REDOR, 2006, p.44-57.

SARDENBERG, Cecília M. B.; COSTA, Ana Alice Alcantara. Contemporary feminisms in Brazil: achievements, shortcomings, and challenges. IN BASU, Amrita (editor), 2010, p. 255-284.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n.2, p. 35-50, 2004.

SHREWSBURG, Carolyn. What is feminist pedagogy? **Women's Studies Quarterly**, v. 15, n. 3/4, 1987, p. 6-14.

SOUZA, Maria Cristina de. **A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil**. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. *Performance* e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

TERRA, Bibiana. **A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: o movimento feminista e a participação das mulheres no processo constituinte de 1985-1988**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

VINCENZO, Elza C. de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 16/07/2023

Aceito em: 18/10/2023

O QUE NOS SEPARA? E SILUETAS A LA CALLE: ENCARCERAMENTO FEMININO E ESFERA PÚBLICA¹

Vânia Medeiros²

Resumo: Este artigo propõe um diálogo entre a ação *Siluetas a la Calle*, realizada pelo coletivo chileno Pájarxs entre púas em prisões de mulheres na região de Valparaíso, Chile, e o painel *O que nos separa?*, desenvolvido pelo Projeto Mulheres Possíveis na Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo. No tecer desta conversação, buscarei analisar de que maneira os coletivos latino-americanos, operando através de ações culturais, ou seja, processos criativos de caráter artístico e pedagógico com profundo viés formativo, propõem levar a discussão sobre o encarceramento feminino à esfera pública nas comunidades onde se inserem, refletindo sobre os potentes imbricamentos entre arte e política que estes trabalhos apresentam.

Palavras-chave: Arte; Encarceramento feminino; Esfera pública; Ação cultural.

¿QUÉ NOS SEPARA? Y SILUETAS A LA CALLE: ENCARCELAMIENTO FEMENINO Y ESFERA PÚBLICA

Resumen: Este texto propone un diálogo entre la acción *Siluetas a la Calle*, realizada por el colectivo chileno Pájarxs entre púas, en cárceles de mujeres de la región de Valparaíso, Chile, y el panel *O que nos separa?*, desarrollado por el proyecto Mulheres Possíveis en la Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo. En esta conversación, buscaré analizar cómo colectivos latinoamericanos, operando a través de acciones culturales, es decir, procesos creativos de carácter artístico y pedagógico con una profunda orientación formativa, proponen llevar al público la discusión sobre la encarcelación femenina en las comunidades donde se insertan, reflexionando sobre la poderosa superposición entre arte y política que presentan estas obras.

Palabras llave: Arte; Encarcelamiento femenino; Esfera pública; Acción cultural.

¹ Este artigo é uma versão revisada e expandida de um texto originalmente apresentado no evento científico XVIII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura e publicado em seus anais em agosto de 2022, sob o título de *Corpo-Território: Arte e encarceramento feminino no espaço público*.

² Mestre e doutora em design pela FAU-USP. Pós-doutoranda em artes pela UERJ. Membro do grupo de pesquisa Motim – Mito, rito e cartografias femi-nistas nas artes. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2467395476705784>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7102-1023>. E-mail: vanymedeiros@gmail.com.

Introdução

Neste texto, proponho um diálogo entre dois projetos artísticos que buscam levar o debate sobre o encarceramento feminino para o espaço público através de proposições poéticas desenvolvidas em colaboração com mulheres em situação de cárcere. São elas a ação *Siluetas a la Calle*, do coletivo chileno Pájarxs entre púas e o painel *O que nos separa?*, do Projeto Mulheres Possíveis, em São Paulo.³ Como ponto de partida para esta análise, buscarei traçar pontos de encontro entre estes trabalhos e a *Siluetas Series*, da artista cubana Ana Mendieta, realizada entre os anos 1973 e 1980. Estabeleço tal conversação por acreditar que esta ajuda a aprofundar o entendimento das propostas realizadas com mulheres presas, tanto do ponto de vista poético quanto político. No tecer da análise, será investigado de que maneira os coletivos latino-americanos, operando através de ações culturais, propõem uma ampliação da discussão sobre o encarceramento feminino no espaço público, entendendo-o a partir de sua dimensão enquanto "espaço de aparição" (DEUTSCHE, 2009). Do mesmo modo, buscarei observar as implicações das ações analisadas na "partilha do sensível" (RANCIÈRE, 2009) em torno do aprisionamento de mulheres no contexto das comunidades onde se inserem.

³ Os coletivos não se conheciam mutuamente até a participação de ambos no "Conversatorio Arte y pedagogía en contextos de privación de libertad", promovido pela Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), em 3/11/2020, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=rBU6cfocLuA>. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

Mendieta: anti-retratosFigura 1: Ana Mendieta, *Siluetas Series* (1973 – 1980)Fonte: <http://www.sleek-mag.com>

Dentre o conjunto de trabalhos de Ana Mendieta, a *Siluetas Series* é o que mais explicitamente expressa a poética da desconexão causada pela experiência da diáspora vivida pela artista, decorrente do afastamento forçado de sua terra natal. Em suas palavras: "Because I have no motherland, I feel I need to join with the earth, to return to her womb" (HARRINGTON, 1988, p.39).⁴ Em comentário sobre os anos que viveu em um orfanato - quando de sua chegada de Cuba aos EUA - sozinha com sua irmã, ela afirma que, a esse tempo, já havia entendido que "sua escolha de vida seria ser artista ou criminosa" (CAMNITZER, 2008, p.47). Tal fala expressa o sentido de despertencimento latente que revela desde cedo sua vocação e identificação deliberada enquanto estrangeira diante da ordem de coisas que a cercava.

Por serem cavadas na terra, podemos identificar as *Siluetas* de Mendieta - acompanhando a "taxonomia das linhas" proposta por Tim Ingold (2007, p.43) - como

⁴ "Porque não tenho pátria, sinto que preciso unir-me à terra, voltar ao seu ventre", tradução minha.

de natureza "reduziva", ou seja, são formadas a partir da remoção de material da superfície. Uma vez desenhadas, as *Siluetas* circunscrevem pequenos territórios, adquirem vida própria e, em muitos casos, passam literalmente a "brotar", se modificando de forma imprevisível.

Em princípio, os desenhos parecem apontar para a produção de autorretratos, entretanto, a partir da incidência do tempo, estes têm sua forma desfeita, se tornando algo como "anti-retratos" (GORJON, 2007). O desenho do corpo promove a abertura de espaços preenchidos, mas não com sua própria identidade. O que, num primeiro momento, se assemelha a um preenchimento trata-se, na verdade, de um esvaziamento, na medida em que recria um corpo e uma história construindo um ser para além daquele que lhe serviu de "molde".

As *Siluetas* de Mendieta fazem o "eu" individualizado desaparecer e promovem uma "rachadura em sua identidade rigidamente demarcada - de mulher, cubana, estrangeira" (GORJON, 2007), a partir de seu "desfazimento" no tempo, submetidas que são a diferentes ações da natureza.

Mulheres possíveis e Pájarx entre púas: silhuetas desenhadas no cárcere

Não cabe a este artigo descrever amplamente e em detalhe os trabalhos artístico-pedagógicos dos projetos Pájarx entre púas e Mulheres Possíveis, ambos iniciados em 2016 e atualmente em curso, porém, apresento um panorama geral de cada projeto para situar o contexto das ações analisadas. Mulheres Possíveis: corpo, gênero e encarceramento é realizado em colaboração com mulheres em situação de cárcere, egressas, artistas - dentre as quais a autora deste artigo - e pesquisadoras na cidade de São Paulo. As proposições criativas se dão em diversas linguagens - teatro, performance, música, escrita, desenho - tendo o corpo sempre como o centro das investigações e experiências. O programa se compõe de ações presenciais internas, que até o momento se desenvolveram na Penitenciária Feminina da Capital (PFC), associadas a ações públicas, externas. Uma das principais frentes de trabalho do projeto é a elaboração de publicações impressas distribuídas dentro e fora das instituições carcerárias. Pájarx entre púas, por sua vez, define-se como uma "coletiva

interdisciplinar anti-carcerária" que, nos últimos anos, se transformou também em fundação. O grupo realiza trabalhos em prisões e no espaço público, buscando articular práticas pedagógicas que promovem investigações de corpo, arte e memória. Para além dos projetos realizados dentro das unidades carcerárias, o coletivo opera por meio da construção de redes de apoio fora dos muros, que chamam de "comunidad sorora" com egressas e ativistas, buscando criar uma comunidade que discute e imagina um mundo sem prisões.⁵

Em ambos os projetos, as ações internas nas penitenciárias femininas se estruturam na forma de oficinas artísticas, por meio do que chamam de laboratórios. Como afirmam Anastasiou e Alves (2012, p.103), a oficina caracteriza-se como uma modalidade do fazer pedagógico em que o território de construção e reconstrução do conhecimento se conforma mediante a criação de um espaço de trocas que se pretendem o mais horizontais possíveis. Pode-se lançar mão de inúmeros recursos disparadores destas trocas como músicas, textos, observações diretas, pesquisas de campo, práticas corporais etc. e a mobilização de cada participante afeta diretamente todo o plano coletivo. O desígnio das ações é sempre a complementaridade, nunca a competitividade. A partilha, momento de falar e mostrar, funciona como um aglutinante que conecta as partes e faz ver os pontos de amarração entre elas. É, também, próprio desse formato a materialização das produções ao final das atividades, aspecto que, no contexto de ambos os projetos, gerou mostras abertas e exposições internas e externas às unidades prisionais em diversos formatos.

Em entrevista concedida para a elaboração deste artigo, Myrian Chavez, fundadora do Pájarxs entre púas, afirma que, assim como no Projeto Mulheres Possíveis, o uso do termo *laboratório* enfatiza o caráter de investigação e experimentação presente nas oficinas que realizam com mulheres presas. Estas, ao mesmo passo em que possuem um caráter de constante pesquisa de linguagens artísticas, coletam dados e acumulam conhecimentos sobre a população carcerária feminina em seus países, de diferentes maneiras. Deste modo, as oficinas artísticas

⁵ As informações relativas ao projeto Pajarxs entre Púas foram auferidas no site da coletiva (<http://pajarxentrepuas.cl/>); no "Conversatorio Arte y pedagogía en contextos de privación de libertad", promovido pela Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) e em entrevista com Myrian Chavez, fundadora do projeto, concedida à autora deste artigo por videoconferência no dia 22/03/2022.

em ambos os trabalhos se distinguem de processos desenvolvidos a partir de fórmulas e metodologias prontas, se mantendo constantemente em estado de busca por novas formas de expressão e sistematização.

Através das ações *Siluetas a la calle* e *O que nos separa?*, os coletivos chileno e brasileiro, respectivamente, propõem o preenchimento das áreas demarcadas pelo corpo sobre papel com frases e palavras proferidas em primeira pessoa, com letras que nomeiam, identificam, situam. Não são imagens genéricas e sim zonas de pertencimento circunscritas por meio do desenho. Deste modo, as silhuetas das mulheres presas fabulam a devolução de uma existência afirmativa a estes corpos, movimento que se dá em sentido oposto ao tempo-espaço do cárcere, onde lhes é imposta uma identidade fraturada, por meio de um ambiente pleno de técnicas de apagamento subjetivo. Estas silhuetas, por sua vez, são compostas de linhas "aditivas" (INGOLD, 2007, p.43), ou seja, para que fossem inscritas, o material precisou formar uma camada extra, sobreposta à superfície. Deste modo, embora não cave a terra, o delineado das silhuetas das mulheres presas no chão abre, temporariamente, uma espécie de fresta, de entreabertura.

O que nos separa?

Figura 2: Mulheres Possíveis, O que nos separa? (2016)



Fonte: Vânia Medeiros

Embora permeados de muitas semelhanças, cada trabalho apresentou particularidades em relação aos procedimentos desenvolvidos nos laboratórios para a produção das silhuetas. No contexto da Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo, elas foram repetidamente experimentadas por meio da seguinte dinâmica: em duplas, era proposto que uma desenhasse o contorno do corpo da outra sobre papel *kraft* e escrevesse palavras e frases que definissem a companheira após um tempo de conversa. Nos diferentes grupos, algumas se conheciam, outras não, uma vez que as internas são alocadas em diferentes pavilhões e possuem rotinas que não as permitem circular livremente pela unidade prisional. Neste formato, as silhuetas se mostraram como importantes "dispositivos de conversação" (ANASTASSAKIS; SZANIECKI, 2016) dentro do processo artístico-pedagógico. Isto se observou uma vez que a produção coletiva destas imagens provocou diálogos que as fizeram refletir e verbalizar, tanto em torno das próprias construções biográficas, quanto de aspectos que as unem socialmente como questões de gênero, raça e classe. Carla Akotirene destaca a importância da oralidade e do resgate das memórias pessoais na reabilitação das subjetividades das mulheres em situação de cárcere, "colaborando na dimensão política, dando significação aos discursos pessoais dessas mulheres e reconstruindo identidades femininas" (AKOTIRENE, 2020, p. 25). O gesto de desenhar umas às outras se olhando mutuamente e as narrativas que partiram destes traçados possibilitaram às mulheres reconhecerem-se através do falar, ouvir, do perceber o próprio corpo e o corpo da outra.

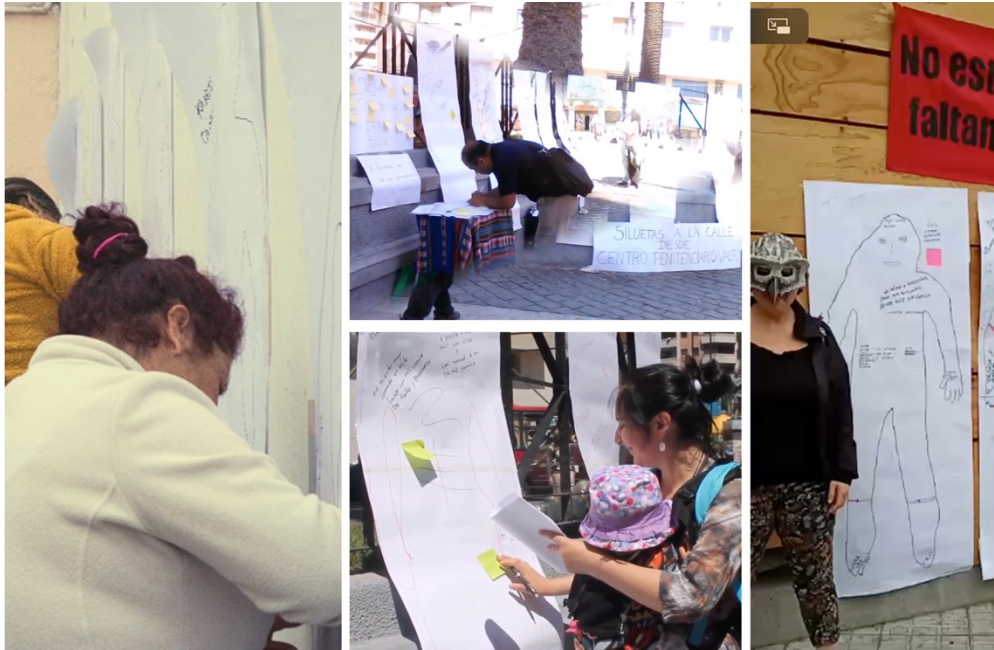
As silhuetas ganharam o espaço público, em 2018, a partir de um convite do Sesc Santana, apoiador do Mulheres Possíveis desde o início do projeto, na forma de um grande painel que compôs os vidros da fachada da instituição. É importante pontuar que sua sede se localiza nas imediações da unidade prisional e as propostas apoiadas, em muitos dos casos, são realizadas com o intuito de buscar estratégias para promover interações entre esta e o bairro de Santana. A PFC pode ser considerada como uma ilha isolada na região, parte de uma espécie de "arquipélago" composto de duas outras edificações prisionais, que se avizinham e que juntas, praticamente, não desenvolvem nenhuma relação com o entorno.

Foi dado ao projeto o título de "O que nos separa?", pois esta pergunta permeia todo o processo artístico-pedagógico do Mulheres Possíveis e conduz, em grande medida, as reflexões do grupo no fluxo entre o pessoal e o político. Para a produção destes desenhos, foi feito um encontro especial, focado na construção do painel. Participaram 14 mulheres, procedentes de vários países (Brasil, Colômbia, Venezuela, Guiné Conacri, Guiana Inglesa e Holanda). Compunham graficamente com as silhuetas, retratos desenhados, além das frases ditas por elas. Cada uma escreveu em seu próprio idioma.

Depois de traçadas sobre o *kraft*, as silhuetas passaram por um tratamento digital e foi proposto um projeto gráfico que trouxesse unidade ao conjunto de vidros que compunham o painel. Embora a versão final tenha sido impressa e partilhada com o grupo antes de ser executada, é importante observar que o desenvolvimento deste material não mitigou uma enorme lacuna que separa a produção manual em desenho do conhecimento sobre o tratamento digital da imagem, instrumento de poder acessível apenas para a designer. Aproximar as co-criadoras de maneira mais sistemática dos processos de produção gráfica digital, através de painéis explicativos, *workshops*, rodas de partilha – uma vez que o acesso a computadores não é permitido na instituição prisional – poderia representar um importante elemento formativo para as mulheres presas e ainda não foi alcançado pelo projeto.

Siluetas a la calle

Figura 3: Pájarxs entre púas, Siluetas a la calle (2016)



Fonte: <https://pajarxentrepuas.cl>

No Chile, por sua vez, as oficinas se deram na Cárcel de Mujeres de Valparaíso, bem como em unidades prisionais de Quillota, San Antonio y Los Andes, na mesma região. As silhuetas foram expostas na Plaza de Armas em Quillota, local não muito próximo às unidades prisionais, uma vez que estas se encontram afastadas dos espaços urbanos.

Para descrever o processo criativo desta ação acredito ser importante reproduzir na íntegra a fala de Myriam Chavez - embora trate-se de um trecho longo - durante a entrevista que me foi concedida, pois ela expressa a complexidade pedagógica, poética e política da ação:

Quando as mulheres desenham as silhuetas entre elas, antes fazemos uma dinâmica de corpo. Depois elas conversam com essas silhuetas. Nessa conversa, fazem também um ato psicomágico de reconhecimento de si mesmas. Ali, elas se acarinham, se pedem desculpas, se dão beijos, começam a escrever coisas que têm a ver com sua biografia. Então essas silhuetas cheias de sua biografia, cheia de diversas questões colocadas como desenhos, cores, nomes de pessoas queridas vão à rua. Ali os transeuntes completam a experiência, problematizando o que as mesmas pessoas pensam

sobre aquelas que estão privadas de liberdade. Tendem a humanizar, tirá-las dos estereótipos, trazê-las para mais perto, escrevendo mensagens. Estas são sempre muito significativas, nunca são censuradas. Há muito poucas que dizem coisas mais duras, mas em geral são mensagens muito afetuosas de reconhecimento. Quando as silhuetas voltam para o cárcere, as companheiras problematizam o que elas mesmas entendem de sua identidade. Elas mesmas se colocam no lugar das delinquentes, criminosas, mães ruins, vestem o estigma. Assim, quando leem as mensagens, apreendem dimensões delas mesmas que, talvez, não tenham explorado muito, não tenham reconhecido.⁶

Observamos um movimento semelhante entre as ações dos dois coletivos no que diz respeito ao fluxo cárcere - espaço público, na medida em que, dentro dos muros, em colaboração com as mulheres presas, foram, em ambos os casos, produzidas as imagens que saíram à rua para compor a intervenção pública. As diferenças nos modos de endereçá-las publicamente, em cada projeto, entretanto, apontam para potencialidades distintas entre elas. No painel *O que nos separa?*, a força da ação pública constitui-se do fato de se tratar de uma intervenção de longa duração (mais de um mês) no mesmo bairro da unidade prisional e que independe da presença física das artistas para acontecer. Nesta, entretanto, não foi desenvolvido nenhum dispositivo de participação direta do público, portanto, não houve a instauração de um diálogo efetivo entre as mulheres presas e os passantes. Por sua vez, em *Siluetas a la Calle*, apesar da efemeridade da ação e da distância geográfica desta em relação às prisões, os transeuntes puderam, para além de observar e ler, interferir graficamente nos materiais por meio de suas mensagens escritas, que retornaram às mulheres encarceradas para que pudessem elaborar e desdobrar coletivamente essas reflexões. Isto instaura para uma troca pedagógica, poética e política mais abrangente entre a população carcerária e a comunidade. Sem embargo, o fato de se tratar de uma ação sem duração maior no tempo dificulta uma participação e reverberação mais ampla da discussão no espaço público.

⁶ Entrevista concedida por Myriam Chavez para a elaboração deste artigo em 22 de março de 2022.

Processos criativos e ação cultural: entrelaçamentos poético-políticos

Na medida em que participam de proposições artístico-pedagógicas como oficinas em diversos formatos, as mulheres presas - à revelia do projeto despotencializador do cárcere - se fortalecem subjetivamente e ampliam seu olhar crítico em torno das questões sociais e políticas profundamente implicadas no encarceramento feminino ao qual estão submetidas. Ao mesmo passo, produzem conhecimento e geram um potente arquivo de reflexões e imagens sobre o cárcere em seus territórios. Nesse sentido, parece oportuno localizar, tanto o projeto Mulheres Possíveis quanto o Pájarx entre púas dentro das discussões acerca da ação cultural, noção amplamente discutida por autores como Paulo Freire, Teixeira Coelho e Francis Jeanson (PUPO; VELOSO, 2022).

Ação cultural é um termo que se refere a processos ativos e partilhados de construção do saber e encontra-se - especialmente no Brasil - particularmente relevante atualmente por conta da necessidade de oferecimento de contrapartidas sociais por artistas de diferentes linguagens que se beneficiam de subvenções do poder público e/ou privado para o desenvolvimento de seus processos criativos. Como afirmam Veloso e Pupo (2022), trata-se de ações que não apenas aproximam as esferas da arte e da educação, mas permitem uma mútua e profunda interferência entre processos artísticos e pedagógicos. Para além da ideia do artista-educador como transmissor de um saber, são instituídos espaços de troca e compartilhamento de inquietações que mobilizam a todos os envolvidos. Em ambos os projetos analisados neste artigo o trabalho de oficinas criativas não é visto como contrapartida, é intrinsecamente constituinte do trabalho artístico em si, o que, como demonstram Veloso e Pupo (2022) acontece com outros projetos de ação cultural. Reconhece-se em ambos um nítido posicionamento político dentro do qual a busca pela autonomia das participantes ocupa lugar central nas pesquisas dos coletivos, não sendo meramente uma dimensão subordinada à pesquisa de arte. Acerca da dinâmicas em processos de ação cultural, Pupo e Veloso afirmam:

(...) no primeiro plano o que se enfatiza é o encontro, o diálogo, a confrontação e a troca de sentidos entre os participantes; a produção simbólica do grupo é ao mesmo tempo a fonte e o recurso básico da ação cultural e das ações mais diretamente artísticas que dela derivam (PUPO e VELOSO, 2019, p.7).

Trata-se, portanto, de ações que articulam práticas artísticas, pedagógicas e políticas de modo continuado, endereçadas a populações específicas e profundamente atreladas ao território no qual se inserem. No contexto do Mulheres Possíveis e do Pájarxs entre púas, as abordagens buscam fazer com que as mulheres em situação de cárcere participem do processo criativo de ações públicas de visibilização sobre o contexto das prisões por meio de seus relatos pessoais, ao mesmo passo em que possuem caráter profundamente formativo. Ambos os projetos endereçam sua construção artístico-pedagógica no sentido de fortalecer - tanto as mulheres presas, quanto as próprias artistas educadoras e, no limite, a comunidade em que se inserem - criticamente frente à discussão em torno do encarceramento feminino em massa.

Encarceramento feminino e esfera pública

Rosalyn Deutsche, em texto que articula o pensamento de Hannah Arendt, Levinas, entre outros filósofos, discute a esfera pública como "espaço de aparição". Enquanto espaço do tornar visível, a esfera pública se configura quando grupos sociais declaram o direito de aparecer (DEUTSCHE, 2009, p.176). Esta funciona como uma via de mão dupla, ou seja, o espaço em que eu apareço para os outros se configura à medida que os outros aparecem para mim. Neste sentido, a dinâmica visível/ invisível é também a do sentido (palavra)/ sem-sentido (ruído), e a permissão daqueles que podem ou não ser vistos/ ouvidos define as competências necessárias para desfrutar e operar naquilo que dá forma à comunidade (PALLAMIN, 2010, p.9).

Na esteira desta reflexão, Deutsche aponta o campo das artes visuais como tendo um papel fundamental no aprofundamento e expansão da democracia. Neste sentido, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública, afirma a autora, têm uma tarefa dupla: "criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados

invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela (DEUTSCHE, 2009, p.176).

Por meio de trabalhos que criam plataformas de visibilização para sujeitos e discursos, as práticas artísticas no espaço público operam inserções, no comum, da presença de sujeitos e objetos que até então, para determinada comunidade, não se faziam visíveis. A partir destas aparições, dá-se a perceber como “seres falantes, os que eram tidos como *animais ruidosos*” (PALLAMIN, 2010, p.7). Pallamin explica como a contundente expressão grifada acima, do filósofo Jacques Rancière, busca se referir àquelas e aqueles que têm sua fala rebaixada e sempre decodificada como mero barulho, sem significação e interesse para o campo do comum. Operar essas inserções, nos termos de Rancière, interfere necessariamente no âmbito da prática democrática, endereçando fissuras e rompimentos no “sistema de divisões e fronteiras que determina quais grupos sociais são visíveis e quais são invisíveis” (RANCIERE, 2009, p.16).

Expôr-se ao outro é o cerne da constituição da esfera pública e o direito de aparecer está no coração da vida democrática. Buscando identificar o lugar da arte enquanto potência capaz de estender e ampliar a o espaço de aparição, Deutsche questiona de que maneira a arte endereça os *tipos* de visão com as quais são encaradas socialmente a aparição dos outros. A arte pode estabelecer formas de ver que não buscam reduzir os sujeitos a meros conteúdos? Em suas palavras "Que *tipo* de visão pode superar a apatia e responder ao sofrimento dos outros? Em resumo, o que é a visão pública?" (DEUTSCHE, 2009, p.177). Intervenções artísticas no espaço urbano operam contribuindo no processamento dos regimes de sensibilidade e no "reconhecimento daqueles cuja lei estatal determina como inferiores e inaptos a participar da vida pública" (PALLAMIN, 2010, P.14), como é o caso da população carcerária. Deste modo, o processo democrático de ampliação da esfera pública implica reconfigurar - e a arte pública pode exercer um papel crucial neste âmbito - as distribuições do que é palavra e o que é ruído.

Pensando, a partir da leitura de Angela Davis, no contexto em que se inserem as mulheres presas, podemos observar que a instituição carcerária tem, justamente, uma dimensão de tirar os elementos inconvenientes do *campo de visão*:

A prisão funciona ideologicamente como um lugar abstrato no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem estas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em números tão desproporcionais. Esse é o trabalho que a prisão realiza - ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com problemas da nossa sociedade, especialmente com aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global (DAVIS, 2020, p.17).

Voltando ao pensamento de Deutsche, a autora aponta o fato da crítica feminista da representação analisar o sentido da visão, no campo das artes visuais, especialmente, como potencialmente "triumfalista". Ou seja, exhibe-se a imagem do outro não como forma de acolher, mas no sentido de demonstrar uma conquista, no limite, transformando o outro em um "assunto", entidade presa em determinado estigma, fazendo-o desaparecer efetivamente *enquanto outro*. Em suas palavras, "orientada na direção do triunfalismo, mais do que da resposta, a visão pode, por exemplo, tomar a forma de alucinação negativa, na qual falhamos em ver algo que está presente, mas irreconhecível, algo cuja presença queremos ignorar" (DEUTSCHE, 2009, p.176). Com efeito, é possível observar a profusão de materiais artísticos "conteudistas" em relação a população carcerária no Brasil e fora dele, cuja ênfase é quase que exclusiva nas violências subjetivas vividas por essas pessoas. Nas palavras de Carrascosa (2015, p. 14), "só se pode falar onde não se pode viver. Autorizada está apenas a fala do quase morto, do sobrevivente, o seu 'testemunho', dispositivo que lhe constitui como gente, é o que lhe devolve a uma espécie de existência afirmativa". Na medida em que outros lugares expressivos são atravessados, é flagrante o desinteresse por fazer eco a essas vozes.

É na contracorrente deste tipo de produção que se inserem os trabalhos analisados neste artigo, na medida em que no âmbito destes, as produções das mulheres presas durante laboratórios de criação revelam também, para além do luto imposto pela tragédia do cárcere, técnicas de subjetivação que inventam escritas de si e "políticas de si" (CARRASCOSA, 2015, p.161) que, em ambos os projetos se dão a ver nestas narrativas elaboradas intimamente em cadernos, bem como partilhadas em conversas, desenhos, performances, nas circunstâncias mais constrictivas, expressando corpos pulsantes e desejos afirmativos. Tanto o Pájarxs entre púas,

quanto o Mulheres Possíveis, na medida em que propõem processos criativos colaborativos dentro do cárcere, promovem espaços nos quais as mulheres se criam - e, no limite, se co-criam - uma vez que abrem espaço para a autoexpressão, bem como para a escuta umas das outras, acessando memórias pessoais e partilhadas, mobilizando, ao mesmo tempo, desejos potencializadores. Suely Rolnik afirma que:

A reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e a do "fora-do-sujeito" que lhe dá movimento e a transforma. [...] Nesse processo de experimentação - em que se criam palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade etc., os mundos ainda em estado larvar que se anunciam ao saber-do-vivo tornam-se sensíveis. (ROLNIK, 2018, p.132)

Vera Pallamin (2010) aponta que a relação entre arte pública e espaço urbano nunca é de justaposição, nem a inserção neste, de "objetos ilustrativos" de valores culturais. Deste modo, longe de serem maquiagem funcionalista, certas obras ou intervenções artísticas instauradas no urbano são iniciativas de consequências e efeitos complexos. Neste sentido, trazer silhuetas de mulheres presas para o espaço público propõe um diálogo com o transeunte que necessariamente abre uma brecha para uma confrontação deste com a questão do encarceramento.

Podemos observar, contudo, que estes trabalhos, ainda que demonstrem enorme potência, têm muito a avançar em suas pesquisas-ações na perspectiva da mão dupla, ou seja, em reverter estas reflexões sobre encarceramento e espaço público para as próprias mulheres encarceradas, ampliando ainda mais seu caráter formativo para as mulheres presas, e intensificando as pesquisas da direção de uma diminuição das assimetrias nas tomadas de decisão em relação às intervenções nos espaços públicos. Esta (auto-)crítica se faz relevante na medida em que se procura lançar sobre estes trabalhos um olhar que identifique suas potências para além de ações artísticas pontuais, mas nos termos da ação cultural de maneira radical. Como afirma Joëlle Zask: “[...] uma participação limitada ao engajamento dos participantes em uma empreitada cuja forma e natureza não tiverem sido previamente definidas por eles mesmos só pode ser uma forma ilusória de participação” (Zask, 2011, p. 9 apud PUPO; VELOSO, 2020, p.9). Deste modo, a produção acadêmica que busca

refletir de maneira abrangente sobre estes processos de criação visa contribuir com o adensamento destas práticas enquanto dispositivos de ampliação da democracia.

Conclusão

Este artigo buscou tecer relações entre projetos desenvolvidos por dois coletivos latino-americanos que propõem levar a discussão sobre o encarceramento feminino aos espaços públicos às comunidades onde se inserem. O percurso da análise se abre por meio de um diálogo conceitual com a obra da artista Ana Mendieta, buscando refletir sobre as potências poéticas e políticas dos trabalhos. Em seguida, as semelhanças e particularidades nos processos artístico-pedagógicos do Pájarxs entre púas e do Mulheres Possíveis foram destacados, buscando compreender como se desenvolvem no fluxo oficinas criativas dentro das prisões até a rua.

Ambos os trabalhos são desenvolvidos de forma continuada, de modo que buscou-se identificá-las no contexto de ações culturais. Este termo se refere a processos de criação “voltados para a construção simbólica, a conquista da autonomia por parte dos cidadãos, a invenção de espaços de encontro, de debate e de reflexão sobre o mundo” (PUPO; VELOSO, 2022).

Por fim, foi analisada de que maneira as intervenções urbanas propostas por esses projetos contribuem para o debate sobre o encarceramento feminino e tem o potencial de alargar o espaço de aparição em contextos no qual à população carcerária não é dado direito a voz pública. Os trabalhos, portanto, apontam no sentido de criar brechas na partilha do sensível, através de processos estético-políticos em processo de construção.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Ó pa í, prezada: racismo e sexismo institucionais tomando o bonde nas penitenciárias femininas**. São Paulo: Pólen, 2020.

ANASTASSAKIS, Zoy. SZANIECKI, Barbara. "Conversation dispositifs: towards a transdisciplinary design anthropological approach" in **Design Anthropological**

Futures. Smith, R.C; Otto, Ton; Vangkilde, K. T.; Halse, J.; Binder, T.; Kjaersgaard, M. G. (orgs). 2016

ANASTASIOU, Léa das Graças Camargo; ALVES, Leonir Passate. **Processos de Ensino na Universidade: Pressupostos para as estratégias de trabalho em aula.** Joinville: Editora Univille, 2015.

CAMNITZER, Luiz. Ana Mendieta. Em: **Third Text**, 3:7, 47-52, 1989.

CARRASCOSA, Denise. **Técnicas e políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor: Literatura e prisão no Brasil pós-Carandiru.** Curitiba: Appris, 2015.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2020.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. In: **Revista Concinnitas**, ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009.

GORJON, Melina Garcia. Costuras possíveis entre a artista Ana Mendieta, em Siluetas Series, e o Pós-Humanismo proposto por Braidotti. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017

HARRINGTON, Raquel Mendieta. Ana Mendieta: Self portrait of a goddess. **Review: Literature and Arts of the Americas**, 22:39, 38-39, 2012.

INGOLD, Tim. **Lines: A brief history.** Routledge: New York, 2007.

MOREIRA, Vânia Medeiros et al. **Mulheres Possíveis: corpo, gênero e encarceramento.** São Paulo: Conspire Edições; Prêmio RUMOS Itaú Cultural (2017-2018), 2019.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, número 15, volume 2, dezembro 2010.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Verônica. Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.10, n.2, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: 2018

ZASK, Joëlle. Participer. **Essai sur les formes démocratiques de la participation.** Paris: Éditions Le bord de l'eau, 2011

Recebido em: 22/06/2023

Aceito em: 01/11/2023

QUANDO A CASA É O INFERNO E 'PALCO' DE FABULAÇÃO: FEMINICÍDIOS E PERFORMANCE DURANTE O CONFINAMENTO

Sandra Bonomini¹

Resumo: interessa nesse artigo aprofundar em duas propostas artísticas de performance, criadas e apresentadas durante a Pandemia da Covid-19, no período de quarentena, nas quais a visibilidade, a denúncia e a possibilidade de fabular criticamente - e de imaginar outros atributos da vida que não apenas os de descartável, anônima ou ausente - conduzem e trilham o percurso de cada trabalho. É assim que estabelecemos diálogos com e entre os trabalhos de performance das artistas Priscila Rezende (MG, Brasil) e Sandra Bonomini (Peru), cujo tema central são os feminicídios e, decorrente disso, a urgência de nomear, de fazer memória, e de escrever a contra-história. Por outro lado, destaco que pensar, falar, performar e escrever sobre violência contra as mulheres, crianças e dissidências na América Latina traz de modo implícito uma abordagem na qual os marcadores sociais de raça, sexo-gênero e classe se atravessam transversalmente. É a partir de uma abordagem transfeminista, e de pequenas (in)filtrações autobiográficas no texto, que o conceito e processo contínuo de despatriarcalização se faz presente e urgente nas performances. Proponho, portanto, que performar contra o patriarcado é contribuir com seu colapso.

Palavras chave: Performance; Feminismos; Feminicídios; Pandemia.

¹ Artista cênica, performer, pesquisadora e tradutora. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, com linha de pesquisa em Performance, corpos, linguagens, imagens e cultura. Possui especialização em *Movimento e Ação: Arte da Performance* pela Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Bacharel em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Peru. Vencedora (segundo lugar) do *II Concurso de Ensaios de investigação e Perspectiva de Gênero*, organizado em 2020 pela Cátedra UNESCO pela Igualdade de Gênero - PUC-Peru. O ensaio intitula-se: **“120 dias de silêncio: reflexões a partir da performance Presença de Regina José Galindo”**. Colabora como tradutora na **ZAZIE Edições** - editora independente Brasil/Dinamarca-, na coleção **Perspectiva Feminista**. Seus interesses acadêmicos abraçam as práticas artísticas contemporâneas latino-americanas, principalmente a arte da performance em articulação com pensamentos e pedagogias feministas e descoloniais. Integra o coletivo internacional *Latido Americano de performance* criado durante a pandemia em 2020, e do qual assinou a co-curadoria da participação do Peru. Seu trabalho acadêmico já foi publicado no Brasil, Peru e Chile. Apresentou seu trabalho artístico em Lima, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Berlim, Colônia (Alemanha) e Nova York. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9666749981630709>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7032-165X>. E-mail: bonominisan@gmail.com

CUANDO LA CASA ES EL INFIERNO Y ESCENARIO DE FABULACIÓN: FEMINICIDIOS Y PERFORMANCE DURANTE EL CONFINAMIENTO

Resumen: en este artículo, me interesa profundizar en dos propuestas artísticas de performance, creadas y presentadas durante la pandemia de la Covid-19, en pleno confinamiento, y en las cuales la visibilidad, la denuncia y la posibilidad de fabular críticamente - y de imaginar otros atributos de la vida fuera de lo descartable, anónimo o ausente - guían y trazan el camino de cada trabajo. Es así que establezco diálogos con y entre los trabajos de performance de las artistas Priscila Rezende (BR) y Sandra Bonomini (PE), cuyo tema principal son los feminicidios y, a partir de ahí, la urgencia de nombrar, de hacer memoria y de escribir la contrahistoria. Por otro lado, destaco que pensar, hablar, performear y escribir sobre violencia contra las mujeres, niños y disidencias en Latinoamérica trae implícitamente un abordaje donde los marcadores sociales de raza, sexo-género y clase se atraviesan transversalmente. Es desde un abordaje transfeminista y de pequeñas (in)filtraciones autobiográficas en el texto, que el concepto y proceso continuo de despatriarcalización se hace presente y urgente en las performances. Por lo tanto, propongo que performear contra el patriarcado es contribuir con su colapso.

Plabras clave: Performance; Feminismos; Feminicidios; Pandemia.

Feminazi es el que mata a una mujer.

Mujeres creando²

Esse artigo é um recorte de um dos capítulos da minha tese de doutorado atualmente em processo de conclusão, dedicado à visibilidade da violência contra as mulheres e dissidências por meio da performance.

À todas as mulheres³ e dissidências vítimas fatais da violência patriarcal. Àqueles corpos chamados (erroneamente e pejorativamente) de frágeis, afeminados, dóceis ou fracos, portanto - e nos delírios do macho - corpos passíveis de serem eliminados, não sem antes marcá-los e torturá-los até que deles não reste nenhum resquício de dignidade.

Interessa, nesse espaço de escrita e reflexão, analisar e dialogar com duas propostas artísticas de performance criadas no Brasil e no Peru, nas quais a visibilidade, a denúncia e a possibilidade de fabular criticamente (Hartman, 2020) - e de imaginar outros atributos da vida que não apenas os de descartável, anônima ou ausente - conduzem e trilham o percurso de cada trabalho. É assim que estabeleço diálogos, e observo criticamente trabalhos artísticos cujo tema central é a violência letal contra as mulheres pelo fato de serem mulheres: feminicídios. Portanto, a intenção de visibilizar as perdas, e os trabalhos artísticos que sobre elas se debruçam obedecem ao desejo de narrar uma contra-historia que, como coloca Saidiya Hartman, “perturbaria as disposições do poder” (Hartman, 2020, p. 26) ao insistirem no não-esquecimento, no não apagamento, na memória viva e presente a partir das performances, mas também da escrita desse trabalho.

² *Mujeres creando* é um coletivo boliviano co-fundado por María Galindo. Elas se auto-definem como “movimento anarco-feminista” dedicado a desenvolver múltiplas metodologias de trabalho. Entre elas, a mais notória são os grafite de rua, a partir de frases. Nas palavras de Galindo, “o que vem sendo escrito nas paredes são textos concatenados, simples e gratuitos de feminismo” (GALINDO, 2022, p. 119). A frase acima é um dos grafite.

³Toda vez que eu me referir às mulheres ou escrever ‘mulheres’ neste artigo, usarei a categoria de modo abrangente, independente da genitália. Mulheres aqui, e no meu entendimento, são todas aquelas que se auto-identificam com tal.

A conversa com e entre as performances permite aqui, na minha opinião, contar uma história impossível, portanto contribui no processo necessário de imaginação de um estado livre. (Hartman, 2020) Longe de reproduzir mais violência e angústia além daquela que já vivemos cotidianamente, tento aqui outro tipo de narrativa que possa abrir caminhos para refletirmos coletivamente sobre como sairmos desse inferno.

Eu, enquanto artista e pesquisadora, acredito na importância da insistência. Perturbar as disposições do poder acontece também no ato - insistente - de imaginar ativamente o (im)possível. No ensaio *Venus in Two Acts / Vênus em dois atos*, Hartman faz uso da fabulação crítica, uma prática de escrita ou método que ela descreve como a possibilidade de imaginar o que poderia ter sido feito ou sido dito, que desafia os arquivos oficiais, no caso do ensaio da autora, o desafio é contra os conteúdos dos arquivos da escravidão Atlântica. Embora seja impossível, como ela diz, recuperar e conhecer todas as histórias dos porões dos navios negreiros, e essa impossibilidade signifique o maior ato de violência, ao mesmo tempo permite “imaginar o que não pode ser verificado” (Hartman, 2020, p. 29). Diferente de ‘dar voz’ a um sujeito oprimido, aquele obstáculo permite fazer uma narração crítica da história oficial, uma contra-história. Fabular criticamente é narrar a contra-história, o que também implica revisar o quê de nosso passado permanece ainda no presente, para assim vislumbrar e imaginar alguma possibilidade de futuro.

Uma relação que outros podem descrever como um tipo de melancolia, mas que prefiro descrever como a sobrevida da propriedade, quero dizer: o detrito de vidas às quais ainda precisamos atentar, um passado que ainda não passou e um estado de emergência contínuo em que a vida negra permanece em perigo. (Hartman, 2020, p. 31)

Vidas negras no Brasil permanecem em perigo, mulheres no Brasil permanecem em perigo constante, mulheres negras e jovens são as principais vítimas de feminicídio no país, como aponta o Anuário brasileiro de Segurança Pública (2021)⁴ portanto, se bem que a violência de gênero ou sexista atinga todo tipo de mulheres e

⁴ Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>.

crianças, os índices de violência contra as mulheres nesta parte do mundo tem classe social e tem raça. Alias, pensar, falar e escrever sobre violência contra as mulheres, meninas e dissidências na América Latina traz de modo implícito uma abordagem na qual os marcadores sociais de raça, sexo-gênero e classe se atravessam de modo transversal. Como coloca Analba Brazão, do *Fórum de Mulheres de Pernambuco, SOS Corpo - Instituto Feminista para a Democracia* é “impossível pensar no feminicídio, como de resto tudo, no Brasil sem o recorte de raça. (...) E se Marielle fosse branca, seus assassinos já teriam sido julgados? Ou já saberíamos quem deu a ordem para sua execução?”. (Brazão e Veras, 2021, p. 36) Dolorosamente imagino que sim, nós já saberíamos. Contudo, não são apenas os marcadores sociais de raça e de gênero, mas também de classe, orientação sexual e sexualidade que permanecem invisibilizados na sociedade perante a hegemonia da branquitude. Isto é, se a vítima fosse uma mulher trans ou favelada ou uma mulher branca e pobre, ou uma pessoa atravessada por múltiplos marcadores de identidade, provavelmente a ausência de respostas e de justiça prevaleceria.

Performar contra o apagamento. Performar contra essa masculinidade soberana composta de corpos - brancos - legitimados para violentar. Performar contra o patriarcado para contribuir com seu colapso, porque “a historia da modernidade colonial é também uma história do patriarcado. Historicamente, um homem branco é aquele que tem o monopólio da violência”. (Preciado, 2020⁵) Performar é tentar outras saídas. Performar é aqui, como nos diz María Galindo (2022) do Coletivo boliviano *Mujeres creando*, causar indigestão no patriarcado a partir de ações como interpelar, propor, dialogar, gerar conflito, transformar, desorganizar, criar, desobedecer: entender o feminismo que nunca é um só, como um projeto radical de transformação social.

Nas performances a seguir, são os feminicídios e a impunidade nas quais a maioria deles se encontra, que dão origem à criação de cada trabalho, mas também a teimosia de - novamente - insistir na presença do arquivo, e do testemunho vivo que as práticas performáticas permitem.

⁵ A citação pertence a uma conversa entre Paul B. Preciado e Caetano Veloso, *Transições*, no marco da FLIP - Festa Literária internacional de Paraty, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GntY-0AUMXY&t=1430s>. Acesso em: 21 dez. 2020.

Quando a casa vira inferno: Uma conversa entre os trabalhos de Priscila Rezende⁶ e Sandra Bonomini

*Nos roban todo, menos la rabia.
[confinadas]
Al tedio de lo doméstico y en el bucle del hogar,
es este el lugar
más peligroso donde puedo estar.
De pronto, nos encontramos en la intemperie
dentro de nuestro propio hogar.
Atrapada sin salida
con las armas homicidas,
a vista y paciencia
de toda la familia.
Nos roban todo, menos la rabia.*

Coletivo LASTESIS, 2020⁷



30 a Menos de Sandra Bonomini, performance ao vivo via Zoom. Captura de tela. Rio de Janeiro, 2020.

⁶ Priscila Rezende, Belo Horizonte, 1985. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Os vetores de raça, identidade, inserção e presença do indivíduo negro e das mulheres na sociedade contemporânea são os principais norteadores e questionamentos levantados no seu trabalho. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com>. Acesso em 05 junho, 2022. Atualmente a artista cursa mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UFMG.

⁷ As artistas e ativistas integrantes do coletivo chileno LAS TESIS, criaram a canção colaborativa *Nos roban todo, menos la rabia* (2020) no formato de videoperformance, para denunciar a violência doméstica durante o período de confinamento devido à Covid-19. Para assistir o trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=CzwYRB8cAxk>. Acesso em 21 Abril, 2023.



Videoperformance *AGOSTO* de Priscila Rezende. Belo Horizonte, 2020 / captura de tela.

As performances *AGOSTO* e *30 MENOS* foram criadas e apresentadas pela artista brasileira Priscila Rezende e por XXX, respectivamente, no ano 2020, durante a pandemia da Covid-19, no primeiro semestre da quarentena, em casa e com o isolamento social como medida de proteção contra o contágio do vírus, mas não contra a endemia que é a violência doméstica na qual mulheres e crianças são as principais vítimas. Ambas as performances denunciam trinta feminicídios ocorridos durante os primeiros meses de pandemia no Brasil (no caso de Priscila), e no Peru no caso de *30 MENOS*. Pela minha localização geográfica e os marcadores ou ficções políticas que atravessam parte da minha existência - e me marcam, mas não necessariamente me definem -, torna-se quase obvio ou inerente a tais condições os atos de revisar, repensar e abordar a violência fundante que distancia e diferencia o eu / 'nós' do 'outro', onde a noção de outro, a partir de Grada Kilomba seria a negação absoluta, aquele que não é. (Kilomba, 2019) Por outro lado, as diferenças não necessariamente teriam que nos distanciar, que é o que esse (cis)tema gosta de fazer. Já dizia Audre Lorde, “que não nos escondamos por detrás das farsas de separação que nos foram impostas e que frequentemente aceitamos como se fossem invenção nossa”. (Lorde, 2021, p. 55)

Essa violência fundante e sistemática marca nossos corpos e deixa vestígios de raiva que, como cantam as artistas e ativistas do coletivo chileno *LASTESIS*, não podem nos roubar, porque “roubam-nos tudo, menos a raiva⁸”. (Lastesis, 2021, p. 19). A raiva se instaura, então, como motor, gasolina ou fogo para, justamente, não nos queimar. Um fogo necessário que antecede frases subversivas como *provoca quemarlo todo* porque, certamente, provoca, mas que traduzida ou submersa na criação artística e/ou também no ativismo acadêmico - pode ser revolucionário e transformador, “a subversão submergida na beleza é revolução” (Lastesis, 2021, p. 12, tradução minha). Gosto de pensar na mudança, na transformação de usos e significados que a performance e o processo criativo aqui permitem, usamos o fogo não para nos queimar, mas para nos aquecer. Portanto, entendo os trabalhos que compõem esse artigo como ações organizadoras e transformadoras de raiva em potência, de raiva em cicatriz. A raiva é cotidiana, histórica e atual, porque nossos corpos e existências continuam a ser - novamente sob os delírios do macho - territórios extensão da terra disponíveis, “colônias do patriarcado” (Biadesca, 2015, p. 23), como aponta a cientista social e feminista argentina Karina Biadesca ao se referir à visão de corpos afeminados por parte dos colonizadores na invasão do século XVI. Biadesca faz uma aproximação importante entre feminicídio, patriarcado e capitalismo/extratativismo alegando que o corpo das mulheres assim como seus órgãos reprodutores e a sexualidade feminina seriam a extensão territorial ainda a ser conquistada. (Biadesca, 2015)

Durante o ano 2020 no Brasil, a cada minuto o 190, número das Polícias Militares para chamadas de violência doméstica, recebeu uma média de 1,3 ligações de mulheres pedindo socorro, um aumento do 3,9% em comparação com o mesmo período no ano 2019⁹. Aquilo, traduzido em números, dá um total de 690,131 ligações. Esses dígitos por si só já são escandalosos.

Imagino, imagine.

⁸ No original: *Nos roban todo, menos la rabia*. (Lastesis, 2021, p. 19)

⁹ Informação extraída do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2020). Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/02/anuario-2020-final-100221.pdf>
Acesso em 05 abril, 2023.

Imagino um telefone tocando 694,131 vezes pedindo SOCORRO. Apenas esses dados dariam para construção de uma instalação performática ensurdecadora, uma instalação-tortura, na qual num salão telefones tocassem em simultâneo esse número de vezes sem serem atendidos para dar conta do descaso e da misoginia exercidos durante os últimos quatro anos (2018 - 2022) de governo no Brasil, mas os números apenas correspondem ao período de confinamento. Não sei se há sistema nervoso que aguente aquele ruído, não há corpo que aguente tanta violência. O corpo dessas mulheres, e de tantas outras sobre as quais não sabemos, não aguentou.

O Anuário Brasileiro de Segurança Pública aponta que 81,5% das vítimas foram mortas pelo companheiro ou ex-companheiro. No Brasil “9 de cada 10 mulheres vítimas de feminicídio morreram pela ação do companheiro ou de algum parente” (FBSP, 2021, p. 96), o agravante dos feminicídios ocorridos durante o confinamento que as performances visibilizam foi que nenhuma das vítimas podia sair de casa. O nível de vulnerabilidade em que se encontravam era imenso, como a dificuldade para pedirem socorro.

É preciso saber quantas a menos, porque infelizmente são muitas, e a cada vez mais as que faltam. Talvez isso significa que enquanto mais nos levantamos contra o patriarcado, enquanto mais abrimos a boca para protestar e colocamos os corpos no espaço público e em cena para tocar uma questão historicamente designada ao espaço íntimo, maior é a represália e a crueldade (Segato, 2018). *Nos están matando* no Brasil, no Peru, no México, na Guatemala, no Chile, e no mundo inteiro. Continuamos a dizer “Vivas nos queremos” e “*Ni una menos*”, mas na verdade o cenário atual é devastador porque “tudo o que o patriarcado toca vira brutalidade. E sabemos que podem continuar inventando formas ainda mais cruéis de nos matar”. (Lastesis, 2021, p. 22) Sabemos isso porque está acontecendo agora, neste momento, enquanto escrevo, enquanto paro de escrever, enquanto alguém lê o que escrevo.

Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2021), no capítulo A violência contra meninas e mulheres no ano pandêmico¹⁰, 3919 mulheres foram assassinadas no Brasil em 2020. De maneira neutra e muito geral esses crimes são classificados sob o nome de homicídios femininos. Dentre esses homicídios, 1350

¹⁰ Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>, página 93. Acesso em 02 maio, 2023.

foram classificados como feminicídios, isto é, 1350 mulheres foram assassinadas por sua condição de gênero, e das quais 61,8% eram mulheres negras, quase o dobro das mulheres não negras¹¹. No Peru foram 137 os feminicídios ocorridos durante o mesmo período, sendo as mulheres entre os 18 e 29 anos as principais vítimas¹². Na maior parte dos casos as vítimas também foram assassinadas por seus companheiros e ex-companheiros que não aceitavam o fim do relacionamento, portanto a maioria das vítimas convivia com seu agressor, e quando não, estes eram ex-conviventes. Tanto no Brasil quanto no Peru, e provavelmente na maioria dos países, o vínculo de parentesco entre vítima e agressor era muito próximo, o que deixa a situação ainda mais dolorosa, além de que em muitos dos casos existe filiação, e filhxs presenciaram o assassinato de suas mães.

Trocas (conversas) afetivas

Priscila, eu gostaria que você me contasse um pouco sobre a criação da videoperformance *AGOSTO*, senti que os nossos trabalhos dialogam.

P: *AGOSTO* eu fiz sozinha aqui com um tripé, uma câmera, na verdade um celular e um fundo branco que é uma das paredes do meu quarto que agora deixo toda limpa por se precisar filmar alguma coisa. Foi uma proposta para uma exposição virtual mesmo. Um convite do Instituto Moreira Salles. Antes da pandemia eu já queria fazer um trabalho que falasse em feminicídio, a ideia era fazer uma performance presencial. Eu já vinha pensando sobre, porque a gente sabe que isso acontece diariamente. Mas depois que entramos na pandemia não tinha mais como fazer os trabalhos ao vivo, e quando recebi a proposta (do Moreira Salles) eu já tinha

¹¹ Dados extraídos do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 2021. Consultar aqui: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>. Acesso em 02 maio, 2023.

¹² O *Comité Estadístico Interinstitucional de la Criminalidad* - CEIC em colaboração com o Ministério da Mulher e Populações Vulneráveis - MIMP elaboraram o documento intitulado *Perú: Feminicidio y Violencia contra la Mujer 2015 - 2020*, composto de quatro capítulos nos quais me apoio para obter informações técnicas sobre os feminicídios ocorridos no Peru antes e durante o período de confinamento por causa da Covid-19. Para mais informações ver: <https://www.gob.pe/institucion/inei/informes-publicaciones/3280853-peru-feminicidio-y-violencia-contra-la-mujer-2015-2020>. Acesso em: 01 abril, 2023.

começado a pesquisar feminicídios desde janeiro de 2020. Pesquisei até março, mas realmente estava muito pesado. Então, parei por um tempo. Depois quando fui fazer *AGOSTO*, que está disponível, eu decidi, ao invés de fazer a performance sobre feminicídios do ano todo, fazer só do mês de agosto. Recebi o convite em julho e agosto é um mês muito significativo para mim, e tem relação com essas questões. Agosto é o mês em que eu nasci, em agosto eu sai da casa dos meus pais e foi na casa dos meus pais que eu vivi essa situação de violência e pensei então em fazer a performance sobre o mês de agosto. Então pesquisei todas as mulheres que fui encontrando que foram assassinadas no mês de agosto no Brasil.

S: Acredito, então, que a performance, de certa forma, inicia-se no processo pesado de procurar nomes de mulheres assassinadas, não é uma busca qualquer. Essa 'pré-performance' afeta de modo particular. Eu também pesquisei em sites de movimentos feministas do Peru, nos jornais locais e também recebi algumas informações de uma colega que pesquisa questões de violência machista. No meu caso, eram trinta as mulheres vítimas de feminicídio entre março, o início do confinamento, e o mês de junho e guardar essas informações faria parte de mais um apagamento. Como denunciar, desde casa, aquilo que acontecia nesse mesmo cenário, de portas fechadas? Como abrir janelas para mostrar nossos corpos em ação? Como colocar - *poner el cuerpo* - para a ação em nossa casa? Como, nesta nova situação confinada, continuar apagando as fronteiras entre o dentro e o fora ou, melhor, como levar ao debate público e político aquilo tantas vezes encaixotado como privado, pessoal ou íntimo, só que dessa vez tendo aquele espaço 'privado, pessoal, íntimo' como único lugar possível de enunci(ação)? Talvez pensando na criação artística e, especificamente, na performance como exercício constante não apenas de criação-produção, mas um exercício constante que tensiona limites: espaço-temporais, pessoais-políticos, identitários, éticos, arte-ativismos, arte-vida. O exercício artístico no confinamento, para mim, se tornou algo essencial, sim, essencial. Quando você falava, na nossa conversa que tivemos via Zoom, sobre a necessidade de montar e desmontar a casa para produzir trabalhos, e eu te respondia comentando da dificuldade em voltar a casa ao normal, desmontar tudo e deixar o banheiro que habitei com cara de banheiro, por exemplo, entendi que não seria possível uma desmontagem sem vestígios. Além das marcas materiais, me parece que a casa

montada para realizar e transmitir um trabalho artístico-ativista torna o espaço, a casa, num lugar de combate. A casa, aqui, se tornou um lugar combativo de desmonte patriarcal, mas também um lugar de ressignificação crítica do doméstico e do corpo, duas instituições policiadas, passíveis de dominação e naturalização.

AGOSTO de Priscila Rezende

Segundo o Atlas da violência 2020, uma mulher é assassinada no Brasil a cada duas horas.

A cada 6 horas e 23 minutos, uma mulher é morta dentro de casa.

Mulheres negras são quase o dobro de vítimas em comparação á não-negras. A cada 4 minutos uma mulher é agredida no Brasil.

Segundo dados do Ministério da mulher, da família e dos Direitos humanos (MMDH), a violência contra a mulher no Brasil cresceu em 40% durante a pandemia do novo Coronavirus, tornando o ambiente domiciliar um dos mais perigosos para as mulheres.

Em agosto eu celebro.

Nasci no dia 30, mas foi no dia 15 de agosto de 2011 que eu deixei a casa do meu agressor, para nunca mais voltar.

Eu sou uma sobrevivente.

Mas muitas não sobrevivem.

Por favor, não se cale. Ouça, Veja, Denuncie.



Videoperformance *AGOSTO* de Priscila Rezende, 2020 / capturas de tela.

Esse pequeno texto informativo, íntimo, pessoal e político, e com pedido de tomar consciência coletiva para denunciar a violência contra as mulheres no Brasil, foi escrito pela artista Priscila Rezende e pode ser lido no final da videoperformance *AGOSTO*¹³.

¹³ Disponível em: <https://ims.com.br/convida/priscila-rezende/>. Acesso em 08 janeiro, 2023.

Rezende criou *AGOSTO* em casa. Com duração total de 30 minutos, que pela intensidade e repetição torna-se interminável, Rezende, de vestido vermelho e segurando um batom na mão - também vermelho - aparece em primeiro plano e nos desafia, nos confronta com seu olhar fixo frontal para acompanhá-la na realização de uma ação que se repete trinta vezes. A artista passa o batom vermelho nos lábios insistentemente e sempre acompanhada por uma trilha sonora composta de batimentos cardíacos até que o som de um tiro de bala interrompe tudo: a ação de Priscila de passar o batom e a nossa/minha atenção enquanto espectadorxs por trás da tela. No fundo do espaço vemos uma parede branca e um calendário pendurado feito pela artista com 31 páginas, uma por cada dia do mês, e em cada página o nome e sobrenome de uma mulher assassinada no Brasil durante o mês de agosto de 2020. Após o som de tiro a artista para de passar o batom, para logo em seguida ir até o calendário, marcar uma cruz vermelha com os lábios pintados sobre o nome escrito da mulher, e finalmente arrancar a página para começar tudo de novo. E assim trinta vezes. Apesar de que o mês de agosto tem 31 dias, na videoperformance há um 'pulo' do dia 29 para o 31, talvez um esquecimento inconsciente necessário ou o acaso dando um respiro e a reafirmação de uma vida possível. Acontece que o dia 30 de agosto é a data de aniversário de Priscila, um dia para comemorar a vida e seu nascimento, e para fins desta performance deixar o dia 30 sem marca e sem arrancá-lo, sem o nome de uma mulher assassinada é permitir que o espaço e o tempo sejam transitados, invadidos e apropriados pela artista. Em relação a essa 'coincidência', a artista coloca,

... quando fui arrancar o dia 29 eu arranquei sem querer o dia 30! Quando estava no número 28, comecei a sentir uma câimbra, sabe? Acho que talvez tenha sido bastante emocional também, não sei se era o cansaço de fazer aquele movimento várias vezes, eu já estava em pé mais de uma hora, mas continuei fazendo. Então na hora em que eu fui tirar o dia 29, acabei tirando o dia 30 junto. Quando eu olhei, falei: eu não vou fazer de novo. O dia 30 foi o dia em que nasci, então o dia 30 vou deixar para mim. Tinha o nome de uma mulher que tinha sido assassinada nesse dia, mas como é meu aniversário eu deixei pra mim. (REZENDE, 2022, em entrevista para Sandra Bonomini)

A videoperformance *AGOSTO* quase não tem edição porque a ideia era essa, transmitir uma continuidade exaustiva e insuportável, como é na vida real. Mas em termos de realização do trabalho, aquilo implicou que a artista recomeçasse a ação umas quatro vezes por questões técnicas, tudo novamente até conseguir arrancar as 30 folhas do calendário, e naquelas repetições o corpo e as emoções foram mudando. A artista me contava que, por exemplo, quase na hora de finalizar o trabalho, a mão com a qual passava o batom ficou dormente, pois alguns números antes ela tinha começado a ter formigamento na mão esquerda, depois subiu para o braço e o tronco, algo que de fato não dá para perceber no vídeo.

“Então, uma hora eu estava com os braços dormentes, não conseguia sentir direto, ficava difícil passar o batom assim sem sentir. Quando terminei eu estava tremendo, estava muito esgotada fisicamente”. (REZENDE, 2022. Em entrevista para Sandra Bonomini) Talvez era para ser assim mesmo, porque feminicídios e violência contra as mulheres no Brasil não tem pausa, no meu país só aumentam e, em geral, na América Latina e no mundo inteiro também não tiveram pausa durante o período de confinamento, pelo contrário. A performance finaliza quando a artista, de costas para a câmera, arranca a última folha branca da parede.

30 a *MENOS* de Sandra Bonomini

Eram os primeiros meses de pandemia, estávamos confinadas em casa, paramos de circular e de repente o ‘dentro’ passou a ser ‘o todo’, dentro de casa nós três: eu, minha esposa e nosso filhox de 3 anos sem escola, sem parquinho, sem coleguinhas, sem mais família, com muitas horas de tela, e a casa transformada para circuitos de atividades físicas. Parece que as fronteiras físicas dos cômodos do apartamento diluíram-se, e vazamentos (aqui de objetos) aconteceram, perdemos alguns limites. Reforçamos ainda mais a ideia racista-colonial de que o outro, aquele e aquilo que vem de fora é a ameaça, o vírus estrangeiro... Porém, nos esquecemos de pensar nas ameaças de dentro do lar. Eu dificilmente conseguia avançar a elaboração da minha tese, estava no meio da tentativa de desmame de meu filho, mas tivemos que adiar porque tirar mais uma coisa seria demais para o pequeno. Aos

poucos comecei a presenciar trabalhos remotos - teatrais e de performance - de colegas e me perguntava se a casa poderia se transformar provisoriamente em 'palco', uma micro-versão de *The Womanhouse* de Judy Chicago (1972)¹⁴ na qual instalação, performance e pedagogias feministas dentro do espaço doméstico (uma casa intervencionada por mulheres artistas criticam a naturalização do 'feminino' por meio da experimentação artística) serviram como ferramentas de transformação da consciência e emancipação política (Preciado, 2013), além de provocar e incomodar o conservadorismo.

Era junho e eram 30 os feminicídios no Peru, mas ninguém falava, na verdade foi sempre assim, quem fazia (e fazem) escândalo são as coletivas feministas, de artistas e as feministas independentes, parecia que apenas morria-se de Covid¹⁵. Como se houvesse hierarquia nas mortes e que, dentro dessa hierarquia, fossem as mulheres assassinadas cruelmente por seus parceiros - a grande maioria mulheres não brancas e de baixa renda - descartadas sistematicamente, como se deixassem de pertencer. E se deixavam de existir, quem se lembraria delas? Quem, se não pertenciam ao minúsculo círculo social *limeño* de sobrenomes 'conhecidos' (conhecidos para/por quem?), e escolas 'conhecidas'? Quem se nenhuma dessas mulheres era a amiga, filha, neta, sobrinha do filho da amiga de uma amiga da família? Ninguém.

Os conceitos de *democracia racial* e de *ideologia do branqueamento* trazidos por Lélia Gonzalez (2020) auxiliam não só para entender criticamente o racismo e o classismo na sociedade brasileira, mas em todo o continente latino-americano, e de maneira muito pontual no Peru. Como coloca a autora, no momento de falar em desigualdades raciais profundas, "as outras sociedades que também compõem essa região, esse continente chamado América Latina, dificilmente diferem da sociedade brasileira". (Gonzalez, 2020, p. 139) O mito da democracia racial conecta-se diretamente à *ideologia do branqueamento*, supõe a existência e a convivência harmoniosas entre as diferentes 'raças', entre pessoas brancas, negras, marrons,

¹⁴ Disponível em: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>. Acesso em 02 jul. 2023.

¹⁵ No Peru, um país com uma população de pouco mais de 33 milhões de pessoas, houve 220,122 mortes por Covid-19. Disponível em: <https://data.larepublica.pe/envivo-casos-confirmados-muertes-coronavirus-peru/>. Acesso em 03 maio, 2023. Depois do Brasil e do México, é o terceiro país da região com maior número de óbitos.

amarelas, etc... desde que as três últimas permaneçam sob o domínio da supremacia branca, fato com o qual convivemos atualmente. Gonzalez aponta que o único modo da democracia racial deixar de ser um mito para se tornar uma verdadeira militância no Brasil, seria que todxs juntxs (negrxs e brancxs) assumíssemos a conscientização da discriminação racial como uma prática, isto é, que toda a sociedade brasileira reflita e desenvolva essa prática de tomar consciência entendendo 'a questão negra' como um todo. Porém, os grupos dominantes "não abrem mão. Eles não estão a fim de desenvolver um trabalho no sentido da construção de uma nacionalidade brasileira (...) que implicará efetivamente a incorporação da cultura negra". (Gonzalez, 2020, p. 310). Já a *ideologia do branqueamento* produz e reproduz permanentemente a crença de que os valores da cultura ocidental branca são universais, o que desencadeia processos violentíssimos de ruptura da identidade, negação e até desejos de se tornar branco. (Gonzalez, 2020)

Como mencionei acima, esses conceitos cruzam as fronteiras e atingem todo nosso continente, atingem meu país atualmente. Habitam, na minha memória, cenas dolorosas e constrangedoras que preciso escrever, sei que o exercício de uma escrita exorcista é necessário, escrevo-me.

Parêntese

Cresci na Lima de classe média, e tanto na minha casa quanto na da minha avó materna houve sempre empregadas domésticas, *cama adentro* para acordarem cedinho e servir o café da manhã, recolher a mesa, fazer faxina, preparar o almoço e deixar o jantar pronto para a noite. Nos tempos de prosperidade econômica, eram dois as empregadas que dividiam as tarefas. Nunca faltaram tratamentos verbais humilhantes que infantilizavam a trabalhadora - nestes casos sempre mulheres jovens da região andina migrantes para capital em busca de uma vida "digna" e menos carente - quando alguma coisa tinha dado errado da perspectiva do empregador. "No

*pues hijita, como se te ocurre*¹⁶, *“usa la cabeza”*, *“te voy a descontar”*¹⁷... Mas do outro lado, existiam argumentações nas quais a empregada doméstica era uma pessoa querida da família, consideravam ela ‘como da família’, mas naquele *como* justificava-se que a mulher tivesse outra louça e outros talheres e copos para ela usar, guardados em outra gaveta que não a oficial da casa. Aquilo tudo na adolescência se transformou em desabafos constantes, raiva, e muita vergonha e tristeza da suposta classe social a qual eu pertencia por herança.

Fecho parênteses.

Voltando para a descrição de *30 MENOS*, e sobre os afetos que a arte e a vida mobilizam, como aponta Ileana Diéguez, “as performatividades das violências expandem-se e contaminam a vida, como os afetos”. (Diéguez, 2022, p. 84) Os feminicídios de Cynthia Torres (36), Pierina Navarro (27), uma adolescente (14), Rocío Vega (29), Maria Teresa Palacios (44), uma menor de idade (16), Alejandrina Huamán (32) + a irmã dela (13) + a filha (2), Jayesa Navarro (32), Alexandra (uma trabalhadora sexual assassinada pelo cliente), uma mulher não identificada (35 aproximadamente), VJM (16), Celia Huamán (25), Gabriela Fernandez (22), Janet Belli (19), Viviana Morales, LTCH, Ingrid García (35), Rosalía Jara (35), outra mulher não identificada por desfiguração, Judith Bellido (33), Marisol Pérez (47), Diana Bonifacio (26), Luana Guillén (32), outra mulher não identificada (entre 30 e 35), Felicitas Galindo (48), Ivette Melo (20) e sua filha encontrada ao lado do corpo, Martha Quispe (22), Jenny Márquez (42), e de Cindy Rosas (36) me afetaram ao ponto de não conseguir dormir tranquila na proteção do meu lar pensando que naquele momento uma criança da idade da minha estaria ficando órfã e sendo marcada ao presenciar o assassinato de sua mãe, porque muitas delas eram mães. Então, entendi que a minha contribuição

¹⁶ Tradução livre: “Ah, não! como se atreve? Usa a cabeça!, Vou descontar do seu salário!”

¹⁷ A frase “te voy a descontar” era usada quando a empregada quebrava algum objeto, obviamente, de maneira acidental. Então a ameaça era a de descontar do salário. A recriminação vinha carregada de comentários do tipo: “ela não faz ideia do valor das coisas... para ela tanto faz”. Não interessa aqui criar o lado bom e o lado ruim, apenas trago para essa escrita, memórias que mal posso esquecer, e que servem como exemplo dessa (falsa) harmonia, do mito que continua a ser mito da democracia racial na nossa sociedade contemporânea, e que muito se relaciona com a violência da qual esse artigo trata.

contra o apagamento era nomear, e nomear é uma forma poderosa de criar memória, portanto uma forma de “corroer o poder”. (Diéguez, 2022, p.86) O desaparecimento, avisa-nos Diéguez, acontece de muitas maneiras para além das materiais, este acontece também no apagamento e na reiterada negação do outro, e é ali que a performance opera na contramão, a performance acende e deixa visível. Foi assim que em junho de 2020 apresentei, de forma muito precária, a performance ao vivo, através do Zoom, no marco do festival acima mencionado. Tomei o banheiro social do meu apartamento, criei uma espécie de papel de parede feito de silhuetas femininas de tiro ao alvo impressas em preto e branco, cobri todos os azulejos do chuveiro com as silhuetas, iluminei o espaço com lâmpadas vermelhas, entrei no chuveiro com 3 quilos de argila. A ação consistia em cobrir as trinta silhuetas com a argila enquanto a trilha sonora - minha voz em *off* - informava os nomes, sobrenomes, idade e filiação de cada mulher. Previamente aos nomes, escutamos trinta tiros. A ação finaliza após as trinta silhuetas serem cobertas. Saio do chuveiro e fica a imagem das silhuetas cobertas de argila, tudo vermelho. *Fecho o laptop.*

Meu corpo vivo, presente, no meio de tantas ausências apenas dedica-se a escutar. Escuto.



30 a MENOS, Sandra Bonomini. RJ, 2020. Capturas de tela.

É violência o tempo inteiro, muitas vezes praticada da forma mais absurda que você possa imaginar. Aparece muito estrangulamento com as próprias mãos, faca, espancamento, os modos mais cruéis de violência. Tiro é o que menos aparece, pois não é cruel o suficiente. O que tenho observado é que, muitas vezes, o homem não tem nem arma, mas quer destruir por completo aquela mulher que está na sua frente. É puro ódio. E sabe que tem aparecido muito? Mulheres incendiadas. Sim, as bruxas estão sendo queimadas. (Nacif, 2021, p. 34)

Sim, vivemos a caça às bruxas contemporâneo. O depoimento da juíza Simone Nacif para a reportagem *Parem de nos matar*, publicada na Revista *Continente* sobre o aumento dos feminicídios durante a pandemia, reflete sobre essa expressividade característica dos feminicídios - e do estupro - analisados por Rita Segato, na qual o crime e a violência precisam ser expressivos para outro(s) par(es) da manada, para aquele outro homem que faz parte da 'irmandade masculina'. Como podemos ler na citação acima, os níveis de crueldade aumentam, e apesar dos avanços na sociedade, apesar da ruptura do silêncio da sociedade civil, de movimentos feministas e dos ativismos que se gestam e organizam nas redes sociais contra o fim do feminicídio, é importante compreendermos, como afirma Segato, que o ódio não é o único ingrediente porque apenas o ódio, mantém a violência e a relação entre agressor e vítima de forma vertical. Não que não exista ódio, a misoginia faz parte da definição do feminicídio, mas a autora alerta para o aspecto político, para a política patriarcal (Segato, 2018), na qual afirma-se o poder que o mandato de masculinidade exige, e que inclui dominação, pacto de silêncio, controle do "território-corpo" (Segato, 2018, p. 42). Portanto, e para entendermos melhor a dimensão dos feminicídios, mas também dos assassinatos de pessoas trans, negras, indígenas e de todos os corpos e subjetividades desobedientes e nas margens da norma cis-hetero-patriarcal, é necessário prestarmos atenção para essa horizontalidade do agressor com a sua irmandade masculina, e para o poder que daí emana. Considero as contribuições de Rita Segato fundamentais, pois apesar de que ambas as performances narram violências ocorridas dentro do lar, aquilo não significa de forma alguma que feminicídios estejam condicionados a acontecer apenas dentro do espaço doméstico para serem classificados como tais. Porém, o contexto de pandemia e confinamento fizeram com que a maioria dos crimes acontecessem dentro da casa das vítimas. Ainda assim, não há um só lugar seguro. Feminicídios, violência física, estupro, ameaças, e assédio acontecem em qualquer lugar: Na rua, no transporte público, no trabalho, nas escolas, na universidade, na igreja, no hospital, na hora do parto, em festas, reuniões, ensaios, etc.

O que fazer a partir daqui?

Acredito que resta fabular a despatricialização.

Quando Saidiya Hartman propõe, por meio da fabulação crítica, recuperar o que permanece adormecido sem produzir mais violência em sua própria narração, reparar a violência que implica reduzir a existência a números e porcentagens, vislumbro não só na escrita, mas também nas ações performáticas um pouco dessa beleza e desses instantes de possibilidade que ela sugere, e que co-existem com o terror e a derrota. (Hartman, 2020) Uma derrota que, no caso das performances aqui documentadas, seria a violência extrema materializada na ausência das mulheres vítimas de feminicídio que não mais estão entre nós. Enquanto lia *Vênus em dois atos* de Saidiya Hartman (2020) e assistia uma e outra vez *AGOSTO* e *30 MENOS* entendi que fabular é um pouco performar, que a performance pode ser um pouco fabulação, assim como a autoficção. Na elaboração das performances fabulamos a (im)possibilidade das histórias não para fazer de conta que os horrores não aconteceram, - continuam a acontecer - mas para imaginar um presente-futuro possível de corpos ausentes que re-ocupam e re-habitam o espaço e o tempo que lhes foi arrebatado. Corpos e subjetividades que recuperam autonomia, isto é, estabelecem relações de “não-dependência, de independência e de soberania” (Galindo, 2022, p. 109) num movimento contra-hegemônico que nasce e se nutre na prática, e aqui nas práticas artísticas. Quando, por exemplo, Priscila Rezende opta por deixar a folha do dia 30 de agosto em branco, sem o nome de uma mulher assassinada, coisa que aconteceu ‘por acaso’, um pulo involuntário no meio da filmagem da videoperformance, que permite reafirmar a própria existência, o fato de estar viva: “eu sou uma sobrevivente, mas muitas não sobrevivem”, como ela afirma. Ou quando a artista faz o gesto de marcar uma cruz com os lábios vermelhos sobre o nome de uma mulher a menos, gesto que marca a violência da ausência, imagino também se esse gesto não poderia ser uma boca que beija e acaricia, um gesto que protege, emancipa e honra a vida de cada uma. Quando usei a argila para cobrir os rostos das trinta mulheres/silhuetas com as mãos, durante a performance, sentia vontade de ficar ali, junto, próxima quase que ouvindo qualquer coisa que elas pudessem sussurrar. Cobri-las de barro enquanto ouvíamos (eu e uma platéia fantasma

conectada por trás da tela de várias partes do mundo, mas em suas casas) seus nomes, ao mesmo tempo em que reafirma e denuncia o ato violento do desaparecimento involuntário, e da violência estrutural nos nossos países, possibilitou um ato de presença e de re-humanização. A performance, por meio da repetição exaustiva, ritual, de suas ações - dizer seus nomes - dignifica, devolve a humanidade, dêis-coisifica as trinta mulheres cujos corpos foram tratados como objetos propriedade do agressor, passíveis de serem explorados, e destruídos.

A des-humanização e a objetificação as quais me refiro são grande parte da nossa herança colonial nas Américas onde, como aponta Diana Taylor, a presença de pessoas indígenas e africanas foi transformada em ausência, “de alguém em ninguém, no que Franz Fanon chama ‘a zona do não-ser’, seres humanos transformados em propriedade que é explorada e descartada”. (Taylor, 2020, p. 26)

Taylor (2020) questiona o sentido de presença, e pergunta-se como ser e estar presente a pesar das estruturas sociopolíticas que parecem autorizar o apagamento/desaparecimento de certas pessoas. Pergunta-se como a arte da performance, e a performance num sentido expandido, permitem o encontro de outras formas de estar presente. “A performance, como podemos ver, vai ter um papel fundamental para abrir espaços para respirar e entrar em presença como um ‘nós’ estratégico para re-imaginarmos outras formas de atuar no mundo”. (Taylor, 2020, p. 36) Performar em tempos de Covid-19 confinada em casa, e me abrir para a telepresença foi também uma tentativa de colocar na prática aquele ‘entrar em presença como um nós’ que Taylor menciona, ainda que fazendo o difícil exercício de imaginar os olhares espectadorxs por trás da tela. Enfim, performar em tempos de Covid-19 abriu passagem para criar uma proposta sensível de “proximidades e tecno-elos, através de uma perspectiva feminista” (Fischer, 2021, p. 24), na qual, como coloca a pesquisadora e artista da cena Stela Fischer, o espaço doméstico e as nossas existências se politizam (Fischer, 2021), e nessa politização, acredito, são as práticas de cuidado e a priorização dos vínculos que reorganizam o espaço e o tempo.

O fio que me conectava: a memória e a urgência da não desconexão, a manutenção de laços afetivos apesar de..., a sobrevivência. Trazer para o momento presente a existência de cada mulher, de forma a reivindicar seus/nossos corpos e seu/nosso direito a uma vida protegida e livre de violência, por meio da lembrança

insistente ou do não-esquecimento era um compromisso, mas também um ato de desobediência radical a partir da partilha de nossas fragilidades, medos e vulnerabilidades. Nesse sentido, e partir das provocações de María Galindo (2022) sobre as diferenças entre criar trabalhos artísticos que partem de uma iniciativa própria, da ação e não da reação¹⁸, ambas as performances, a meu ver, agem e reagem. Porque a luta contra a violência patriarcal, isto é, a despatriarcalização, é uma batalha permanente que só terá seu fim quando *Ni una menos* seja uma realidade, quando a frase protagonista do movimento feminista argentino¹⁹ que reverberou para o mundo possa exercer seu caráter performativo. Por enquanto, continuam nos matando, então continuamos fazendo, criando, resistindo. Contestamos. E nessa contestação, de alguma maneira, organizamos e transformamos a raiva que não é ódio. A performance quando vinculada a pautas (trans)feministas incomoda. Nossos corpos tomando o espaço incomodam. Incomodamos, pois dizem de nós que vivemos carregadas de ódio, mas o ódio é diferente da raiva, o ódio não vem de nós.

Porque, tenham certeza, nossos oponentes levam muito a sério o ódio que sentem de nós e do que estamos tentando fazer aqui (...) Esse ódio e a nossa raiva são muito diferentes. O ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança". (Lorde, 2021, p. 161)

Fabular permite pensar outros significados a partir dos quais continuar talvez seja menos doloroso, e ambas as performances permitem contar histórias impossíveis, quando honramos a existência por meio da presença-ausência imaginamos tal estado livre no tempo presente. Podemos entender ou imaginar/pensar o batom vermelho e o barro como dispositivos de apagamento, mas concomitantemente - e porque não? - como o processo inicial para uma nova germinação. Às vezes, quando performamos, também fabulamos. A casa, aqui, se tornou o inferno, lugar de desproteção e morte, e também lugar de laboratório,

¹⁸ Ou que estejam subordinados a acontecimentos específicos, que é algo próprio dos ativismos.

¹⁹ O coletivo e movimento feminista *Ni una menos* surgiu na Argentina em 2015 com o fim de interpelar, denunciar e combater as violências machistas na fase mais cruel, os feminicídios. Como coletivo, existe a urgência de transformar o luto em potência, de trabalhar a partir do auto-cuidado e da cumplicidade. Para mais informação acessar no link: <https://niunamenos.org.ar/>

criação e apresentação, foi em casa que tentamos fabular. Por um lado, o inferno do acúmulo de mortes da vida real, e por outro lado o único espaço físico do qual era possível agir e fazer, continuar exercendo a nossa profissão artística de forma experimental reagindo às problemáticas 'lá de fora', mas também agindo e propondo outros modos de permanecer.

REFERÊNCIAS

BIADESCA, Karina. **Escritos en los cuerpos racializados: Lenguas, memoria, y genealogías (pos)coloniales del feminicidio**. Palma (Islas baleares): UIB, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. Violencias, performatividades y afectos. **Revista de la Universidad de México**. 2022, n.888, nueva época, p. 84-89. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4951f6ac-32da-42d1-b093-5ae807ed59df/violencias-performatividades-y-afectos>. Acesso em: 1 fev. 2022

FISCHER, Stela. A cena interdita: ativismos artísticos feministas na pandemia. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 13–27, 2021. DOI: 10.20396/pita.v11i2.8667443. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667443>. Acesso em: 18 out. 2023.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 2021**. ISSN 1983-7364, ano 15, 2021. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>. Acesso em 19 abr. 2023.

GALINDO, María. **Feminismo Bastardo**. Lima: Isole S.A.C, 2022.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Org.). **Por um feminismo Afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A democracia racial: Uma militância. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Org.). **Por um feminismo Afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**. 2020, vol. 23, n. 3, p. 12-33. ISSN: 2175-8689. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 8 mar. 2023

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

LASTESIS, Coletivo. **Quemar el miedo: Un manifiesto**. Lima: Editorial Planeta, 2021.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider - Ensaios e conferências**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

PRECIADO, Paul B. Transições, com Caetano Veloso e Paul B. Preciado. **Flip virtual - Festa Literária Internacional de Paraty, 2020**.

PRECIADO, Paul B. Volver a la Womanhouse. **Blog Peau de Rat**, 2013. Disponível em: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/index.html>. Acesso em 5 set. 2020.

REZENDE, Priscila; BONOMINI, Sandra. **Entrevista com Priscila Rezende**. Rio de Janeiro - Belo Horizonte, 2022 - 2023. Manuscrito inédito.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

TAYLOR, Diana. **Presente! La política de la presencia**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

VERAS, Luciana. Parem de nos matar. **Revista Continente multicultural (Reportagem)**. 2021, ano XXI, # 247, p. 28-41.

Recebido em: 29/06/2023

Aceito em: 13/11/2023

PRÁTICAS FEMINISTAS DE [RE]EXISTÊNCIA NO COMBATE À VIOLÊNCIA DE GÊNERO E RACISMO¹

Renata Andrea Santana de Lucia²

Resumo: O artigo reflete sobre a performance feminista enquanto prática de [re]existência, no sentido de investigar processos históricos de violência de gênero, cometidos contra mulheres cis, trans e outras pessoas transexuais no Brasil. Contextualiza o cenário da violência de gênero no país entre 2018 e 2022, em que se observou um aumento da violência física, psicológica, sexual, simbólica contra pessoas que vivem mulheridades. Apresenta duas artistas brasileiras, feministas, cisgêneras e racializadas, Nina Caetano e Panmela Castro, com o objetivo de analisar algumas de suas performances. São importantes ações artísticas e ativistas, que dialogam com o feminismo negro, a interseccionalidade e se inscrevem em liminaridades, além de abordarem aspectos estéticos, éticos e políticos, relacionados à violência de gênero e ao racismo. Por isso, se destacam na produção artística e feminista da contemporaneidade. A hipótese é que essas ações contribuem para valorizar memórias invisibilizadas de mulheres cis, trans e pessoas transexuais, bem como para inscrever novas discursividades no campo da Arte. As ações analisadas instauram espaços temporários de denúncia e contestação, contribuindo em larga medida para o reconhecimento de novas epistemologias feministas nas Artes da Cena.

Palavras-chave: [re]existência, performance, liminaridades.

¹ O artigo é um texto expandido e atualizado da publicação do Resumo *[Re]existir: Intersecções entre arte, violência e gênero*, na modalidade de comunicação oral, referente à área temática *Práticas da Cena*, publicado em Anais do II Seminário Práticas Decoloniais nas Artes da Cena, disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/pdac2022/526217-reexistir--interseccoes-entre-arte-violencia-e-genero/>, acessado em: 16 jun. 2023.

² Renata Santana é artista feminista, produtora cultural, pesquisadora e mãe de duas crianças. Mestre em Artes Cênicas (UFOP), com o financiamento da CAPES. Tem formação em Especialização em Artes Visuais (UEM), é Bacharela em Artes Cênicas (UEL) e Licenciada em Psicologia (UEL). Desde 2021, participa do grupo de pesquisa da CNPQ Núcleo de Investigações FEmInIstAS – NINFEIAS (UFOP). É co-criadora e arte-educadora do projeto “As Marcas no Corpo”, que promove oficinas de teatro gratuitas para mulheres e pessoas trans da cidade de Londrina (PR). É sócia da Arlequino Produção Cultural, integrante do Movimento de Artistas de Rua de Londrina e já atuou no Coletivo Nós Clandestinas e Cia Kiwi de Jaqueta, entre outras produções. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7163-425X> . E-mail: renatadeluccia@gmail.com

FEMINIST PRACTICES OF [RE]EXISTENCE IN COMBATING GENDER VIOLENCE AND RACISM:

Abstract: The article reflects on the feminist performance as a practice of [re]existence, in the sense of investigating historical processes of gender violence, committed against cisgender, transexual women and other transexual people in Brazil. It contextualizes the gender violence scenario in the country between 2018 and 2022, in which there was an increase in physical, psychological, sexual and symbolic violence against people who experience womanhood. It introduces two Brazilian feminist artists, Nina Caetano, cisgender, brown woman, and Panmela Castro, cisgender, black woman, meaning to analyze their performances. These are important artistic and activist actions, which dialogue with black feminism, intersectionality and are inscribed in liminalities, besides addressing political, ethical and aesthetic aspects, related to gender violence and racism. For this reason, they stand out in the contemporary artistic and feminist production. The hypothesis is that these actions contribute to valuing invisible memories of cisgender, transexual women and other transexual people, as well as to inscribing new 'discursivities' in the field of Art. The analyzed actions establish temporary spaces of denunciation, contestation, and contribute (add), to a large extent, to the recognition of new feminist epistemologies in the Arts of the Scene.

Keywords: [re]existence, performance, liminalities.

A proposta do artigo é refletir sobre performances feministas que se apresentam como práticas de [re]existência e investigam processos históricos de violências de gênero, amplamente cometidos contra mulheres, cis, trans e pessoas transexuais no Brasil. Para tanto, é necessário compreender o atual cenário da violência de gênero no país, com especial atenção para os anos entre 2018 e 2022.

Naquele complexo período, o país vivenciou a ascensão à presidência de um político nefasto da extrema direita, que contribuiu para a eclosão do ovo da serpente do fascismo, um mal que já assombrava o nosso país. Um governo gerido por forças conservadoras no que tange a sexualidade e as relações de gênero, com forte discurso discriminatório e de ódio, que

promoveu discriminação no campo discursivo-simbólico ao mesmo tempo em que desfinanciou políticas e equipamentos públicos orientados ao enfrentamento às vulnerabilidades que acometem comunidades tradicionais, deficientes, migrantes, mulheres, negros e LGBTQIA+³ (Anuário de Segurança Pública, 2023, p.115).

Um período marcado pela desinformação da população, com a disseminação de notícias falsas pela internet, por uma acentuada batalha antigênero, com a contestação dos direitos da população LGBTQIA+, pela negação do direito ao aborto legal para vítimas de estupro, inclusive crianças, pelo aumento da violência política e ideológica, pela relação abusiva com o meio ambiente, pelo racismo escancarado.

Parcela expressiva da população brasileira apoiou⁴ medidas tomadas por aquele governo, inclusive pessoas que foram diretamente afetadas pela aniquilação das políticas públicas e pelas ações genocidas cometidas contra o povo. A sociedade ficou ainda mais polarizada, intolerante e violenta.

³ A sigla refere-se às pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Intersexos, Assexuais e Outras, reconhecidas pelo governo federal no Decreto nº11.471, de abril de 2023, com a instituição do Conselho Nacional dos Direitos das Pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Intersexos, Assexuais e Outras. A sigla, embora extensa, evidencia a diversidade da população LGBTQIA+, que busca dar visibilidade para a pluralidade de identidades de gênero e sexualidades, justamente por serem reiteradamente reprimidas, violentadas e invisibilizadas pela sociedade brasileira.

⁴ Um parâmetro disso é o resultado das eleições de 2022, quando o atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito pela terceira vez, com 50,90% dos votos válidos, no pleito contra o ex-presidente (SENADO, 2022).

Guilherme Almeida, em seu artigo *Muito além que a perda da libido*, escrito para a revista *Para além da quarentena: reflexões sobre crise e pandemia* (2020), destaca alguns grupos de apoiadores do governo fascista

a saber: parte dos/as católicos/as e neopentecostais, militares e agentes de segurança, políticos, juízes e outros operadores do Direito, jornalistas e operadores de novas mídias igualmente. Tais agentes permitiram uma propagação viral destas ideias junto a segmentos populares no contexto eleitoral (Almeida, 2020, p. 193).

Com a influência e coalizão desses grupos mais conservadores, a política do controle, do desprezo e da morte se tornou ainda mais cotidiana e verificou-se a ampliação das desigualdades, das violências e de violações de direitos humanos. Como no caso da violência de gênero, traduzida por violência física, psicológica, sexual, simbólica contra mulheres, cis, trans e pessoas transexuais, inclusive crianças e adolescentes.

O Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2023) indica que no ano de 2022 houve um crescimento acentuado de todas as formas de violência contra a mulher, desde o assédio, as agressões, o estupro até a violência letal, como o feminicídio e o homicídio doloso de mulheres. Analisa o cenário a partir do recorte de raça/cor e identifica que o racismo perpassa todas as modalidades da violência de gênero e atinge principalmente mulheres negras. Nos casos de crimes letais, como o feminicídio, os dados revelam que 61,1% das vítimas eram negras, enquanto 38,4% eram brancas.

Quando se trata da população LGBTQIA+, os dados são subnotificados, o que revela o desinteresse do Estado, que apresenta estatísticas oficiais insuficientes para retratar a realidade da violência de gênero contra a população LGBTQIA+. O papel de entidades da sociedade civil, como a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) e o Grupo Gay da Bahia (GGB), é essencial para contabilizar as vítimas, porque produzem relatórios anuais sobre o assunto (Anuário de Segurança Pública, 2023).

A ANTRA contabilizou 131 vítimas trans e travestis de homicídio (BENEVIDES, 2023). O GGB contabilizou 256 vítimas LGBTQIA+ de homicídio no Brasil (MOTT et al., 2023). O Estado deu conta de contar 163,63% do que contabilizou a organização da sociedade civil, demonstrando que as estatísticas oficiais pouco informam da

realidade da violência contra LGBTQIA+ no país (Anuário de Segurança Pública, 2023, p.114).

O Brasil é um país historicamente violento com as mulheres, cis, trans, travestis e pessoas transexuais, principalmente quando são negras, indígenas e racializadas⁵. O fato de ocupar o 5º lugar do país que mais mata mulheres no mundo (ONU, 2016) e, há 14 anos consecutivos, ser o país que mais mata travestis e pessoas transexuais no mundo (ANTRA, 2023), revela o quanto a sociedade brasileira é estruturalmente racista, misógina e transfóbica.

No documento, Bruna Benevides destaca que a “violência tem sido usada como o principal mecanismo de controle e poder sobre esses corpos, colocando pessoas trans como antagônicas aos direitos de pessoas cisgêneras” (Benevides, 2023, s/p). As travestis e transexuais são socialmente invisibilizadas, patologizadas, perseguidas, difamadas, violentadas e mortas. Estão expostas às complexas violências e violações de direitos humanos.

O cenário da violência de gênero e do racismo no Brasil exige atenção da sociedade, pois vitimiza grande parcela da população, em especial pessoas que vivem ou já viveram mulheridades. As mulheridades foram conceituadas por Letícia Nascimento (2021) como os diferentes modos pelos quais são produzidas experiências sociais, pessoais e coletivas, que constituem os processos de produção social da categoria mulher.

Ampliar o olhar para as mulheridades permite reconhecer a dimensão da violência de gênero e do racismo em nossa sociedade, que vitimizam pessoas cisgêneras e transexuais. Basta que aspectos socioculturais e/ou biológicos relacionados com a categoria mulher sejam reconhecidos em determinados corpos, para que eles estejam sujeitos às violências de gênero.

Por isso, as mulheridades podem ser reconhecidas nas experiências passadas ou recentes de mulheres, cis, trans, homens trans, pessoas não binárias e transexuais,

⁵ São consideradas racializadas as pessoas não-brancas, categorizadas como negras, pretas, pardas, indígenas, amarelas, dentre outras inferiorizadas pelo sistema racista. O Brasil passou por um processo histórico de animalização, dominação, violência extrema e submissão das pessoas racializadas, em especial negras e indígenas, que sentem até hoje os reflexos da violência colonial. É importante considerar que 55,9% da população brasileira se autodeclara preta ou parda, sendo a população mais vitimada pela violência e negligência do Estado e da sociedade.

que em algum momento da vida performaram ou foram identificadas com marcadores sociais e/ou biológicos femininos.

A experiência das mulheridades, performadas e/ou identificadas, expõem as pessoas à violência de gênero. Porém, é fundamental estar atenta para as diferentes camadas de opressão e violência que atravessam as mulheridades, definidas pela intersecção de seus marcadores sociais. A interseccionalidade reivindica o olhar para o cruzamento entre marcadores sociais periféricos, a fim de localizar as experiências invisibilizadas das pessoas racializadas.

Definida por Kimberlé Williams Crenshaw a interseccionalidade pode ser compreendida como as “várias maneiras pelas quais raça e gênero se cruzam para moldar os aspectos estruturais, políticos e representacionais da violência contra as mulheres não-brancas” (Crenshaw, 2017, s/p).

A interseccionalidade revela as experiências de pessoas racializadas, atravessadas por diferentes eixos de opressão de raça, classe, gênero e sexualidade. As relações discriminatórias geradas pelos cruzamentos desses eixos são distintas e fluidas. Atravessam todas as dimensões sociais, materiais e subjetivas da vida.

Por isso, é importante reconhecer as diferenças e nomeá-las, para compreender e expor as nuances do racismo estrutural que atravessam inclusive as relações de gênero, muitas vezes relativizado ou desconsiderado por pensadoras brancas, inclusive feministas. Um caminho para criar as fissuras necessárias, conquistar espaços e encontrar outras formas de habitar o mundo.

Neste sentido, o artigo propõe apresentar duas artistas brasileiras, feministas e racializadas, Nina Caetano e Panmela Castro. As artistas propõem performances relacionadas à violência de gênero e ao racismo, no que tange os aspectos políticos, éticos e estéticos. A hipótese é que essas ações contribuem para valorizar memórias invisibilizadas de mulheridades e para inscrever novas discursividades no campo da Arte e da vida.

São ações artísticas e ativistas que buscam fissurar a lógica hegemônica, cis heteronormativa, racista e patriarcal. Nina Caetano (202) nomeia essas práticas da cena contemporânea como po-éticas de [re]existência, que produzem manifestações cênico-performáticas para evidenciar questões ético-políticas, relacionadas com as

experiências de mulheres cis, trans, pessoas negras, entre outras minorias políticas.

São

práticas artísticas que investigam processos históricos de violação, apagamento e silenciamento de determinados corpos, bem como aquelas práticas que constroem poéticas e políticas da cena que sejam contra hegemônicas (Caetano, 2020, p.3).

Ambas artistas propõem ações que abordam questões relacionadas com a violência de gênero e dialogam com pensadoras como Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, bell hooks, Lélia Gonzáles, Beatriz Nascimento, Gloria Anzaldúa, entre outras pensadoras negras e racializadas. Convidam à reflexão sobre os atravessamentos de raça, gênero, classe, sexualidade que, correlacionados, estabelecem um sistema de opressão sobre os corpos racializados.

A escolha das artistas se dá pela importância de suas pesquisas para a performance e os estudos feministas, em especial o feminismo negro e a interseccionalidade. As artistas inscrevem ações liminares, que se encontram na relação entre o fenômeno ritual ou artístico e o seu entorno social. Como afirma Ileana Dieguez Caballero (2011), são ações que criam uma zona complexa de cruzamento entre arte e vida, condição ética e criação estética.

As artistas apresentam uma forma estética de enfatizar a “política da presença ao implicar uma participação ética” (Caballero [s.d.], p. 5, tradução nossa). As performers assumem a responsabilidade e os riscos de colocar em ato performativo, o que Daniele Avila Small (2020) chama de crítica de artista. Uma maneira de elaborar e articular ideias, pensamentos e ações relacionadas aos acontecimentos do mundo, a partir de disparadores artísticos e de seu lugar de enunciação.

Daniele destaca que não existe neutralidade, o conhecimento é atravessado pela pessoa, seu corpo e afetos. As performers criam a partir de seus lugares de enunciação, suas inquietações com a realidade e com a desigualdade de gênero, raça, classe e sexualidade. Dialogam, denunciam, contestam e expõem violências cruéis, que percorrem as vivências das mulheridades.

As performances que serão apresentadas revelam o hibridismo de linguagens presentes nas ações das artistas, que provocam experiências para promover novos

sentidos sobre a questão da violência de gênero e do racismo. Se conectam com o pensamento de Diana Taylor (2012), de que a performance é como uma esponja mutante, passível de absorver ideias e metodologias diversas para descrever o mundo. As artistas conceituam o mundo sob a ótica feminista, em busca de falar sobre o não-dito das vivências das mulheridades.

Evocam por meio de suas performances, camadas de signos que coexistem de forma não hierarquizadas no ato performativo. Criam imagens, corpos, ações, instalações sonoras e/ou visuais, narrativas que se contrapõem à naturalização e banalização da violência de gênero. Para Taylor, a performance

carrega a possibilidade de desafio, inclusive auto desafio, como um termo que conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo (Taylor, 2012, p.55, tradução nossa).

Na performance, o corpo pode se inscrever para exhibir, subverter e/ou contestar a lógica que sustenta marcadores sociais hegemônicos. O corpo-manifesto da performance feminista muitas vezes reafirma sua existência e potência como corpo artístico e político.

São práticas de [re]existência, que reivindicam espaço social e reconhecimento para as narrativas não oficiais. Como propõe Márcia Cristina da Silva Souza (2020) na investigação sobre a resistência como parte da elaboração de

um pensamento sobre de[s]colonização nas artes, a partir da compreensão das dinâmicas de poder e do reconhecimento de que é necessário desautorizar a oficialidade das narrativas impostas e reconhecer as não oficiais. Deste modo, a conjugação arte e resistência compreende a necessidade de se efetivar um jogo de confronto entre realidades: um embate entre narrativas hegemônicas que se pretendem absolutas e produções estéticas provenientes de corpos periféricos (Souza, 2020, p. 62).

As artistas analisadas evidenciam em suas práticas a noção de corpo periférico, em especial de mulheridades racializadas. Pautam a violência de gênero e racial em ações, que promovem espaços temporários de denúncia e contestação. Assim, subvertem a lógica hegemônica e criam performances que contribuem para o reconhecimento de novas epistemologias feministas nas Artes da Cena.

Po-éticas de [Re]existência na luta antirracista e feminista

A performer, dramaturga e DJ Nina Caetano é uma mulher racializadas e cisgênera, professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas - DEART e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Atua na linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea, coordenou o HÍBRIDA - poéticas híbridas da cena contemporânea (CNPq), grupo de pesquisa que integra artistas e estudiosas das Artes Cênicas. Coordena o NINFEIAS - Núcleo de INvestigações FEmInIstAS (CNPq), que realiza ações artísticas, formativas e informativas na cidade de Ouro Preto e nas redes sociais. Integrou o obsCENA - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica, que realiza intervenções urbanas em BH/MG.

Nina investiga temáticas relacionadas à arte e contemporaneidade, arte pública, performance e gênero, teatro e performatividade, poéticas da cena contemporânea e questões relacionadas ao racismo estrutural e ao feminismo. Considera a luta antirracista e feminista como uma preocupação que deveria ser coletiva.

Artista da cena contemporânea, realiza práticas artísticas com expressões híbridas, que tocam questões políticas e identitárias, especialmente relacionadas às vivências de mulheridades. Essas ações intensificam as relações entre a arte e a vida, rompem com o fluxo, criam atravessamentos cotidianos e estabelecem comunidades temporárias.

Em uma de suas pesquisas junto ao obsCENA, Nina Caetano criou a performance “Espaço do Silêncio” (2013). A ação é inspirada em um dos 30 diferentes espaços-gestos da Ideia-situação de Arthur Barrio, proposta para a Documenta 11. Como uma ação de denúncia e indignação, a performance aborda inquietações feministas relacionadas à violência de gênero e feminicídio⁶.

⁶ No vídeo Performance no Memorial com Nina Caetano _ 21 02 2015, a artista apresenta a performance Espaço do Silêncio. Disponível em https://www.google.com/search?q=espa%C3%A7o+do+silencio+nina+caetano&sca_esv=584750333&tbm=vid&sxsrf=AM9HkKmAkYgrlm9me6WyWbOEZfoCP4izKA:1700705577577&source=Inms&sa=X&ved=2ahUKewifosb-hdmCAxVAK7kGHZK2AVoQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1920&bih=963&dpr=1#fpstate=ive&vld=cid:51e7811d,vid:aFFBn67eWto,st:0. Acesso: 20 de nov.2023.

Durante cerca de 06 horas, a performer ocupa um espaço-lençol branco, vestida de vermelho, com uma cruz vermelha que cerra sua boca. A ação consiste em retirar da boca e colar 365 cruzes vermelhas no lençol, ao lado de etiquetas com os nomes de mulheres mortas, idade e o responsável pelo feminicídio.

Nina intercala entre montar as lápides e mostrar seu manifesto poético sobre feminicídio para as transeuntes, que se refere às violências diárias que afetam milhares de pessoas em nosso país. Os símbolos escolhidos estão conectados com a questão do feminicídio, como a escolha da cor vermelha no figurino e nos objetos, bem com a simbologia das cruzes e palavras escritas representando lápides.

Figura 1 – Espaço do Silêncio



Foto: Frederico Chigança e equipe (Teatro jornal)

O Espaço do Silêncio é

um cemitério simbólico, com suas histórias de massacres que a omissão covarde quer fazer parecer banal, uma consequência “natural” da postura da mulher vítima da violência de pessoas que deveriam cuidar delas, como maridos, noivos e namorados (Moura, 2015, s/p).

Ao longo da ação, o lençol se preenche com pequenas lápides em memórias às vidas ceifadas pela violência de gênero. Ao mesmo tempo em que denuncia essas mortes, nomeia essas pessoas e resgata memórias.

É uma ação contínua e em processo da performer. A cada apresentação ganha novos nomes e histórias para serem acrescentadas no espaço-lençol. Muitas dessas histórias são compartilhadas com a performer durante a ação e as vítimas, nomeadas pelo público, passam a ocupar um espaço em seu lençol.

É uma ação que se transforma com o tempo, a partir dessa relação direta com o público e com outras possibilidades de experimentação que possam surgir,

disparadas no momento da ação. Como em Londrina, Paraná, durante o festival de teatro FILO - Festival Internacional de Londrina (2023), em que a performer experimentou caminhar com o lençol parcialmente preenchido pelo calçadão da cidade, despertando o olhar das transeuntes.

Outra importante ação da artista relacionada à violência de gênero é a performance “Chorar os filhos” (2018). Nina convida outras mulheres mães que perderam seus filhos para a violência policial e do Estado e, juntas, bordam ou escrevem seus depoimentos de luto e dor, na cor vermelha, sobre retalhos de tecido branco.

Para que essa ação fosse realizada, a artista estreitou relações com a Rede Mães de Luta e coletivo Mães de Maio (MG) e realiza encontros periódicos com estas mães, no qual elas podem se apoiar e falar sobre a perda precoce de seus filhos. Os retalhos são costurados uns nos outros para formarem uma grande mortalha de dor.

É uma intervenção urbana artística como um manifesto de resistência e solidariedade, uma poética da falta, um bordado contra o esquecimento, uma micropolítica de interrupção, um convite à reação coletiva, uma aparição rara contra as desaparecimentos de todo dia, uma costura de vidas despedaçadas (Domingos, 2018, s/p).

A ação é uma restauração simbólica da dor de milhares de mulheres negras e periféricas, que diariamente perdem seus filhos para a violência. Uma violência que acomete majoritariamente a população negra, vitimizada pelo racismo estrutural da sociedade brasileira. As mães se reúnem em coletivo para ações de luta e solidariedade. Ainda que mutiladas pela perda, se tornam combativas através de movimentos sociais e redes de apoio. Assim, conseguem manter um espaço seguro de acolhimento e sobrevivência.

Uma característica importante nas ações de Nina Caetano é que elas se contaminam do contexto, do espaço e das interações. Com isso, permanecem em movimento e transformação, na medida em que novas camadas são acrescentadas ao processo criativo.

São processos mutáveis, em trânsito e inacabados. aproximados por Ileana Dieguez Caballero (2014) do conceito de exílio e não territorialidade, que resultam em performances contaminadas pelas interdisciplinaridades nas Artes e embebidas de

acontecimentos que a vida propõe à Arte. Como é o caso de “Chorar os filhos”, durante o período de pandemia. A artista criou uma vídeo palestra-performance para tratar daquela ação e seguir no debate acerca do sofrimento das mães de filhos vitimados pelo Estado.

A palestra-performance “Queremos que o estado pare de matar menino” é um material poético muito impactante, que resgata a mortalha tecida com os depoimentos de luto e luta das Mães de Maio. Apresenta dados sobre o genocídio da população preta e pobre, bem como questiona o Estado que segue matando impunemente. Ainda propõe um espaço de escuta das dores dessas mães, numa conversa franca e emocionante com integrantes do coletivo.

Com essas ações, Nina Caetano reafirma seu comprometimento ético, estético e político com a luta feminista e antirracista. São ações que se inscrevem em liminaridades, ou seja, no entrecruzamento do ato ético, assumido pela performer, com linguagens artísticas e ativismo. Segundo Caballero (2011), as liminaridades são práticas artísticas e/ou políticas que caminham entre a Arte e a vida, interseccionam aspectos pessoais, sociais, políticos e estéticos.

Deste modo, as performances de Nina Caetano contribuem para elucidar questões contemporâneas, políticas e sociais, ao mesmo tempo em que disparam sentidos de desestabilização e crítica. A ação performativa é geradora de identificações com as espectadoras e criadora de um senso de comunidade. É uma criação estética que implica em um ato ético e compreende sua responsabilidade ao se colocar neste lugar do fazer.

Nina Caetano produz ações que acontecem nas liminaridades da cena, direcionam o olhar e a reflexão do público, em geral transeunte do espaço urbano, para questões urgentes e historicamente silenciadas em nossa sociedade, como o extermínio da população negra e o feminicídio. Ações que existem em processo, abertas para serem transmutadas de acordo com o contexto, as relações, as contaminações criadas no tempo-espaço da performance.

A confluência da Arte e da Vida no combate à violência de gênero e ao racismo

Na mesma direção de fortalecer a luta feminista e antirracista, a artista e ativista carioca Panmela Castro, mulher racializada e cisgênera, despontou no cenário das Artes Visuais no Brasil e no mundo com um trabalho muito potente, que perpassa diferentes linguagens como grafite, fotografia, pintura, instalações, criação de objetos, audiovisuais e a performance.

Sua obra já foi exposta em museus de diferentes partes do mundo, como Nova York, Berlim, Amsterdam, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. A artista tem uma base política muito consistente, direciona suas ações para o combate à violência de gênero e busca contestar a lógica sexista do poder no mundo da arte tradicional.

Sobrevivente da violência doméstica e testemunha da ausência do Estado em garantir a sua proteção, ela se organizou com outras artistas e mulheres periféricas para traduzir em Arte a sua resistência. Desenvolve há quase 20 anos projetos na rede NAMI, organização de mulheres que desenvolvem estratégias feministas e antirracistas, por meio da Arte Urbana nas periferias do Rio de Janeiro.

A rede NAMI já impactou a vida de mais de 10.000 mulheres⁷, principalmente mulheres negras e periféricas, com a realização de ações de arte, arte-educação e murais públicos de grafite. Com essas ações, contribui para a conscientização da população periférica sobre os direitos das mulheres e o combate à violência de gênero.

Sua pesquisa artística é auto etnográfica, disparada por inquietações subjetivas, incorporadas às dimensões coletivas e interseccionais. A artista faz a inter-relação entre subjetividade e objetividade em suas performances. Expõe violências e opressões estruturais que atravessam corpos de mulheridades, prioritariamente as negras e periféricas.

Para Joselina da Silva e Maria Simone Euclides (2022) é muito importante a imbricação entre subjetividade e objetividade. As autoras destacam que a inter-

⁷ Informações e dados sobre a Rede NAMI estão disponíveis no site: <https://redenami.com/quem-somos/>. Acesso: 20 nov.2023.

relação exercita o olhar aguçado na transcendência e nomeação de violências silenciadas, especialmente quando relacionadas às mulheres negras.

Com suas performances, Castro se inscreve como corpo-manifesto, subverte e ressignifica a si, ao espaço social, em busca de rupturas com as estruturas normativas. Aborda temáticas sociais urgentes relacionadas às suas experiências como mulher racializada. São ações críticas, que transitam entre as liminaridades do pessoal e político, das linguagens artísticas, de ações públicas e privadas.

Assim, é possível reconhecer as práticas artísticas de Panmela Castro como práticas de [re]existência. A artista produz obras que contestam o pensamento racista, machista, binário e heteronormativo. Denuncia processos históricos de violação de direitos de meninas e mulheres periféricas, negras e racializadas.

Com ações diretas, a artista realiza trabalhos artísticos, ativistas e políticos importantes que promovem mudanças sociais, ainda que micropolíticas. Sua atuação favorece a produção artística nas comunidades periféricas. Numa perspectiva mais ampla, a obra de Panmela Castro toca em temáticas urgentes para a luta antirracista e feminista, tornando-a um expoente na arte contemporânea.

Na performance “Caminhar” (2017), a artista entra em uma bacia de tinta de piso vermelha e molha seus pés e a barra de seu longo vestido branco. Conforme ela caminha pelas ruas, a tinta escorre e marca o chão com seus passos.

Figura 2 – Caminhar

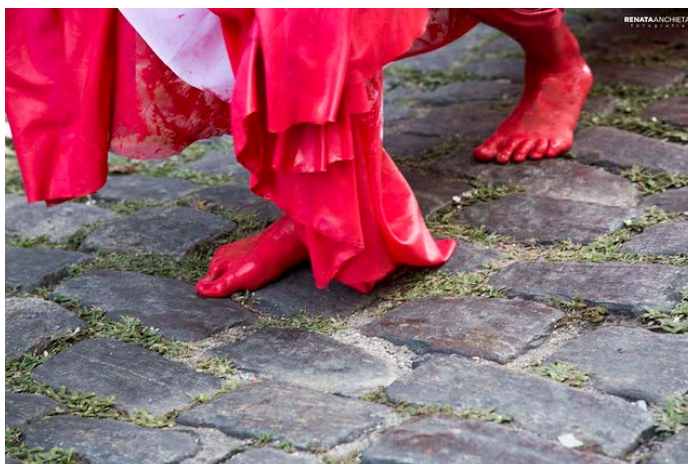


Foto: Renata Anchieta Fotografia (portifólio da artista)

A artista deixa um rastro vermelho por onde caminha. A ação é uma denúncia da misoginia, do ódio às mulheridades, que em nossa sociedade é traduzido com altos

índices de feminicídio. A marca vermelha impregnada no chão da cidade denuncia esses crimes. Cria um rastro por meio do qual é possível visualizar o sangue de mulheres assassinadas, ao mesmo tempo em que reafirma a existência daquelas que foram mortas, esquecidas e negligenciadas. Segundo a artista,

O vestido é um símbolo do feminino, apenas mulheres usam. Seu gigantismo aparente em minha obra, simboliza um fardo. Caminhar arrastando uma longa cauda pintando o chão da cidade de vermelho sangue é mapear metaforicamente a morte dessas, que *morrem* todos os dias pelo simples fato de serem mulheres, sejam estas com vaginas ou não (Castro, 2018, s/p).

Além da ação, a artista reafirma seu posicionamento ético e político no texto que compõem a apresentação da performance em seu portfólio. Ela relembra dados compilados sobre o feminicídio no Brasil e destaca a desigualdade de raça que acrescenta mais uma camada de opressão sobre a questão de gênero. Segundo a artista,

o risco de uma mulher negra ser assassinada no Brasil é duas vezes maior do que uma mulher branca. No caso dessas mulheres, além da motivação de gênero, a questão racial é levada em conta evidenciando a falha nas políticas públicas que não chegam à mulher negra periférica (CASTRO, 2018, s/p).

Na análise da artista, os altos índices de feminicídios estão diretamente relacionados com as mudanças sociais, que vem favorecendo às mulheridades na medida em que conquistam cada vez mais direitos e espaços sociais.

Neste sentido, a artista não só contribui com a produção de obras contemporâneas que tratam de questões sociais urgentes, como também cria discursividade feminista acerca dos assuntos abordados, a fim de promover mais espaço de reflexão e pensamento crítico.

É possível pensar a dimensão processual da obra de Panmela Castro. Imagens, objetos e outros elementos contaminam as ações artísticas, se repetem ou são reapresentados sob outra perspectiva, transformados em outras ações. No caso de “Caminhar”, por exemplo, o vestido utilizado foi materializado como objeto de memória da performance, conforme a imagem apresentada a seguir.

Figura 3 – Memória da performance “Caminhar”



Foto: portfólio da artista

Na vídeo-performance “A Noiva” (2019), o vestido branco reaparece, agora como um vestido de noiva trajado pela artista. Diante de um paredão, a artista se apresenta quase imóvel. É possível escutar o vento e as ondas do mar. Ela carrega uma caixa de fósforos na mão. Num pequeno gesto, risca o fósforo e atea fogo na saia de seu vestido.

Conforme a chama queima a roupa, Panmela se despe lentamente e o barulho do fogo é amplificado. Quando está completamente nua permanece alguns instantes ao lado do vestido em chamas, enquanto badaladas de sino tocam. O vídeo termina com a imagem do vestido em chamas, sozinho.

Nesta ação, é explícita a relação com a instituição do casamento, já que é um vestido de noiva. A ação revela as amarras imposta por essa relação, que pode se tornar opressora, especialmente quando mediadas por valores monogâmicos, misóginos e heteronormativos.

A igreja tem papel fundamental na legitimação e manutenção desses valores, bem como na naturalização da violência de gênero. A liberdade da artista é anunciada pelo seu corpo nu e pelas badaladas do sino. A mulher aparece íntegra, liberta, plena e nua, enquanto o casamento se desfaz nas cinzas do vestido.

As cinzas são eternizadas por meio do objeto-memória da performance, uma caixa de madeira e vidro que guarda os resquícios do vestido queimado. Novamente a artista acrescenta outra camada de sentido ao guardar e expor os resquícios de sua ação.

Figura 4 – Memória da performance “A Noiva”, vestido queimado em caixa de madeira e vidro.



Foto: portfólio da artista

É possível pensar na preservação do objeto como um ato de resistência da memória: preservá-la para evitar que outras situações de violência não sejam recorrentes. Lembrar para não esquecer, da violência, da superação e do enfrentamento, seja ele como for. É importante para quem o faz: lembrar para manter-se viva.

A artista tem uma interessante capacidade de desdobrar e transmutar suas ações. Da vídeo-performance apresentada, surgiu uma nova ação chamada “Culto Contra os Embustes” (2019), na qual a artista utiliza uma imagem de “A Noiva” para compor o “Santão”.

Como uma referência aos santinhos distribuídos em velório, nos quais geralmente vem a imagem da pessoa morta junto à uma mensagem de despedida, o Santão apresenta na capa a foto de Panmela quando começa a tirar o vestido em chamas e na parte interna, uma “Oração contra os embustes”.

A ação consiste na artista, vestida de preto com um turbante preto na cabeça, parada no centro de uma sala, com seu Santão em mãos. Em sua frente, uma caixa de vidro com madeira, semelhante às usadas em outras ações, sob um suporte coberto por tecido preto. Uma mulher negra distribui o Santão e velas acesas para o público.

Não é possível identificar o local, mas é uma sala sem móveis, cunhada pela artista como Igreja do Reino da Arte. Quando todos estão com seus objetos em mãos, ela convida para leitura coletiva da oração, em jogral. Após a oração, convida o público a escrever o nome de seu embuste num pedaço de papel, queimá-lo, e jogá-lo dentro da caixa. Nas palavras da artista,

O Culto Contra Os Embustes é um rito onde usamos nossa autoestima e força vital para afastar pessoas malignas de nossas vidas, fazendo-as arder no fogo da Fogueira Santa. A ideia é que através desse processo, possamos nos apropriar de nossa força para romper com todo tipo de violência e abuso (Castro, 2019, s/p).

É uma ação que critica o discurso cristão de maneira debochada, ao mesmo tempo em que carrega uma seriedade na convocatória contra a violência de gênero. É uma maneira simbólica de libertação contra aquele que oprime e violenta.

A artista adaptou esta ação para o contexto de pandemia. Por meio do Instagram, rede social muito bem explorada pela artista para divulgar seu trabalho, ela marcou o dia e horário, durante a madrugada, para realizar a ação simultaneamente com suas seguidoras.

Na ocasião, a artista apareceu bem à vontade, com um baby doll branco, sentada em sua cama. Durante a live, a artista convidou as participantes para entrarem na sala com ela e partilharem seu momento de queima de embuste.

A artista tem um leque amplo de experimentações que conduzem para tantos desdobramentos, todos relacionados ao combate ao racismo e violência de gênero. São ações liminares que em alguma medida se relacionam com a própria experiência de violência vivida pela artista. Sua obra assume uma dimensão auto etnográfica importante, que caminha de encontro com questões identitárias e que reforçam o seu posicionamento político e ético.

Considerações finais

As artistas Nina Caetano e Panmela Castro propõem reflexões sobre interseccionalidade e feminismo negro no campo das Artes, em especial nos estudos da performance. Propõem a inscrição de novas discursividades relacionadas às questões de gênero e do feminismo.

Com suas produções, fazem um enfrentamento direto à escalada da violência de gênero, ao racismo e à misoginia. Revelam práticas de [re]existência e denúncia, que evidenciam e criticam relações de poder, responsáveis por violentar mulheridades todos os dias, em termos de classe, raça, gênero e sexualidade.

As artistas resgatam, evidenciam e valorizam memórias silenciadas e violentadas pela sociedade racista e machista em que vivemos. Promovem experiências coletivas baseadas no posicionamento ético, estético e político, em defesa dos direitos plenos para todas, em busca de equidade e justiça social.

Nina Caetano e Panmela Castro contribuem para a sensibilização e a educação feminista e antirracista de pessoas que são atravessadas pelas performances. Em suas proposições artísticas, buscam o estabelecimento de comunidades temporárias onde é possível partilhar reflexões sobre o feminicídio, o genocídio da juventude negra, a dor de mães enlutadas, a solidão da mulher negra, entre outras temáticas importantes para a luta feminista.

Ainda que no âmbito micropolítico, realizam ações capazes de promover fissuras no pensamento racista, machista, misógino, transfóbico. Contam histórias invisibilizadas de mulheridades brasileiras, valorizam as memórias e os conhecimentos periféricos, promovem novos modos de habitar o mundo.

São artistas que refletem sobre vidas de mulheridades violentadas, para que elas sejam lembradas e reverenciadas. Contribuem para a desnaturalização da violência de gênero, ainda tratada pela sociedade como um problema de âmbito privado.

A realidade brasileira escancara como a violência de gênero e o racismo são graves problemas sociais, a serem superados para que seja construída uma sociedade com equidade de direitos e justiça social.

As pesquisas de Nina Caetano e Panmela Castro, bem como de outras pesquisadoras feministas, estão atentas para a interseccionalidade e contribuem para a desnaturalização das violências de gênero e do racismo estrutural. Revelam e nomeiam as diferenças para expor essas mazelas que marcam a sociedade brasileira. Com isso, criam fissuras necessárias para conquistar espaços discursivos importantes, na proposição de outras formas de habitar o mundo.

A luta feminista e antirracista caminha para que as mulheridades não precisem mais viver em risco, em constante atenção e combate, na tentativa de garantir a sobrevivência e segurança. O desejo é que as mulheridades e todas as pessoas possam existir em plenitude, liberdade e segurança. Enquanto esta realidade

ainda é utópica, é necessário continuar a criar e propor rupturas, capazes de resistir às opressões e conquistar novos territórios.

REFERÊNCIAS

Agência Senado. **Lula é eleito presidente da República pela terceira vez**. 30 out 2022. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/10/30/lula-e-eleito-presidente-da-republica-pela-terceira-vez> Acessado em: 08 jun.2023.

Akotirene, Carla. Interseccionalidade. In: **Feminismos Plurais** (coord. Dijamila Ribeiro). São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019. 152p.

Almeira, G. Muito além da perda da libido. **Para além da quarenta: reflexões sobre crise e pandemia**. (orgs.) LOLE, A.; STAMPA, I.; GOMES, R. L. R. Rio de Janeiro: Mórula, 2020, c2020, p.278.

ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra Travestis e Transexuais no Brasil em 2022**. Benevides, Bruna. (Org.). Brasil, 2023.

Berstein, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico” . **Sala Preta** (USP), 1(1), São Paulo, 2001, p. 91-103. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010> . Acesso em: 10 jun. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0>, p91-103.

Caballero, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performance e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011. 210p.

Caballero, Ileana. **La “efectividad” de la “acción” em la “escena contemporânea”**. [s.d].

Caballero, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução: Eli Borges, **Revista Sala Preta**, Vol. 14, p. 125-129. São Paulo, 2014.

Caetano, Nina. “Po-éticas de [re]existência – práticas feministas” . **IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - Jornada Internacional Atuação e Presença**. Campinas: Lume Teatro e PPGAC-IA. Ed.05, 2020. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/698> Acesso em 08 de jan.2023.

Castro, Panmela. **Portifólio da artista**. Disponível em: <https://www.panmelacastro.com> > . Acessado em: 10 jun. 2023.

Domingos, Clóvis. “ Sobrevivências femininas ou sobre vivências da dor materna” . **Horizonte da Cena**. Belo Horizonte, 2018. Disponível em:

<https://www.horizontedacena.com/sobrevivencias-femininas-ou-sobre-vivencias-da-dor-materna/>. Acessado em: 10 de jun. de 2023.

Euler, Madson. “ Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo” . **Agência Brasil**. São Luiz do Maranhão. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo>>. Acesso em: 18 de nov. 2023.

Freire, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Lirio, Gabriela. **Teatro brasileiro e censura no governo Bolsonaro**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ideas/15504>>. Acessado em: 08 jun. 2023.

Lugones, Maria. Colonialidade e Gênero. In: **Bazar do Tempo**. Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/colonialidade-e-genero-por-maria-lugones-2>> Acesso em: 06 abr. 2023.

Moura, Ivana. Esse silêncio grita por humanidade. In: **Satisfeita, Yolanda?**. 2015. Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/nina-caetano/>. Acessado em: 10 out. 2023.

ONU Mulheres. **Prevenção da violência contra mulheres diante da Covid-19 na América Latina e Caribe**. BRIEF v 1.1. 23.04.2020. Disponível em: <<http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2020/05/BRIEF-PORTUGUES.pdf>> Acesso em: 08 jan. 2023.

ONU. **Taxa de feminicídios no Brasil é a quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam soluções**. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu-taxa-de-femicidio-no-brasil-%C3%A9-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam>>_Acesso em: 08 jun. 2023.

Sousa, Marcia Cristina da Silva. **Insurgências Corporais: performances pretas como práticas de (re)existência**. Dissertação de Mestrado apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, MG. 2020. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12786/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Insurg%C3%AanciasCorporaisPerformance.pdf>>. Acesso: 20 nov.2023.

Recebido em: 30/06/2023

Aceito em: 30/11/2023

CORPAS OCUPAM FRESTAS OU COMPLETUDES QUE SOMENTE VOCÊ PODE SE PERMITIR SENTIR

Fernanda Magalhães¹

Resumo: o ensaio apresentado aqui traz uma reflexão sobre minhas produções como artista ativista feminista gorda, além de apresentar uma série de trabalhos produzidos a partir de 1993 até 2023. As minhas produções, a partir do ano de 1993, têm seu foco na autorrepresentação abordando minha corpa gorda e expandindo para as outras corpas de mulheres gordas, as mulheres de forma geral e as diversidades. O interesse pelas corpas dissidentes e abjetas, a partir de minha própria experiência no mundo, tomam forma através de séries de imagens e ações que se interconectam umas às outras, produzindo uma cartografia onde os discursos e as práticas pretendem ser ações afirmativas. As linguagens utilizadas nas construções dos trabalhos também se modificam buscando potencializar cada série produzida. São fotografias, colagens, instalações, performances, vídeos, fotoperformances, entre outras. As proposições querem nos levar às reflexões sobre nossas representações sociais contemporâneas e o que elas constroem em nossos imaginários, e, principalmente, pretendem propor novas imagens que descolonizem nossos olhares contaminados por imagens formatadas e largamente divulgadas sobre nossas corpas objetificadas.

Palavras-chave: Arte; Fotoperformance; Corpas Gordas; Feminismos; Ativismos

¹ Fernanda Magalhães (1962, Londrina, PR, Brasil). Artista, Fotógrafa, e Performer. Professora na UEL (1991-2020). Recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995 Minc/Funarte, Projeto A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia. Publicou os livros A Estalagem das Almas, em parceria com a escritora Karen Debértolis (2006) e Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance (2010) Obras integram acervos como: Maison Européenne de la Photographie, Paris, França; MON, Curitiba, PR; Coleção Joaquim Paiva de Fotografia Contemporânea MAM RJ; Acervo do Projeto Armazém, Florianópolis, SC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9760944648276947>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1866-3297>. E-mail: grassacrua@gmail.com.

BODIES FILL GAPS OR OFFER FULLFILLMENT THAT NO ONE BUT YOU CAN ALLOW YOURSELF TO FEEL

Abstract: this essay contemplates my productions as a fat feminist activist artist, as well as a series of works produced between 1993 and 2023. Since 1993, my artwork has focused on the self-representation of my fat body, expanding to other bodies of fat women, women in general and diversities. The interest in dissident and abject bodies, based on my own experience in the world, brings about series of images and actions that interconnect with one another, producing a cartography where discourses and practices intend to be affirmative actions. The languages used in the construction of the works also changes, seeking to enhance the series produced. There are photographs, collages, installations, performances, videos, photoperformances, among others. The propositions are meant to lead us towards reflections on our contemporary social representations, and on whatever they create in our imaginations. Above all, the propositions intend to offer new images that decolonize the contaminated way we look at constructed and widely disseminated images of our objectified bodies.

Keywords: Art; Photoperformance; Fat Bodies; Feminisms; Activisms

Há certas horas
em que as feridas
já esquecidas
voltam à vida.

Há certos dias
em que as medidas
das dores, da vida
restam indecidas

Escorrem as horas,
Transcorrem os dias.
Só resta a presença
Da mera existência.

(Consolo, Hannah Arendt)



1. A Natureza da Vida, Fernanda Magalhães, UDESC, Florianópolis, 2019
Fotografia por Nanda Soares

[...] Não tem mais jeito
Não há outra maneira
Aceitação e cura convertendo sentimentos
Velhos hábitos que não quero mais repetir

Não tem mais jeito
Não há outra maneira
Transicione comigo
Agora é a Hora [...]

(Other Way, Mavi Veloso)

Os meus trabalhos de onde emergiram-emergem? Me pergunto muitas vezes. Produzir como artista também é sobre refletir, entender, processar, escrever, registrar, organizar, cuidar dos trabalhos produzidos, e muito mais. As obras criadas, fotografias, performances, falas, encontros, vídeos, textos, desenhos, cadernos, publicações, montagens, instalações, áudios, e mais, tudo requer um tanto (muito) de trabalho, entre o projeto, as ideias iniciais, a obra em si e a reflexão e entendimento dela. Assim se somam outras perguntas e as respostas são múltiplas. As questões vão acontecendo ao longo da vida, dos trabalhos. Os trabalhos talvez surgiram das perguntas? Mas não foi um momento, foram vários, de enfrentamentos e compreensões. Como lava borbulhante que tem momentos que extravasa, anteriormente ao estouro era pura ebulição. Incômodos, revoltas, posicionamentos, dúvidas, muitas perguntas sem respostas, muitos momentos me sentindo silenciada, abjeta. Como artista, como mulher, como corpa² gorda, por ser posicionada, ativista, usar da minha obra para falar o que penso, o que sinto, sobre situações sociais que atravessam nossas corpas insubmissas, dissidentes, consideradas corpas anormais, que muitos dizem inadequadas. Por estar fora das normas, fora do centro. Fora? Estou fora? Não, estou mergulhada, sou parte, mas daí a pergunta: para quem estou fora? Por que fora? Que lugar é esse que devemos ocupar? Que mercados das artes e das corpas devemos atender? Devemos nos modificar? Mudar de lugar? Mudar de discursos? Cortar fora o que não cabe? Extirpar os incômodos? Será que ocupamos muitos espaços? Falamos muito? Comemos muito? Comemos o quê? Pesamos muito? Somos muito fortes? Será que somos disformes? Qual a forma pretendida? Informe? Sem forma? Será feia? Feia pra quem? O que é a beleza, afinal? Para quem? Ahh, são os pelos, muito peludas. Feminista, claro! Ensebadas, gosmentas, gordurosas, abdominosas.

² Utilizo CORPAS em meus textos, a palavra em seu feminino, e que no português não existe. No português, utiliza-se no masculino para todos. A ideia é desmontar a linguagem patriarcal e marcar uma posição política no uso diário da linguagem formal.

Elefantas, ursos, baleias, hipopótamas, rinocerontas...Já ouvi de tudo e um pouco mais. Mas, será melhor rejeitar o que ouço? Ou absorvo e devolvo de outra forma?

Ressignificações, isso me interessa, ocupar estes espaços com todo meu peso e tamanho e ser o que sou e como sou.



2. Auto Retrato no RJ, Fernanda Magalhães, 1993

Além dos trabalhos, tem o jeito de ser, uma forma de olhar, de se posicionar, de falar, de virar a cabeça, dar um meio sorriso, de mostrar o corpo. De ser ridícula? Será ridícula? Tudo conta. E continuam: não fale sobre isso. E quando falo, sou sempre interrompida. E grito. Uma corpa que, dizem, deve se desculpar por ser como é, tem que provar ser suficiente, tem que ser outra, não essa. A que existe, constatam, está errada. Será preguiçosa? Comilona? E as opiniões e ideias desta corpa sempre sendo ignoradas. Os trabalhos parecem que nunca são eficientes, não são bem considerados. E vem as opiniões: Se mudasse algo aqui, algo ali, mais para cá, mais para lá, um pouco menor, um pouco mais quieta. Quem sabe menos extravagante? Muito escandalosa? Barriguda. Ahhhhhh, muito barriguda, e os peitos caídos que quase encostam no umbigo. Pois é, já ouvi essas também. Retomo a imagem que gerou esses comentários, meus pensamentos voam, puxa, que coisa, que exagero, que absurdo, que ódio sentem quando veem um peito fora do esperado, hein? Meus peitos lindos sempre foram nesse formato pera. E qual o problema será? O que gera tantos incômodos? Eu gosto deles, sempre gostei. São os meus e me dão prazeres, tantos. Ahhh...Gordas sentem prazeres? Sim, sentem muitos prazeres. E tem ainda as considerações: tira esses pelos da

cara! Tem que depilar. Moças não têm pelos na cara, só moços. Podia emagrecer um pouco, tem um rosto tão bonito! Cobre essa corpa, que absurdo, as gorduras de fora...Isso não pode acontecer aqui! Ou ainda: É interessante, muito interessante, mas não podemos mostrar “isto” aqui! E ainda: Poxa, que trabalho! Sabe que aqui você quase conseguiu uma boa fotografia? Já ouvi cada coisa.

Hoje percebo, quando falo e depois ouço as minhas gravações posteriores, em minhas falas um jeito corrido, sem respirar direito, fala rápida, ansiosa, sem pausa ou respiro, sem o tempo de escolher a melhor palavra ou a forma de falar, uma colocação nervosa. Me irritam as gravações por isso, fico com uma raiva por “ser” assim, mas, eu já sei, estou sempre à espera da interrupção. Não há tempo nem espaço para as corpas dissidentes. Isto, esta raiva por “ser” assim, penso tanto sobre isso. Tantos anos, tantos trabalhos, me autorrepresentando, me olhando, aceitando os outros olhares, as imagens feitas de minha corpa por outros, isso foi um desafio que me coloquei. E me olhar a partir de minhas autorrepresentações pelo meu olhar e de tantos não é tarefa fácil. O sentido em se entender e se posicionar como corpa que se coloca no mundo, pertencente, nua, sem nenhuma camada que separe ou proteja ou empacote, ou disfarce, ou modifique essa corpa e sua posição no mundo. Não há artifícios. A corpa se posiciona. E incomoda tanto por ser no mundo.

Eu gosto de pensar que, me olhando através das fotografias, durante esses trinta anos de produções e experiências nas artes, essas ações performáticas onde a corpa plena sente os ventos pelos poros livres, o sol, estar simplesmente ali, que essa aceitação, me sentir pertencente, isso estaria resolvido nessa corpa, essa corpa seria plena no mundo. Então, quando me vejo em vídeos ou me ouço falando, ainda sinto esses incômodos. Essa raiva em ser como sou, que acontece quando percebo o meu jeito nervoso de falar, de sorrir, da boca que entorta quando falo. E essa sou eu, sim. E esses incômodos gerados em mim revelam, me revelam, os efeitos, os afetos, as emoções de tantos anos ouvindo as considerações acerca do que sou e de como eu deveria ser. De como meus trabalhos deveriam ser. De como eu deveria falar ou deixar de falar. As violências sobre nossas corpas se expressam de múltiplas formas. Esta pressa em falar, esse jeito enquanto falo, isso me vem no pensamento enquanto estou falando, um tormento, uma sombra, os fantasmas. *Fale rápido.*

Alguém bocejou. Não vai dar tempo. Seja mais sintética. A necessidade da pressa, o desespero para conseguir finalizar a frase. Muitas vezes eu não consigo, muitas vezes, tantos imprevistos, as interrupções. Eu já sei, já espero a derrota por mais que eu faça. A derrota vinda do outro, nos retornos, comentários, eu praticamente não espero nada. Ainda que eu não desista.

Ouçó muitas vezes ou vejo nas expressões, nas meias palavras, nas negativas, nas exclusões, que acham que eu não pertenço, que eu não posso ocupar os espaços, que não devo me expressar e jamais expor a minha corpa gorda. Mas eu existo e resisto.



3. Auto Retrato, nus no RJ, Fernanda Magalhães, 1993

Foram tantas idas e vindas até eu perceber que a única direção possível era aquela para onde apontava meu nariz ou por onde minhas dobras se desdobram. Pelos caminhos que eu quisesse já que ninguém vai me permitir ser o que sou. Eu, somente eu mesma, posso e devo me permitir, seguir minha intuição e assumir minhas carnalidades.

E vem as perguntas: como será que acreditei e persisti frente a tantas negativas e violências? Uma resposta que me vem: porque minha corpa conhece e sente e sabe por experiência que nada é bem assim como querem dizer. Não, não, não é assim como vocês querem, eu existo e vou gritar sim. Gritar com minha corpa nua, grande e nua, velha e nua, lésbica e nua, sim, com cicatrizes, manchas, estrias, redonda e com muitas dobras, sim, vai ter nudez para que todes possam ver. Com

pelos e boca torta, com voz insegura mesmo, meu jeito nervoso de falar, não importa. Vou falar sim. E em locais públicos, locais emblemáticos, locais conhecidos, parques, praças, museus, instituições, por onde minha corpa passar. E são momentos fotoperformáticos que são multiplicados. Vida-arte que pulsa em cada célula e cada camada da minha corpa. E se multiplica e reverbera por onde passa, pelas publicações, pelas redes e pelas outras corpas para quem os trabalhos fazem sentido.

As respostas de fora, tem as especializadas e a dos entornos, do público em geral. Estas respostas me direcionam e dão, de fato, sentido ao que faço. São elas que me seguram, me fazem resistir. Para estas pessoas, meus trabalhos são uma voz que ressoa. Uma jovem que me aborda na saída de um bar, o ascensorista do elevador de um museu, a filha da cozinheira do buffet que preparava o coquetel e a própria cozinheira, as mulheres gordas, as muitas que se aproximam e contam histórias. Tem também relatos de mulheres baixas, de corpas que são violentadas em casa, de diversas formas, as que passaram por doenças graves, as mulheres trans, as corpas que têm medos e que me contam sobre. Tantas fragilidades e desejos, eu ouço pelas reverberações dos trabalhos. Preciso lembrar também daquelas que estiveram ao meu lado desde o início, pesquisadoras(os/es), curadoras(os/es), professoras(os/es) e as(os/es) participantes dos trabalhos, das performances, quer seja posando para mim ou comigo, me fotografando, aquelas (os/es) que desenharam, filmaram, escreveram, observaram, gravaram áudios, fizeram gravuras, que doaram suas corpas para imprimir sobre tecidos, performaram comigo, estiveram junto apoiando, enfim, participantes em geral que estiveram lado a lado permitindo que estes trabalhos acontecessem.

Assim, essas abordagens que me encorajam, me mostram que meu nariz aponta para o caminho certo. Ver este percurso de minha própria vivência e das pessoas que encontro, que são oprimidas por serem e assumirem suas corpas dissidentes. As ações, as memórias, as experiências de minha corpa no mundo, esses relatos-trabalhos-vivências se desdobram nas outras corpas e essas reverberações fazem com que tudo exista, resista e se multiplique.

Em alguns momentos, eu encontro, no sistema, pessoas e espaços que valorizam e absorvem meus trabalhos e estes são exibidos e publicados. Aceitam

ou toleram ou não podem ignorar. Assim, pelas frestas, os trabalhos vão entrando. Não bem no *mainstream*, especialmente falo do que movimenta os mercados das artes, as grandes galerias e espaços mais disputados. As vezes até acontece, mas, em alguns lugares, isso nunca se concretiza.

Tem ainda minha relação com a universidade pública, espaço institucional, parte do sistema permeado de caminhos possíveis. Foi uma escolha que fiz muito jovem. Depois que me formei no curso de Educação Artística, eu fiz um concurso e entrei, primeiro como funcionária-fotógrafa do museu histórico e depois como professora-pesquisadora. Esse caminho me permitiu, de muitas formas, um aprofundamento nas reflexões sobre minhas produções e de artistas diversos, que estavam presentes nos conteúdos das aulas e também do que estava surgindo entre alunos de várias gerações que tive a oportunidade de conviver. Uma escola com sentidos múltiplos, que fui trabalhar, mas principalmente trocar e aprender com tantas corpos. E foi também uma forma de me infiltrar no sistema, ocupar esses espaços que se abrem e me posicionar. Assim meus trabalhos também são atravessados por estas importantes vivências acadêmicas.

Abaixo trago algumas fotografias de performances realizadas com coletivos formados com alunos da UEL, Coletivo Manada e Fotocuir.



4. PapeClarkOitica, Coletivo Manada, UEL, 2010
Foto Natália Lima Castro



5. Performance Praia MANADA – Coletivo MANADA, Semana de recepção dos calouros Artes Visuais, Divisão de Artes Plásticas, UEL, 2013, Fotografia por Natália Lima Castro



6. Fotoperformance Banquete ComidaCorpoCorpoComida, FOTOCUIR, Praça-Cantina do CECA, UEL, 10 de junho de 2014 Fotografia por Graziela Diez



7. Fotoperformance Banquete ComidaCorpoCorpoComida, FOTOCUIR, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Rio Grande, RS, 2015, Fotografia por Cláudio Maciel

Nestes percursos múltiplos em ambientes diversos, estando dentro e fora, me posicionando, me inserindo, me sentindo abjeta muitas vezes e estando em locais de poder em outros, assim foram vindo à superfície questões que formulam minhas produções e posições no mundo. E foi tentando responder o que me leva às produções e o que me faz continuar, que emergem outros trabalhos. E ainda continuo me respondendo a cada interrogação que me assalta, às vezes de madrugada, e assim os trabalhos borbulham e me tomam. Surgem entre tantos entendimentos sobre ser mulher, ser gorda, ser lésbica, ser artista, ser trabalhadora e estar envelhecendo e ser bisneta de Iracema Guarani e nada saber sobre ela, nada.

Quantas violências. Sobre esta camada, ser Guarani, me pergunto: minha bisavó terá sido laçada? Onde era o seu território? Temos documentos dela? Por que não sei nada sobre ela? De onde ela veio? Por que minha avó, sua filha, que

adorava me contar histórias, nunca me contou nada dela? Como se desdobram essas exclusões? Terá tido seu território queimado? Mortos os parentes? Carregada e vendida em outras paragens? Como encontrou o meu bisavô? A nossa família conhece suas memórias?

Sobre esta minha ancestralidade, foi somente em 2019 que comecei a cavar mais fundo essas informações e fui conversar com minha tia Aracy, a detentora das memórias familiares. Descobri a proximidade, até esse momento eu não sabia que a minha ancestral indígena estava tão próxima, Iracema era minha bisavó. Sinto que quase pude tocá-la. E, então, o susto, por que não sei nada de Iracema?

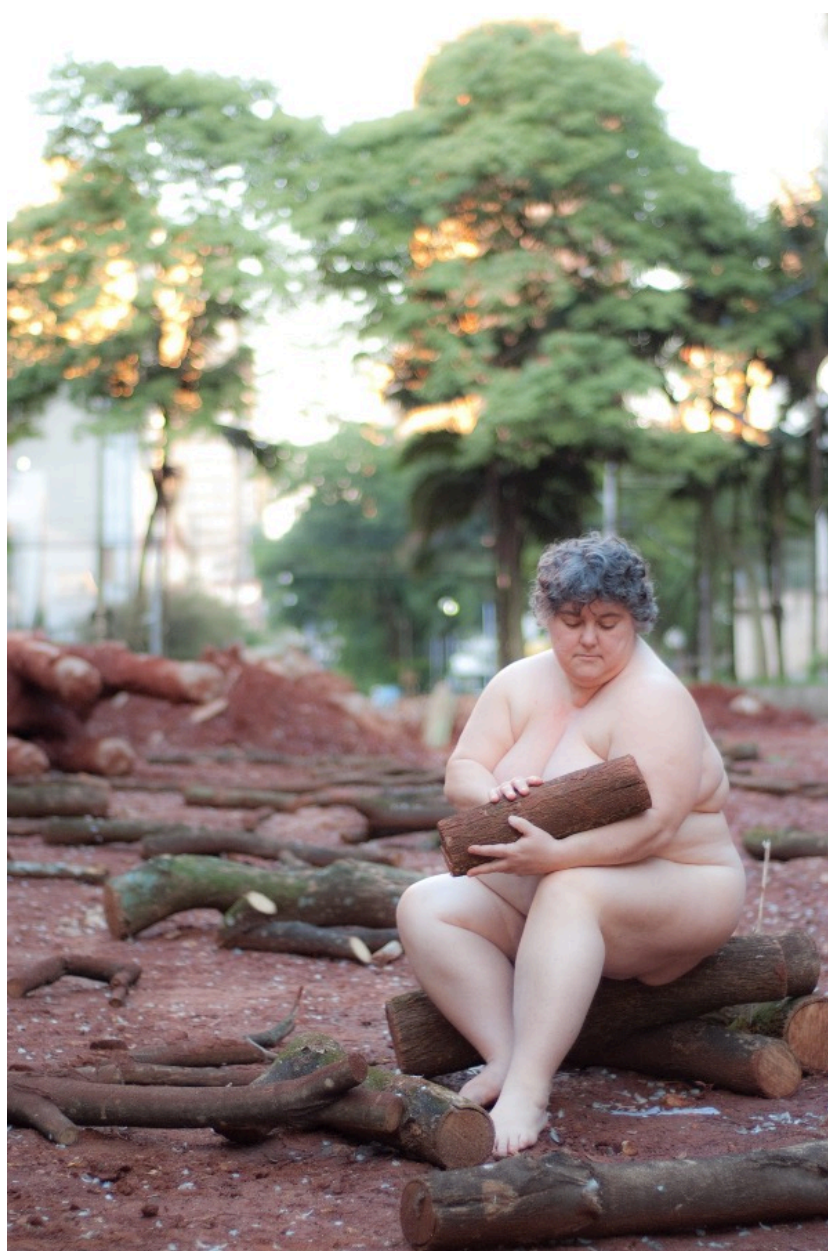
Comecei a tatear no escuro. Fui em busca da família com perguntas e consegui algumas poucas pistas. Depois fui buscando pelas sensações e percepções pela minha pele guarani. Entre o que lembro de minha avó, de meu pai, de minha tia e de minhas outras tias e tios e em mim. Será esse silêncio um jeito reservado de ser? Essa forma expansiva, mas que não fala sobre o mais íntimo? A cozinha, as receitas, os chazinhos, as ervas, a natureza, as plantas, a necessidade das árvores? Aos poucos, fui percebendo, ou querendo saber, serão marcas? Preciso de indícios, vou conseguir encontrá-los? Onde? Procuro, mas pouco encontro. Percebo ou acredito naquilo que quero encontrar? Sinto que estas memórias estão afundadas nos silenciamentos impostos, nas violências, e é um caminho difícil de acessar. Paro um pouco e vejo o Mulungu no fundo do quintal, as castanheiras diversas na chácara, a chácara com as árvores replantadas pelo meu pai, que tinha uma mão que tudo que semeava florescia, e esse amor pela natureza. Vejo a terra sempre presente, esse bosque que ele formou, a castanheira do Pará (ou do Brasil) ao lado da casa, as árvores do lugar replantadas, palmitos, figueiras, peroba-rosa, amoreiras, ameixeiras, laranjeira, limoeiros, mangueiras, colorau, bananeiras, pitangueiras, jaqueira, jabuticabeiras, palmeiras diversas, pau-ferro, eucaliptos, araucárias e tantas mais. E a cozinha de invenções que meu pai fazia e as receitas que herdou de minha avó. Eu quero muito acreditar que isso tudo pode vir daí, desse espírito ancestral que me atravessa, que está em mim, mas de fato eu não sei.



8. Guarani-Luz, Autorretrato Acéfalo, Fernanda Magalhães, 2021

Os ativismos em meus trabalhos nascem nas resistências, nas incorporações, uma não aceitação às imposições, às lógicas capitalistas. Pensando nos corpos das mulheres objetificadas às cidades cada dia com menos verdes, nesse “progresso” que interessa a alguns, os mercados imobiliários, o esgotamento da terra, da água, de tudo que se puder retirar sem troca, sem consciência, sem respeito, sem se importar. Para mim, os barulhos dos motosserras são agonizantes quando ouço ao longe os cortes nos parques, nos quintais, nas ruas. Esse apego me faz sentido. E tem também a nudez que me faz muito sentido, sinto tão minha, tão natureza, tão desprovida de outras superfícies, pele-folha-casca...partes que vibram juntas, vidas permeadas que interagem e se sobrevivem umas as outras.

Então, a partir de 2019, se forma em mim a perspectiva de que esses ativismos, feminismos, trabalhos, posicionamentos e inconformações nasceram muito antes de mim e que as violências e exclusões não são somente sobre a minha corpa gorda. Eu sabia que vinham de minha corpa e se expandiam às outras corpos de mulheres gordas, às outras mulheres e às diversidades, mas este entendimento de minhas ancestralidades trouxe uma camada mais profunda. E soma-se com as outras misturas que estão em mim, são muitas. Então me pergunto, quando tenho que preencher os formulários: Branca, parda, negra, indígena? Sinto que não tenho a resposta certa.



9. A Natureza da Vida, Bosque Central Londrina, Fernanda Magalhães, 2011
Fotografia por Graziela Diez

Minhas produções começam a ter consistência no início da década de 1980, mas foi a partir de 1993 que os autorretratos e a nudez vieram à tona, com toda carga e discursos de enfrentamentos, debates sobre as formas, as visualidades, problemas de gênero e as diversidades. São séries de fotografias, instalações e ações performáticas que criam um conjunto de trabalhos que dialogam e são convergentes.

O encadeamento de sequências complementares tem referências importantes em diversas linguagens. Tiras como fotogramas do corpo em movimento, como fragmentos de um filme de cinema. Colagens de fotos com textos e recortes propondo novas reconfigurações dos discursos às corpos de mulheres gordas. Instalações que ocupam os espaços tridimensionalmente e nos posicionam perante as corpos volumosas, que, de forma lúdica, questionam os modelos impostos pelos discursos médicos. Performances interativas e colaborativas, ações ritualísticas onde a transcendência é proposta a partir das produções em arte para novas reconstruções das corpos abjetas. Fotos e videoperformances realizadas a partir do ano 2000, em que convido fotógrafas(os/es) diversas(os/es) e poso com a minha corpa gorda me posicionando e ocupando espaços no mundo, em diferentes paisagens e contextos. Algumas séries se desdobram em outras, o que era cinema se transforma em performance. Da pele registrada pela fotografia para a pele impressa com tinta sobre tecido. Me interessa a possibilidade de ver e sentir os poros nas impressões e as corpos que, de forma colaborativa, se complementam e formam novas corpos possíveis. O que era uma ação rápida ganha narrativas longas e concretiza ideias em objetos de cena. Modifico estratégias e insisto nas temáticas. Utilizo uma ideia e a multiplico em muitas outras. Assim, os trabalhos vão se desdobrando e insistindo nas questões abordadas, como discursos circulares que são necessários para que, com o tempo, provoquem mudanças efetivas. A ideia das propostas e elaborações de trabalhos se fundamenta em ações afirmativas, buscando quebrar os aprisionamentos impostos a todas.

Após estes anos pandêmicos, após o golpe misógino e o desgoverno que passou, graças a tantas lutas, e toda censura que se instalou com muita força neste período, minha corpa deseja ardentemente outros movimentos e expansões coletivas. Movimentos que possibilitem a esta corpa, que carrega dores físicas e da alma, ser simplesmente e estar. Não para ser aceita e nunca para provar que pode

alguma grande e vigorosa manobra, mas sim para ser carnalidades em plena vida e gozo, com todas as marcas e cicatrizes que estão em mim e me pertencem.

Trago aqui uma sequência de imagens dos trabalhos e que dizem por si mais do que posso traduzir em palavras. Contextualizo cada trabalho através das legendas e espero que vocês possam percorrer e ouvir suas próprias sonoridades e vibrações.



10. Auto Retrato no RJ, Fernanda Magalhães, 1993



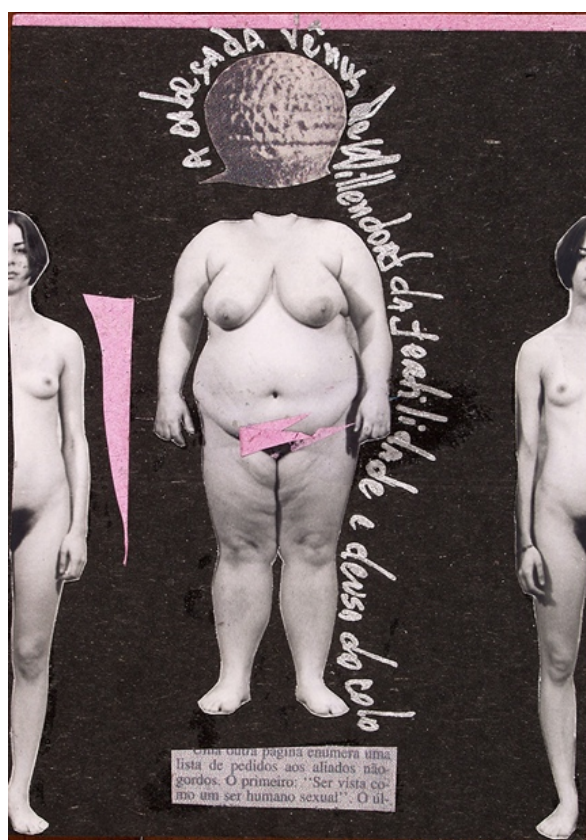
11. Auto Retrato no RJ, Fernanda Magalhães, 1993



12. Auto Retrato, nus no RJ, Fernanda Magalhães, 1993



13. Auto Retrato, nus no RJ, Fernanda Magalhães, 1993

14. A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, Gorda 9, Fernanda Magalhães,
1995



15. A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, Gorda 12, Fernanda Magalhães, 1995



16. Classificações Científicas da Obesidades, Fernanda Magalhães, Balaio Brasil, SESC Belenzinho, São Paulo, 2000



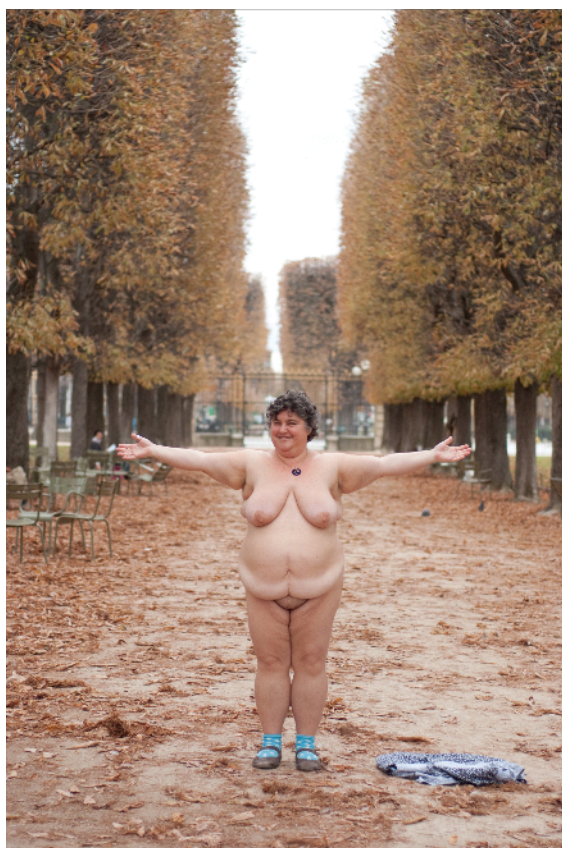
17. Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance, Fernanda Magalhães, MIX Brasil
Londrina, ALIA Associação Londrinense Interdisciplinar de AIDS, 2004, Fotografia por
Graziela Diez



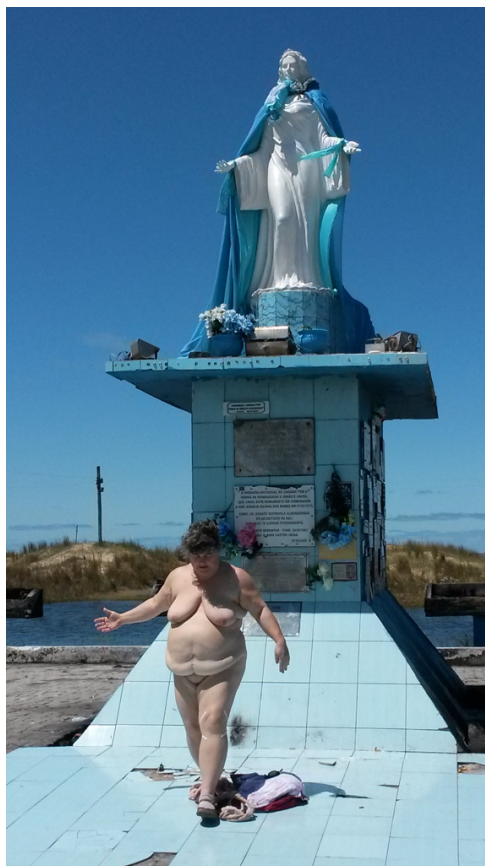
18. Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance, Fernanda Magalhães, Casa Andrade
Muricy, Curitiba, 2006
Fotografia por Cristiane de Souza Gonçalves



19. Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance, Fernanda Magalhães, Casa Andrade Muricy, Curitiba, 2006
Fotografia por Fernanda Magalhães



20. A Natureza da Vida, Jardim de Luxemburgo, Fernanda Magalhães, Paris, 2011
Fotografia por Graziela Diez



21. A Natureza da Vida, Fernanda Magalhães, Ruído.gesto ação&performance/2015
Corpo Fechado, FURG, Rio Grande, 2015, Fotografia por Cláudia Paim



22. A Natureza da Vida, Fernanda Magalhães, 13º Mundos de Mulheres & Fazendo
Gênero 11, UFSC, Florianópolis, 2017, Fotografia por Cássia Furlan



23. A Natureza da Vida, Celia Viado, Pavilhão 10, Celas de Arthur Bispo do Rosário, Fernanda Magalhães, 2016, Fotografia por Raquel Scotti Hirson



24. Grassa Crua, Fernanda Magalhães, Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, 2016
Fotografia por Wilton Montenegro



25. Grassa Crua, Fernanda Magalhães, Fotorio Resiste, Retrato Espaço Cultural, Rio de Janeiro, 2018
Fotografia por Nana Moraes

REFERÊNCIAS

ARENDR, Hannah. **Também eu danço**. Poemas (1923-1961) / Hannah Arendt; traduzido por Daniel Arelli. – Belo Horizonte : Relicário, 2023. 228p. ; 13cm x 21cm.

VELOSO, Mavi. Traveca Delights. **Programa da performance Traveca Delights no FILO** – Festival Internacional de Londrina, 27 julho 2023.

Recebido em: 15/07/2023

Aceito em: 18/10/2023

PEDAGOGIA DA CORPA TRAVESTI: PERFORMANCE, POLÍTICA E ARTE DISSIDENTE

Mário de Faria Carvalho¹
Luis Massilon da Silva Filho²

Resumo: Neste texto refletimos como a arte produzida por artistas travestis no Sertão de Pernambuco ressignifica os cânones do fazer artístico e sugere outras bases epistêmicas e políticas para o campo em questão. Argumentamos acerca de uma pedagogia da corpa travesti enquanto uma lente na intenção de problematizar em que medida tais corporalidades dimensionam a singularidade da criação dissidente e frente ao cis-tema que demarca as fronteiras gendrificadas da arte e da vida. Salientamos, de tal modo, a importância de localizar o caráter performativo, político e subversivo como conhecimento partilhado desde a experiência e que articula, pois, respostas não apenas a marcadores gendificados desde a arte, mas também a partir da abjeção. As sensibilidades da corpa travesti são ressaltadas em sua perspectiva poética, estético-transgressora e subversiva, desde o deslocamento da diferença e da experimentação ativista e transpofágica da criatividade.

Palavras-Chave: Travestis; Arte; Corpa; Performatividade.

¹ Doutor em Sciences Sociales - Université René Descartes - Paris V (2008). Diplôme d'études Approfondies (DEA) em Ciências Sociais - Université de Caen Basse Normandie (2001). Graduação em Design - Ecole d'Architecture de Grenoble (1996), Graduação em Design - Universidade Federal de Pernambuco (1992). Professor Associado Nível I do Núcleo de Design e Comunicação e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea, ambos da Universidade Federal de Pernambuco / Centro Acadêmico do Agreste. Pesquisador do CEAQ - Centre d'Etude sur l'Actuel et le Quotidien, da Associação Nacional Yiê Setí- do Imaginário e do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário. Líder do Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (UFPE-CAA/CNPq) e Vice-líder do Grupo de Pesquisa Movimentos Sociais, Educação e Diversidade na América Latina (UFPE-CAA/CNPq). Orienta estudos sobre: Interculturalidades, Artes e Educação. Interessa-se por pesquisas que reflitam sobre Expressões Artísticas, Cultura Popular, Estética, Sensibilidades, Barroco, Pós-Modernidade, Estudos Pós-Estruturalistas, Teoria maffesoliniana e do Imaginário e Gênero. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0402-4213>. E-mail: luis.mfilho@ufpe.br

² Doutorando em Educação Contemporânea | Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste. Mestre em Educação Contemporânea | Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste. Graduado em Psicologia | Universidade de Fortaleza. Professor Substituto Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico de Vitória (UFPE-CAV). Integrante d'O IMAGINÁRIO - Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (UFPE/CNPq) e do Grupo de Pesquisa sobre Contemporaneidade, Subjetividades e Novas Epistemologias - G-Pense! (UPE/CNPq). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7071-2586>. E-mail: mariofariacarvalho@gmail.com

PEDAGOGY OF THE TRAVESTI BODY: PERFORMANCE, POLITICS AND DISSIDENT ART

Abstract: In this text we reflect on how the art produced by transvestite artists in the Sertão of Pernambuco gives new meaning to the canons of artistic practice and suggests other epistemic and political bases for the field in question. We argue about a pedagogy of the transvestite body as a lens with the intention of problematizing the extent to which such corporalities dimension the singularity of dissident creation and in the face of the cis-theme that demarcates the gendered borders of art and life. We therefore highlight the importance of locating the performative, political and subversive character as knowledge shared from experience and which articulates responses not only to gendered markers from art, but also from abjection. The sensibilities of the transvestite body are highlighted in its poetic, aesthetic-transgressive and subversive perspective, from the displacement of difference and the artist and transphobic experimentation of creativity.

Keywords: Transvestites; Art; Body; Performativity.

Introdução

Argumentamos, neste texto, que o fazer artístico travesti constrói e performa dada circularidade e poeticidade que sugere uma ‘pedagogia das corpos’. Ainda, que este saber implica, em outros corpos abjetos, a nível subjetivo, a reflexão acerca de como são afetados e da rejeição a que são submetidos. A performatividade a que recorrem perfaz representações e configurações diversas de si como conhecimento partilhado desde a experiência e das condições vividas, dimensionam, pois, respostas não apenas a marcadores gendricados desde a arte, mas também a partir de sua existência.

Nesse sentido, a pedagogia da corpa é precedida de especificidades que o ativismo sugere (SILVA FILHO, 2022). Trata-se de um movimento que se refere à conjunção e ao que se demonstra por meio da arte e da política, ou seja, “causa e reivindicação social e, simultaneamente, como ruptura artística” (RAPOSO, 2015, p. 5). Tal desvelar, de cunho político, é marcado pela vivência e por aspectos estéticos nas quais a corpa travesti, ao deslocar a ideia de diferença, organiza um campo semântico e cognitivo próprios e ligado a movimentações criativas de ser-no-mundo.

Sugerimos que artistas travestis³ do sertão pernambucano, especificamente da cidade de Arcoverde/PE, proporcionam, desde suas corpos, o deslocamento de conhecimentos e paradigmas forjados por matrizes de gênero e sexualidade hegemônicas. Performatizam o estranhamento sobre si e outras experiências como uma pedagogia que desestabiliza meios enrijecidos de existência e incitam a criação de outros arranjos sociais nos quais a criatividade artística, a poética e a gestualidade dissidente se configuram como atravessamentos para uma ‘atividade’ político-formativa. Afinal: “[...] inventam eventos, performances, festas, filmes e várias outras formas de experimentações artísticas. A experimentação se materializa em ações, hibridismos, narrativas, intervenções” (MEIRA, 2019, p. 47).

³ As participantes da pesquisa que embasa este trabalho são: RENNA, artista travesti que performa poeticamente a noção de corpo território; Gabi Cavalcanti e sua personagem “Artivista” Benedita – “Bem-dita preta da Periferia”. Personagem que traz um forte posicionamento por meio das transgressões corporais e suas repercussões no meio social; Irla Carrie, preparadora corporal, poeta, artista de teatro e dança que domina artes corporais, teatrais e literárias.

A associação feita entre o ato de performar e uma pedagogia artista da corpa travesti possibilita pensar que essa intersecção entre performance e ativismo “prioriza processos em andamento” (OLIVEIRA, 2019, p. 19). Igualmente, que esta ideia ressalta a premissa da corporeidade e do ativismo como espaços semânticos de resistência “na arte e na vida, contra tudo e todos que preconizam discursos e práticas totalitárias que produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados” (*Ibidem*).

A corpa travesti dimensiona e compreende uma potência transformadora-formativa forjada na dissidência dos acontecimentos. Nesse sentido, conjecturamos que a gestualidade e a corporeidade organizam formas de olhar, os movimentos, o pensar, do sentir as expressões e as subjetividades em permanente devir, como expressões de si.

Cogitamos, também, que o acondicionamento de tais corpos é político, que são uma categoria que dimensiona as lutas e linguagens sociais em diálogo com o desmonte e descaracterização da binariedade heteronormativa (PRECIADO, 2014). A corpa travesti evidencia, assim, as pluralidades pedagógicas e políticas da existência não hegemônica, ao passo que rompe com as impositões da abjeção⁴.

Pressupomos a corpa forjada em sua singularidade, de forma a consolidar, material e subjetivamente, políticas que contestam os sistemas de saber que sustentam a subalternização, reivindica outras formas-de-vida (dissidentes). Tais corpos anunciam, então, transformações político-formativas desde a performatividade. De acordo com Butler (2019), falar de performatividade é falar que é no corpo, para o corpo e do corpo que a ação política é organizada, como também é relacionada com a ideia de que existem formas coordenadas de aparição desde a resistência política. Por isso, os saberes de corpos travestis são questionados, oprimidos, vigiados, punidos e, no entanto, na dinâmica de resistência, transformam os silenciamentos impostos (e que significam, muitas vezes, a sua morte) em vida.

Portanto, compreender como a corpa travesti expressa/organiza a arte de modo transgressor/dissidente é um caminho pedagógico potente para considerar a diferença na educação e áreas do conhecimento afins. Perfaz rupturas dos códigos

⁴ Segundo Preciado, sobre os distintos processos de abjeção: “[...] a exclusão é uma das técnicas necropolíticas mais ancestrais” (2019, p. 166).

morais deste campo e cogita o conhecimento em oposição às racionalidades dicotômicas, de modo a enfatizar um estado corporal do saber, performativamente, liberando-o em suas expressões e experiências latentes como as descritas e exemplificadas em partes posteriores deste texto.

O ato performativo⁵ de corpos travestis se constitui não apenas por aquilo que nomeia, mas pelas reiterações produzidas por essas regulações normativas em que a cultura faz a regência de corpos de modo que o domínio heteronormativo prepondere na definição de corpos “aceitáveis” e corpos “negadas”, “abjetificadas”.

Portanto, tensionamos a seguir estes argumentos e na intencionalidade de problematizar a arte idealizada por corpos travestis enquanto desenrolar pedagógico-político-epistêmico de múltiplos processos de subjetivação, os quais sugerem estilos de desestabilização de estruturas hegemônicas de saber e arranjos sociais de opressão.

Dissidência, performance e transpologia na arte travesti

As ideias de Paul B. Preciado (2014) organizam a contrassexualidade como um manifesto em que os aprisionamentos e as exclusões de novas dinâmicas de gênero são desestabilizadas. Sugere a produção de corpos outras, atitudes, realidades e múltiplas maneiras de pensar e agir a partir delas. Como forma de conceituar o termo ‘contrassexualidade’ o autor sugere que:

Os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. [...] Renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2014, p. 21).

⁵ Butler apresenta a ideia de que “a chamada identidade de gênero é uma realização performativa compelida por sanções sociais e tabus. É precisamente no caráter performativo da identidade de gênero que reside a possibilidade de questionar sua condição reificada” (2018, p. 3).

Assim, a noção apresentada permite, principalmente no contexto brasileiro, sugerir que as artes ligadas às travestilidades perturbam, de modo singular e com base em um referencial epistêmico próprio, o modelo normatizado de gênero, visto que relacionam o sensível com base em outros modelos criativos. Afinal, como afirmam Santana e Carvalho (2019, p. 31): “a transgressão epistemológica objetiva visibilizar conhecimentos e produções de conhecimentos até então marginalizados e discutir espaços e tempos intuídos por corpos censurados”. Além disso, têm em seu fazer a assunção de questionamentos, reflexões, ações políticas e estéticas que representam resistências (SILVA FILHO; CARVALHO, 2021) e campos de resistência (SILVA FILHO, 2022) no enfrentamento de comportamentos opressores e excludentes.



Figura 1 - Benedita: A corpa que se TRANSfigura em Experimentações. FONTE: redes sociais da artista, Gabi Benedita, Arcoverde, 2021.

A construção das relações de poder caracterizadas por Foucault (1998) e os processos de resistência advindos da luta contra a disciplin-ação de corpos travestis são demonstradas pela corpa de Gabi Cavalcante e a personagem Benedita retratada na imagem acima, quando resistir por meio da corpa se expressa pela prática de narrar a si mesma, de sair de um lugar negativo que lhe foi imposto para um lugar produtivo onde a todo momento a artista está narrando o que a interdita, o que a desqualifica e contrariamente narra que essa é a sua verdade, a sua política de corpos que configuram saber com prazer (SILVA FILHO, 2022).

O universo da criação artística travesti amplia a aproximação da arte com a vida (OSTROWER, 2017), a fim de retratar não somente a criação intrínseca das(os) artistas, mas também o seu cotidiano, sua maneira de subjetivar a vida, geralmente atravessada por invenções corporificadas por seus afetos. Portanto, há na corpa e arte travesti uma forma a representar a sua potência estética (transformadora e resistente) que disside de outras performances neste campo. Tal argumento, segundo Souza e Carvalho (2021, p. 13), ressalta a necessária “nova política para o corpo e a arte”, a qual, a nosso ver, é singularizada e redimensionada quando se trata da corpa travesti.

Nesse ínterim, a reflexão de que a extensão das relações entre arte e vida se tornam cruciais para os processos criativos e artísticos de pessoas travestis é o aspecto que pensamos deslocar este campo. Afinal, como articulam Souza e Carvalho (2021) e Silva Filho (2022), tal dinâmica reflexiva é central para a identificação de micropolíticas potencializadoras pela/da arte e, particularmente, as artistas travestis desnudam as acepções de “corpo” ao retratar as subjetividades de corpos que produzem saberes (políticos, poéticos e transgressores) em diálogo com referenciais de gênero e corpo pouco usuais⁶.

As imagens e performances retratadas por artistas travestis são lentes e suporte para cogitar a quebra de linguagens e de referências apolíticas de suas corpos. Relacionar socialmente elementos que se baseiem em questionamentos de pressupostos e corporalidades hegemônicas, conduz, assim, à expressão infinita de

⁶ Esses referenciais criam comunidades que criam uma linguagem fluida para falar sobre si, o que promove a diferenciação de performatividades entre o público LGBTQIAPN+, mas também tornam esses grupos mais vulneráveis principalmente pela visibilidades alcançada.

pensamentos que se dá pela experiência mesma (SILVA FILHO, 2022; DE CARVALHO, 2001).

Nesse sentido, a artista RENNA propõe o “*ExPele*”, uma série de poesias-visuais, de um processo com imagens gravadas na comunidade Serrote Preto do Carneiro (Buíque/PE). Este trabalho nos mostra como uma corpa travesti interage com o território da caatinga, em confluência com os elementos terra, água, ar e fogo. Em diálogo com as ideias de Bachelard (1998), ao tratar de uma fenomenologia poética a partir dos quatro elementos que podem proporcionar uma regulação do real e do imaginário, RENNA produz pensamentos, sonhos e, reiteramos, território-corporificações (SILVA FILHO, 2022).

Em paralelo a estas imagens, poesias autorais retratam o desejo, amor, violência e coragem e criam uma narrativa conduzida pelo acaso. Nos multimodos de produzir arte e se permitir experimentar, “*ExPele*” é visual, sonoro, sensível e verdadeiro, e ela afirma: “‘*ExPele*’ pode ser entendida como uma despedida de um corpo, uma transição do que eu fui e quis me tornar um dia, novos tempos virão. fiquemos fortes!”.

Prefácio – ExPele (Renna Costa)

Então, eu disse: esse corpo que causa curiosidade
que é objetificado, é fetichizado,
é exotificado, é abusado, invadido, apalpado,
é destruído, é morto...
Depois de dito tudo isso
eu me vejo como ser potente, de criação...
como pessoa que usa a arte
como forma de expressão
seja pela música, pelo teatro,
pela dança, pela performance,
pelo audiovisual, pela poesia,
qualquer uma dessas linguagens,
elas perpassam esse corpo que é um meio,
que é um território ocupado por essas linguagens e que...
por sorte minha e azar de outros,
É um corpo travesty!
É um corpo travesty!
É um corpo travesty!



Figura 2: RENNA - ExPele. FONTE: Acervo de Redes Sociais da Artista. Renna, 2021.

Falemos, então, de pedagogia fagnóstica (WOLFGANG; RHOADES, 2017), a qual sugere processos educativos voltados para a compreensão do desconhecido, da investigação e enaltecimento da complexidade, da estranheza e da fluidez do ser bicha, ser travesti, ser transexual, ser não-binário, enfim, do ser LGBTQIAPN+. Trata-se da abertura transgressora e de abranger as diferenças em contraposição à rigidez da binaridade, e de subverter, a partir de corpas dissidentes, a estética moderna.

O referido movimento propicia o surgimento de corporeidades dissidentes desde as experimentações vividas no real, elaboradas por meio das sensibilidades, o lugar de sentir (SILVA FILHO, 2022), em uma criação artística e estética na/da própria vida. Traçam ligações epistêmicas entre a existência e a desestabilização do ser e caracterizam o surgimento de narrativas outras, de experiências ligadas ao ser, existir e estar-com. Afinal:

[...] narrar a experiência é importante para que a pessoa se estabeleça enquanto ativa organizadora das informações, tornando possível explicitar sua visão das coisas. Por meio da colocação em discurso de seus gostos e preferências, é possível ativar a consciência de ser sujeito/a em meio ao mundo (BRACCHI, 2021, p. 563).

As performances das corpas travestis em questão, suscitam o inusitado como potência sensível que demonstra a transformação da vida em obra de arte (dissidente). A reconstrução da vida como arte, e vice-versa, como sugere Nietzsche (1992), ressalta, agora, o papel da arte em estimular as potências presentes no cotidiano de vida subalternas, de forma que as produções artísticas provocam um outro sentido do belo, da contemplação, da vida-poesia.

A arte travesti transborda e se configura pelo e no cotidiano. As experimentações artísticas de tais corpas são possibilidades, devires que indicam rupturas e construções de perspectivas que valorizam as múltiplas corporeidades, a cultura, a subjetivação e a formação humana. A multiplicidade se estabelece como profusão de relações e com base na experiência mesma.



Figura 3: Gabi: Vou armada, nunca rendida. FONTE: Acervo das redes sociais da artista, Gabi Benedita, 2021.



Figura 4: Irla: Pássara do Sertão no Frevo; FONTE: Acervo das redes sociais da artista, Irla Carrie, 2021.

Os usos de si (SILVA FILHO, 2022), ou melhor, articulando com o cuidado de si (FOUCAULT, 2006), refere-se a uma maneira de ocupar-se consigo mesmo e de constituir uma prática social, afinal: “o cuidado de si é ético em si mesmo, [...] implica relações complexas com os outros” (FOUCAULT, 2006, p. 270). As diversas inclinações dissidentes (SILVA FILHO, 2022) na arte travesti, nesse sentido, são marcadores que provocam uma imersão qualificada nas narrativas expressas por elas e que tais artistas buscam contextualizar nas suas experiências, de modo que ser artista tem relação desejar “mudar o mundo, pelo menos o mundo que eu alcanço” (CARVALHO, 2023, p. 1). Exploram e consolidam dado sentido sobre a arte, através da corporeidade, que rompe com os cânones deste campo do saber.

Este argumento pode ser vislumbrado na obra artista “Manifesto Transpofágico” da atriz Renata Carvalho (2019). A autora narra a história da corpa travesti e articula um manifesto sobre o seu nascimento e materialidade. Evidencia a construção social (e a criminalização) que as permeia, desde o imaginário à concretude da vida cotidiana.



Figura 5: Renata Carvalho na peça "O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu". FONTE: Fernandes (2017). Nota: Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/veja-gente/renata-carvalho-atriz-travesti-mergulhei-em-jesus/>

A transpologia indica uma referência de construção social que permeia as corpas travestis que fazem a arte, seus processos e fluxos (sensíveis, políticos e transgressores) e, conseqüentemente, a figur[ação] das artistas que são responsáveis por essa construção (CARVALHO, 2019).

Ainda sobre esta lente epistêmica, a atriz, diretora, dramaturga e transpóloga alude que:

Transpofagia é uma antropofagia trans. Como eu sou uma transpóloga, sou uma travesti que estuda o corpo trans. Quando falo que, para eu contar minha história, preciso conhecê-la, eu digo que fui comer a minha história, fui comer a minha transcestralidade. Fui me alimentar dela para digeri-la, entendê-la. Trouxe isso do Manifesto Antropofágico, do Manifesto Comunista, de todos os manifestos que temos na arte. É uma travesti comendo a sua transcestralidade (CARVALHO, 2021, p. 02).

Assim, a criatividade travesti, desde suas expressões performativas, expande o processo de lutas sociais, reorganiza o sentido contemplativo da arte e propicia reconhecimento, com base em uma cartografia⁷ de dinâmicas e expressões artísticas

⁷ O que os corpos transmitem por meio da territorialidade vivida é o foco de nossa atenção. Trata-se de aprofundar os termos e as condições de constituição da visibilidade de pessoas travestis por meio da

que combatem a colonialidade⁸ e subalternidade de corpos abjetos⁹, ao passo que sugere que a corpa insurgente se constitui contra e no enfrentamento das dogmatizações do ser, parte do processo de decolonialidade¹⁰.

Há, nesse sentido, dada dimensão estética e poética do ser travesti que reescreve e reinscreve, por intermédio de uma abordagem e lente transpofágica, novas narrativas, histórias de corpos em processos contínuos de significação, “pois, os “corpos incoerentes” existem, rematerializam-se, não se conformando com as normas definidoras de gênero e são, por isso, muitas vezes desconsiderados” (ROCHA; CARVALHO, 2021, p. 188). Logo, assinalar a associação de resistência e de libertação presentes no referido fazer artístico sugere vislumbrar o sentido subversivo que disside de práticas sociais e bases do conhecimento excludentes.

[Trava]lhando com a arte: críticas à cisheteronormatividade

Travestis provocam e deslocam o sistema cisheteronormativo¹¹ que atua contra aquilo que não pode ser dito e que suscita interpretações excludentes sobre a arte dissidente. Pela arte, provocam estranhamentos singulares (e ambíguos), mobilizando dimensões de aceitação e crítica nas quais a arte é cogitada em sua expressão de existência. O fazer artístico em questão, por si só, ressalta a provocação de também suscitar deslocamentos de sentido, um redimensionamento crítico da criatividade e da própria corporeidade em cena.

arte, de forma a entender e problematizar alguns aspectos transversais e sensíveis desse devir, do referido plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 1995; SILVA FILHO; CARVALHO, 2021).

⁸ Colonialidade é a forma dominante de controle de recursos, trabalho, capital e conhecimento constituídos com base em uma relação de poder. Também está diretamente relacionada à inferioridade atribuída aos povos colonizados, ou seja, aqueles grupos que foram silenciados, oprimidos e colocados à margem da sociedade e da história (GOMEZ, 2019).

⁹ Butler (2011, p. 155) afirma que o ‘abjeto’ designa: “aqueles que ainda não são sujeitos, e, portanto, habitam zonas intermediárias, ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social”.

¹⁰ Gomez (2019) tece críticas à colonialidade eurocêntrica e evidencia a lógica descolonial que funciona como sustentação à colonialidade do poder e seus desdobramentos que organizam as hierarquias, inclusive na estética, posicionada como atividade criadora masculino-moderna. A descolonialidade é, pois, assumir um posicionamento crítico, dentro e a partir da fronteira que se move e se diversifica por meio de reexistências.

¹¹ Segundo Vergueiro (2015), o neologismo ‘cis-tema’ retrata a condição estrutural e institucional do meio cis-têmico, cis-sexista, para além da expressão individualizada do conceito de transfobia.

A criação travesti, na arte, (re)trata a corpa insurgente e, a partir de um lugar outro, questiona a expressão estética regulada com base nos paradigmas da heterossexualidade dominante, eurocêntrica e masculina. Desse modo, a travestilidade reorganiza, em sua experiência a exclusão, o fazer artístico e complementa, pela perspectiva insurgente, a noção política que a forja. As corpas não são categorizadas e a sua visibilidade, dessa forma relaciona a arte como lente de mudança do olhar e do agir cotidiano, corporeidades vibrantes e vibráteis para além da abjeção

São mudanças que agenciam não somente o discurso de se ter uma identidade que contesta o cis-tema, mas que também questionam aspectos que limitam a existência de diferentes vivências, de existências travestis e outras corporalidades que são consideradas abjetas. A luta desmedida e contínua de travestis mostra a disposição de obter legitimidade para ser trava, estar travestida, improvisar travecações, manter o traviarcado e estar no mundo travecamente. Desconstruir, reinventar, reviver aquilo o que está em si. (SILVA FILHO, 2022).

A sobrevivência travesti, a partir da arte, sugere o que chamamos de ‘travahadoras da arte’ (SILVA FILHO, 2022). Esta concepção é direcionada à significação que as corpas travestis conferem ao ‘apagar-se da condição de objeto-abjeto’, de maquinar outras formas de existência e atuação. Redimensiona o campo representacional, alude à corpa que se traveste para performar outros gêneros, recalçando-os, e faz emergir uma corporalidade para além da vida, a qual faz uso da arte como subjetivação de si, travahadora da arte, liberta, transgressora e dissidente.

Tal estética inquieta e provoca um olhar livre para a cultura, vista libertadora a partir das representações desencadeadas por essas artistas. Isso se constrói com a ideia de que elas cogitam a liberdade como modo de ressaltar todas as formas de vida a partir das artes e de múltiplas expressões por elas lançadas. As imagens que apresentam ganham importância ante à localização que se toma como ‘meio’, elemento criador de vínculos, de alicerces da dinâmica corporal e política.

Travestis, ao ocupar dados espaços e, por isso, alternando as vivências dos regimes da imagem, na perspectiva durandiana¹² (DURAND, 2012), da dimensão

¹² Segundo Durand (2012), o regime diurno revela imagens de ascensão, de conquista, de purificação, de separação, sempre razão, a verticalidade; o regime noturno tem a estrutura da deglutição, de diálogo

noturna para a dimensão diurna e vice-versa, em que a arte (noturna) é a sua arma (diurna), subvertem o cis-tema e tensionam a criação de espaços onde ser trava tem a conotação de ir ao interior de si em busca de conhecimento, do é, do “e-e”, e não da mera representação, da oposição, da antítese do “ou-ou¹³”, tão imposta pelo cis-tema cis-sexista.

Juhlia Santos, artista, desenvolveu a performance *Translogia das Corpas*, em 2019, na qual representa a experiência de utilizar a sua corpa como forma de romper/questionar o poder colonizador de espaços institucionais. Assim, a performance da transartista¹⁴ alude que: “[...] o experimento cênico ‘Se os homens são feitos do barro nós fomos feitas da lama’ nasce das questões que atravessam nossas corpas. A proposta busca problematizar os processos de higienização social que tange (sic) raça e gênero (AMORIM, 2019, p. 63).”

A metáfora acima sugere noções que significa trabalhar na arte. Rompe paradigmas e esvaece a dominação cis-masculina, afinal as artistas subvertem, desde paradigmas não convencionais, seus sentimentos, experiências e vivências singularmente dissidentes. Desconstruir, des-velar, des-travar e fortalecer a resistência na re-existência. São escritas que ganham expansão para além do espaço acadêmico e reverberam nos processos formativos e artísticos, de modo a encaminhar o trabalho que as trabalhadoras da arte preconizam e mobilizam cotidianamente como elemento epistêmico dissidente

Assim, enfatizamos que as corpas travestis trans-mi-tem, trabalham o pensamento de que corpas não possuem contornos fixos, tampouco limites. A estetização da diferença subverte, por meio de uma arte provocativa, as dimensões do não-lugar e da existência de invisibilidade a qual são impostas. Transgredem e vivem, poeticamente, para existir.

com o monstro (caverna, harmonia), com imagens de nutrição, digestão, noite, engolir, refúgio, sombra, copulação, a horizontalidade.

¹³ Deleuze e Guattari, em *“O Anti-édipo”*, explicitam que: o ‘ou... ou’ esquizofrênico reveza com o ‘e depois’: considerando dois órgãos quaisquer, a maneira como estão enganchados no corpo sem órgãos deve ser tal que todas as sínteses disjuntivas entre os dois venham a dar no mesmo sobre a superfície deslizante” (2011, p. 25), ou seja, que o “ou” tanto pode indicar uma exclusão como uma inclusão enquanto o “e” prevê uma “síntese conectiva de produção” (2011, p. 26).

¹⁴ Trecho de *Afet(o)AÇÃO – Escrita que sai da pele*, por Juhlia Santos (2019).

Politicidade da arte travesti: tramas existenciais e (in)visibilidade

A criação artística de corpos travestis, enquanto significação pedagógico-formativa, produtora de saberes, de maneira transgressora, envolve a poeticidade por elas produzida e enaltece questões para pensar a sua visibilidade/invisibilidade. E, quando se trata de corpos travestis, é sobretudo a partir da subalternidade que tais corpos informam, comunicam, se mostram, transformam.

Silva (2011, p. 83), nesse sentido, argumenta que: “a força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade”. Explicita que a quebra de fronteiras ligadas à referida demarcação cultural permite não se enquadrar nem se limitar ao pressuposto das identidades pré-estabelecidas e fechadas. Arquiteta, performaticamente, atravessamentos, deslocamentos e críticas.

Para Billard (2019), a referida estratégia política questiona discursos morais e culturais estabelecidos acerca das identidades travestis, sobretudo de que a sua existência prescinde e é circunscrita a dado modo de vida instituído pelo cis-tema. A construção subjetiva estabelecida, por outro lado, de acordo com a teoria queer¹⁵, indica que muitas sujeitas e seus corpos não se enquadram nas normas inteligíveis de gênero, tendo em vista que há, no referido processo, dada desconstrução de preceitos epistêmicos e políticos que questionam e subvertem as identidades e à binaridade.

Esse movimento político cogita uma nova conotação à questão, evidenciada por corpos travestis, sobretudo, até então negadas e/ou desconsideradas no campo social de das artes. A ação política (BUTLER, 2015) confere abertura ao surgimento de novas identidades permeadas pela pluralidade e a diferença (SILVA, 2011) das corpos, desejos e políticas sexuais, de forma a consolidar a existência dissidente.

As possibilidades de corpos travestis e as trajetórias implicadas em seus fluxos criativos demonstram como se estabelecem as nuances de evidenciação de formas-de-vida subalternas. A intenção focaliza demonstrar os “sentires”, os “afectos”, os

¹⁵ De acordo com Louro (2016, p. 145-147), a Teoria Queer é uma “perspectiva teórica e movimento político que, desde a década de 80, propõe pensar as ambiguidades, a multiplicidade, a fluidez das identidades sexuais e de gênero, bem como os corpos que subvertem os padrões heteronormativos, problematizando as formas múltiplas de viver essas dimensões”.

“perceptos”, as interlocuções, os dispositivos, as vivências que proporcionam o surgimento e a aparição de outras corporalidades, como sugere Butler:

Como então, a condição de ser reconhecido deve ser entendida? Em primeiro lugar, ela não é uma qualidade ou potencialidade de indivíduos humanos. [...] é importante questionar a ideia de pessoa como individualidade. [...]. Não há desafio que o reconhecimento proponha à forma do humano que tenha servido tradicionalmente como norma para a condição de ser reconhecido, uma vez que a pessoa é essa própria norma. Trata-se, contudo, de saber como essas normas operam para tornar certos sujeitos pessoas ‘reconhecíveis’ e tornar outros decididamente mais difíceis de reconhecer (BUTLER, 2015, p. 18).

A autora relaciona a compreensão de que o sujeito não institui apenas na materialidade, mas que é reconhecido de maneira contingencial e via linguagem, nunca determinado por elas. São variáveis que indicam a apreensão da imagem do sujeito, na visão butleriana, “entendida como um modo de conhecer que ainda não é reconhecimento, ou que pode permanecer irreduzível ao reconhecimento” (BUTLER, 2015, p. 19), a qual suscita uma série de significados e o trabalho em ação política.

Travestis, transexuais e transgêneros mobilizam uma nova construção estética que reafirma o desejo de criar, de transbordar, de transfigurar a corpa. Sobre tal aspecto, Benedetti (2015, p. 51) sugere o conceito de identidade imaginária sexual, na qual: “a identidade de travesti está antes associada à fabricação de um novo corpo, do que às práticas e orientações sexuais”.

Há, na produção das corpas travestis, aspectos do inacabado, que caracterizam o permanente estado transitório, os quais impõem ao discurso significações diferenciadas, por meio de ações artísticas transgressoras, de cunho político e poético.

Para além das dimensões até aqui exploradas, Silva (2019), a partir da organização dos estudos do ‘*Manifesto Ciborgue*’ de Donna Haraway (1991, p. 12), dimensiona um conceito significativo e que contempla os processos de identificação travesti, por meio da metáfora do ciborgue. Nela, o humano se transfigura em “implantes, transplantes, enxertos, próteses”, constituindo-se em ser portador de corpas artificiais que superam, assim, as fronteiras do humano. Eis que:

O ciborgue nos força a pensar não em termos de “sujeitos”, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugerido, aliás, por uma “ontologia” deleuziana. O mundo não seria constituído, então, de unidades (“sujeitos”), de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem. Primários são os fluxos e as intensidades, relativamente aos quais os indivíduos e os sujeitos são secundários, subsidiários (SILVA, 2019, p. 14).

Assim, Haraway (2019) enfatiza a ideia de que as corpas representam o nosso eu, “e que, em conjunção com a tecnologia, é possível construir nossa identidade, nossa sexualidade, até mesmo nosso gênero, exatamente da forma que quisermos” (KUNZRU, 2019, p. 26), em que o ciborgue, nessa perspectiva, se traveste em “um mundo pós-gênero” (HARAWAY, 2019, p. 38), afinal transgride as fronteiras gendrificadas da vida e as torna múltiplas. Travestis constituem uma outra maneira de ser que é, *a priori*, dissidente:

[...] descobri que não poderia fixar corpos como simples objetos do pensamento. Além de os corpos tenderem a indicar um mundo além deles mesmos, esse movimento para além de sua delimitação, movimento do próprio limite, também pareceu ser bastante fundamental para mostrar o que os corpos “são” (BUTLER, 2019, p. 14).

Como indica Butler (2019), a constituição de corpas deve ser considerada a partir dos efeitos que o poder produz sobre elas, pois sua materialização está atrelada à norma regulatória imposta e que caracteriza uma inteligibilidade cultural. Ao repensar essa materialidade das corpas, a autora, refaz os processos envolvidos nessa questão, nos quais o ato performativo “é, precisamente, no caráter performativo da identidade de gênero que reside, a possibilidade de questionar sua condição reificada” (BUTLER, 2018, p. 3). Sobretudo corpas travestis se constituem não apenas por aquilo que as nomeia, mas com base nas reiterações produzidas no enfrentamento a tais regulações normativas, em que a cultura dimensiona o domínio heteronormativo preponderante na definição de corpas “aceitáveis” e corpas “negadas”, “abjetificadas”.

As produções trav[a]rtísticas possibilitam refletir que, na relação entre o social e o subjetivo, entre o eu e o nós, entre a corpa e o discurso, reside dada

dicotomização que impõe a sua apreensão e que mascara a multiplicidade da experiência, em detrimento do discurso regulatório cisheteronormativo.

As trav[a]rtistas criam, então, atravessamentos ao discurso causador de rejeição e exclusão e suscitam a passagem para a multiplicidade e a diferença. A repercussão que as artes travestis retratam consolidam a imagem de um eu que pode formar, registrar e ampliar a criatividade e o seu caráter político. Abre possibilidades formativas, modos infinitos de existir, de constatar a subjetivação poética e pulsante da criação artística.



Figura 6: RENNA em ação trava-terrorista HANNAH. FONTE: Acervo das redes sociais da artista, 2021.



Figura 7: Irla: Florescendo de Sonhos. FONTE: Acervo de redes sociais da artista, 2021.

Quero florescer de sonhos...
de paz!!!
Quero florescer de amor diante do caos
NÃO SOU CULPADA!!!!
Me disseram que minha existência era um fardo de mentiras,
Que minha capacidade era zero.
Hoje me refaço nas minhas cicatrizes...
Nas dores!
Enfim...
(Irla, Redes Sociais da Artista, 2021).

A premissa suscita, desse modo, a corpa e as dinâmicas de resistência às relações de poder na arte e no cotidiano. Uma corpa política, que não é passiva e que se estrutura a partir do cis-tema que configura seus processos de subjetivação, estabelece trajetos diferenciados com e desde a transgressão.

Constelações possíveis¹⁶

Os processos e atravessamentos políticos, performativos e de subjetivação que organizam algumas das premissas sobre a 'pedagogia da corpa travesti' forjam um campo epistêmico singular em relação à problematização de como métodos, técnicas e a formação no campo das artes são organizados. Para além de ser instituída uma categoria, cogitamos que os sistemas e o saber que orientam e constroem as perspectivas e o conhecimento desta área podem ser vislumbradas de diferentes formas quando considerada a dissidência e criatividade de trabalhadoras da arte.

Ainda, que ação política dessas corpas forja experimentações potentes ao questionamento de como a cisheteronormatividade e a binaridade são, em linhas gerais, o cerne de uma série de interdições e que provocam a subalternização de experiências de gênero periféricas, inclusive na arte. A arte travesti é, pois, uma lente para cogitar a margem do gênero-sexualidade, na criação artística, como lugar sensível e responsável por canalizar outros modos de ser, ver e subjetivar a vida.

¹⁶ Usamos este termo em alusão à metafórica da infinitude de possibilidades que as corpas travestis assumem e caracterizam, aspectos do campo cósmico, estelar, subjetivo. Porque não se finalizam as discussões, abrem-se outras premissas e espaços para interlocuções e críticas.

Aproximamo-nos, pois, a partir desta noção, da ideia representada de luta e resistência em que tais processos “dizem respeito, então, às práticas de transformação possíveis engendradas nos processos de constituição subjetiva” (PAIVA, 2021, p. 112). A perspectiva delineada reitera as vivências das artistas travestis, a partir de suas relações estético-sociais, enquanto questionamentos à abjeção (BUTLER, 2019).

Os mapas suscitados neste texto acerca do que as corpas travestis performam e constituem politicamente incidem em novos argumentos sobre as relações de poder, as marcações, investimentos morais, dominações e sujeições que exigem da arte outras expressões, sinalizações e formas-de-subjetivar comprometidas com a formação não hegemônica.

Argumentamos, mais uma vez, que a relação entre a arte, a criatividade e as corpas, ou das corpas travestis e do seu fazer político-formativo, sugere evidências e aspectos da criação e da comunicação artística que podem, de certo modo, redimensionar as formas e dinâmicas de interação presentes neste campo do saber.

As artistas travestis apresentadas nesse texto (RENNA, Gabi Benedita e Irla) organizam um processo de reiteração que não é ligado aos cânones estéticos e, assim, sua prática artística cogita o surgimento de um devir travesti como viabilidade e que extrapola o senso moderno-masculino da/na arte. Cria formas variadas de ser e agir e ressaltar a busca, incessante, por apropriar-se de uma corpa negada, de seu travestigênera, de formas-de-vida dissidentes e de sua subjetividade. O ato performático se presentifica de maneira transgressora de modo que a imagem da corpa se contradiz às corporeidades e às formas de conhecer binárias, de modo a performar outros modos de experimentação artística.

Os signos e significados articulados ao longo deste texto são parte deste aprendizado dissidente, das novas cartografias do ser, donde a corpa travesti informa a ação, o saber e as afetações éticas, os atravessamentos na fronteira. Afinal, como indica Preciado (2019, p. 39): “Eles dizem poder. Nós dizemos potência. Eles dizem integração. Nós dizemos proliferação de uma multiplicidade de técnicas de produção de subjetividade”. A corpa é uma outra genialidade, força epistêmica que valoriza o não-dito, o interdito, o dissidente.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Frederico Levi. **Gestos performativos como atos de resistência**: corpas-monstro na cena contemporânea. 2019. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto-MG, 2019.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

BILLARD, Thomas J. "Passing" and the Politics of Deception: Transgender Bodies, Cisgender Aesthetics, and the Policing of Inconspicuous Marginal Identities. *In*: DOCAN-MORGAN, T. (ed.). **The Palgrave Handbook of Deceptive Communication**. Cham, Switzerland: Palgrave, 2019, p. 461-477.

BRACCHI, Daniela Nery. Experiências fotográficas e educação em "Meu mundo teu". **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, v. 18, n. 54, p. 553-576, 2021.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Caderno de Leituras, n. 78, Edições Chão da Feira, jun, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto? 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 151-172.

CARVALHO, Renata. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa565524/renata-carvalho>. Acesso em: 08 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-77

CARVALHO, Renata. Renata Carvalho desconstrói imaginário sobre corpos trans no encerramento do 15º FEVEREFESTIVAL. [Entrevista cedida a] Miguel von Zuben. **15º FEVEREFESTIVAL**, Campinas, São Paulo, 2021.

CARVALHO, Renata. O Corpo Transvestigênera - O Corpo Travesti – Na Arte. **Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro v. 3 n. 1, p. 213-216, jan./abr. 2019.

DE CARVALHO Mario. La création carnavalesque comme une œuvre d'art baroque. **Sociétés**, 2001, v. 1, nº 71, p. 59-65. Recuperado de: <<https://doi.org/10.3917/soc.071.0059>>. Acesso em: 01 jul. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Vol. V – Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GOMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, mai./ago. 2019. Recuperado de: <<https://doi.org/11.22456/2357-9854.92911>>. Acesso em 30 jun. 2023.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto ciborgue*: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna J; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 33-108.

HARAWAY, Donna J. **Simians, cyborgs, and women: The revention of nature**. Nova York: Routledge, 1991.

KUNZRU, Hari. “*Você é um ciborgue*”: um encontro com Donna Haraway. In: HARAWAY, Donna J; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 17-32.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MEIRA, Isabela de França. **Artivismos e dissidências sexuais: movimentos coletivos de (cri)ações estéticas e políticas de resistência à heteronormatividade em Recife**. 2019. 156 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Subjetividade(s) e(m) performance: corpo, diferença e ativismo**. Curitiba: CRV, 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAIVA, André Luiz dos Santos. **Genealogia e teoria de gênero em Judith Butler: subversões teórico-políticas**. 2021. 171 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

ROCHA, João Pedro Nunes da; CARVALHO, Mário de Faria. Êpa, bicha não! Eu sou uma `quase mulher: um estudo epistemológico e estético sobre a montaria de corpos e gestualidade Drag Queen. *In*: Mário de Faria Carvalho; Clécia Pereira; Graciele Andrade. (orgs.). **Imaginário, estética e cultura: ensaios transdisciplinares**. 1. ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021, p. 183-205.

SANTANA, José Diêgo Leite de; CARVALHO, Mário de Faria. O que pode um corpo drag queen? Sentidos outros para a pesquisa de questões de gênero na educação. **Polêm!ca**, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 020-038, jul. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu. da **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

SILVA FILHO, Luís Massilon da; CARVALHO, Mário de Faria. O estado da arte das pesquisas sobre corpo, transexualidade e educação no Brasil. **Humanidades & Inovação**, Palmas-TO, v. 8, n. 58, p. 329-341, set. 2021.

SILVA FILHO, Luís Massilon da. **Saber, poética e transgressão: as figurações estético-gestuais da corpa por artistas transexuais/travestis**. Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2022.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; CARVALHO, Carla (orgs.). **Arte e estética na educação: corpo sensível e político**. Curitiba: CRV, 2021.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WOLFGANG, Courtnie N.; RHOADES, Mindi J. First fagnotics: queering Art Education. **Journal of Social Theory in Art Education**, v. 37, 2017.

Recebido em: 11/07/2023

Aceito em: 11/08/2023

TECENDO SOPROS FEMININOS¹Lígia Borges²

Resumo: Ao reconhecer um eixo eurocêntrico no próprio percurso formativo, a autora lança um olhar para a forma como algumas manifestações populares sobretudo de matrizes afro-diaspóricas abriram caminhos para performatividades que aliam a tradição oral, gestos ritualísticos e tecem, assim, o sopro de uma contadora de histórias. O sopro é encarado aqui como o fundamento da sua vocalidade poética, ao agregar os elementos nomináveis e inomináveis que podem compor uma performance narrativa. A partir dele, alguns experimentos em tempos de pandemia que alinhavaram as instâncias abordadas são investigados, nas suas potências e paradoxos, assim como algumas desestabilizações na linguagem e em categorias de gênero, tendo Judith Butler como eixo teórico. Primeiramente em uma oficina, denominada “Sopros Femininos” em que dinâmicas ligadas à desconstrução de linguagem sugerem associações entre a glossolalia e sabedorias oraculares, depois na composição de um vídeo narrativo a partir de um conto de Virgínia Woolf.

Palavras-chave: sopro da contadora de histórias; tradição oral; gestos ritualísticos; glossolalia; Virgínia Woolf.

¹O artigo é uma adaptação de alguns trechos da tese “Encruzilhadas da Contadora de histórias: Veredas de tradição, tradução e ruptura”, de Lígia Borges. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP. Orientação Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

² Doutorado em Pedagogia Teatral no Departamento de Artes Cênicas, ECA, USP. Título: Encruzilhadas da contadora de histórias: Veredas de tradição, tradução e ruptura, 2022. Orientadora: Professora Doutora Elisabeth Silva Lopes. Mestrado em em Pedagogia Teatral no Departamento de Artes Cênicas, ECA, USP. Título: Tecendo o Sopro do Narrador, 2017. Orientador: José Batista dal Farra Martins. Graduação em Educação Artística Com Habilitação em Artes Cênicas. CAC – ECA - USP. Vínculo Institucional – Artista-professora na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) – Jabaquara. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7974391750233448> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0299-5377> . E-mail: borgesligia@yahoo.com

WEAVING FEMALE BREATHS

Abstract: Recognizing a Eurocentric axis in her formative path, the author takes a look at the way in which some popular manifestations, mainly from Afro-Diasporic matrices, opened routes for performativities that combine oral tradition and ritualistic gestures and thus weaving the breath of a storyteller. The breath is seen here as the foundation of his poetic vocality, by adding nameable and unnameable elements that can compose a narrative performance. From it, some experiments in times of pandemic that lined up the approached instances are investigated, in their potencies and paradoxes, as well as some destabilizations in language and gender categories, with Judith Butler as the theoretical axis. Firstly, in a workshop called “Female Breaths” in which dynamics related to the deconstruction of language suggest associations between glossolalia and oracular wisdom, then in the composition of a narrative video based on a short story by Virginia Woolf.

Keywords: story teller’s breath; oral tradition; ritual gestures; glossolalia; Virginia Woolf.

Apresentação

Prossigo aqui com um exercício que tenho empreendido como pesquisadora da arte de narrar ao tecer pensamentos entrelaçados às narrativas: a escrita rapsódica. Um procedimento que borra fronteiras entre teoria e poesia, objetividade e subjetividade, ficção e realidade e integra os sentidos para promover uma leitura interseccional. Parte desse artigo desvenda justamente como a partir de alguns deslocamentos pelas artes performativas fui me tecendo contadora de histórias, tecendo sopros e sendo tecida por eles. O sopro agrega todos os elementos que, em performance, comunicam a narrativa a um público: voz, gesto, olhar, ritmo, silêncio e ruído. Além de tudo aquilo que ainda não encontrou tradução, encontra-se no campo do inominável.

Em um dos mais emblemáticos textos acerca da tradição de narrar, Benjamin (2018) situa os contadores entre o camponês e o marinheiro ou o sedentário e o nômade.

Se os camponeses e marinheiros eram mestres da arte de narrar, as corporações artesanais foram a sua alta escola. Nelas se encontravam o saber de lugares distantes, trazido para casa pelos viajantes, e o saber do passado que o sedentário dominava. (BENJAMIN, 2018, p.142).

Assumo aqui um sopro nômade, que na conjuntura urbana esconde uma certa desterritorialização: a possibilidade de trocar de peles, encontrar-se no trânsito, ainda que problematizando infiltrações nos contextos identitários marginalizados³. Algumas peles, quando vestidas assentam-se como luvas: com esta identificação me aproximei das histórias marítimas, descobri lar. Em um pulso de entrelaçamento entre narrativas e vida, me aproximei fisicamente deste território e como que enredada por rede de pescador, estava grávida. Engendrava um ser, junção de contadora de histórias e pescador, e que assim, parecia portar um encantamento próprio, análogo ao presente nas tramas que narrava. O filho, de fato, portou o deslumbre, inventou e convocou o cais. Atravessando os dilemas e sombras

³ Essa questão foi aprofundada na própria tese, que é a base deste artigo, em uma abordagem que reflete agenciamentos e apropriações.

da maternidade em um território recoberto pela égide do patriarcado, desmascarei contextos sócio-históricos que o mito não revela. Encontrei pesquisadoras e pesquisadores, tais como Barthes (2003), que percorrem trilhas de desmistificação, ainda que críticas etnocêntricas também possam relativizar seu pensamento. Sintetizo, assim, a genealogia de uma percepção dirigida à representação de gênero para as histórias e suas trilhas performativas, como contadora de histórias, que delineiam alianças com estudos críticos feministas e de categorias de gênero.

Corre nos subterrâneos destes pensamentos questões ligadas à representação do feminino nas performances narrativas, sem a pretensão de uma resposta objetiva, mas delineando uma abordagem de quem em um mesmo gesto se define e se confronta com as contingências que cercam o feminino. Desvelar esta posição, também se liga ao abalo de fronteiras não só entre feminino e masculino, mas também entre elos subjacentes tais como natureza e cultura, esferas pública e privada, emoção e razão.

A trilha de um pensamento rapsódico, que credibiliza a função fabuladora se liga à valorização da imaginação na tessitura de realidades. A embriaguez provinda do encantamento entorpece os recortes sócio-históricos? O equilíbrio entre o sono, seus sonhos, pesadelos e o despertar são parâmetros a serem visualizados nas medidas e desmedidas possíveis, na defesa de um pluralismo que segue em paralelo às desestabilizações de gêneros e categorias. Nesse sentido, diálogos com a implosão do pensamento *queer* desbravado por Judith Butler representa um embate fértil, que abre sendas para as performances e pensamentos não-binários ao trazer questionamentos para as visões acerca de gênero e sexualidade. Seu pensamento tangencia possibilidades de desconstrução: “Quais práticas culturais produzem uma descontinuidade e uma dissonância subversivas entre gênero e desejo e questionam suas supostas relações?” (2019, p. 11)

Seus questionamentos promovem erupções pelos territórios por onde o discurso dessa pesquisa se projeta, e mesmo diante das ruínas, ela empreende uma jornada que encoraja tanto investigações quanto performances transgressivas. Seu olhar não poupa os automatismos, coerências pré-fabricadas, desmascarando idealizações acerca das conquistas históricas. Interessa-lhe o que escapa desses sistemas. “Até que ponto os sistemas lógicos identitários sempre exigem que a

construção de identidades socialmente impossíveis ocupe o lugar de uma relação não nomeada, excluída, mas pressuposta e subsequentemente ocultada pela própria lógica?” (BUTLER, 2019, p.78)

Um dos pontos investigados, que está no eixo da busca empreendida aqui, se conecta à linguagem, que em uma perspectiva psicanalítica atua nos “deslocamentos libidinais”. Em sua pesquisa ligada à matriz do desejo ela escancara esse elo: “A linguagem é o resíduo e a realização alternativa do desejo insatisfeito, a produção cultural diversificada de uma sublimação que nunca satisfaz realmente” (BUTLER, 2019, p. 84). A partir desse desbravar, classificações, identidades, políticas são confrontadas sobretudo nas suas matrizes binárias que forjam as performances eleitas como normais, aceitáveis.

Nesse pulso, retomo a classificação-integração de Benjamin e reafirmo minha face marinheira, que prefiro encarar como forasteira, como em peregrinação também por dicotomias, afetada pelos trânsitos em contextos alternos, que se entrelaçam ao sopro. Ao rever algumas chaves do meu percurso acadêmico através de deslocamentos pelas tradições populares e sua intrínseca ancestralidade busquei caminhos para performatividades em diálogo com estas sendas. Lanço pegadas, portanto, desse trajeto particular e alguns desdobramentos a partir delas. Alinhavo alianças entre a arte de narrar e o bordado, em uma tessitura de palavras e pensamentos, que também permitiu a elaboração de um vídeo narrativo a partir de um conto de Virgínia Wolf. Ali presente o traço almejado na radicalidade da imaginação e do sonho a friccionar fronteiras da razão. Alguns processos de uma oficina que investigou possíveis traços femininos nas performances narrativas também são relatados e investigados aqui, problematizando questões de gênero: aspectos poéticos, culturais que permeiam tanto os contos, quanto sua performance. Reafirmo que a linguagem, sua constituição e possível dissolução, estão no centro da arena. A subjetividade que permeia toda escrita e seu intrínseco viés rapsódico, busca seu contexto sócio-histórico, tece alianças entre estas instâncias. “Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas.” (LUGONES, 2014, p. 941).

Da europa ao vale do paraíba⁴ – germinando sopros

Saravá jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê proteção pra jongueiro novo
Pro jongo não se acabar
(ponto de jongo de Jefferson Alves de Oliveira-
Jefinho - jongueiro da comunidade do Jongo do Tamandaré)

Durante a minha graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) no final dos anos 90, início dos 2000, o eurocentrismo foi uma marca forte. Pesquisadores como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba ocupavam lugar central nos estudos. Eles buscaram referências fora da Europa, mas era através desse filtro, de um olhar europeu, que em geral se legitimava o que estava fora do eixo.

Marcado por um sentimento de crise da civilização europeia e em busca de experiências que pudessem integrar vida, arte e natureza, Artaud partiu para o México, onde permaneceu por 8 meses.

Para Antonin Artaud, a viagem ao México representava também uma busca pelo estranhamento de uma nova cultura, não racional tal como aquela encontrada na Europa – daí, entre outras possibilidades, a sua vontade de conhecer a cultura indígena do México vivenciando uma experiência no próprios *pueblos*. Essa viagem seria um meio de se aproximar de uma sociedade com estranheza, percebendo os detalhes cotidianos que, na realidade europeia, eram alvo de decepção para Artaud devido a uma insatisfação com a situação do período entre-guerras e com o excesso de racionalidade. (MENDONÇA, 2014, p. 34)

Nos seus estudos, anteriores à viagem, Artaud cercava vestígios da antiga civilização maia, para desenvolver seu projeto teatral. É essa a direção da viagem e cavalgando ele chega à Serra de Tarahumara, e junto a esse povo tradicional participa de um ritual do peyote. Nessa vivência, com a consciência alterada reconhece traços da sua busca.

⁴ Região que se estende por parte do estado de São Paulo e ao longo de quase todo o comprimento do estado do Rio de Janeiro e parte do estado de Minas Gerais e cerca a bacia hidrográfica do rio Paraíba do Sul. Ali se encontra a cidade de Guaratinguetá, sede do Jongo do Tamandaré.

Na fase denominada “arte como veículo” (1977-1993), Grotowski desenvolve com a atriz haitiana Maud Robart um estudo e prática dos cantos e danças rituais da tradição afro-haitiana. Realizaram uma intensa pesquisa sobre a prática vocal de cantos rituais de tradição. A vivência com os cantos vibratórios tradicionais do vodú seria, assim, um veículo para a expansão da consciência criativa do performer.

Ao alinhar conexões pessoais aos cantos de tradição, se entrelaçam memória biográfica e memória ancestral. Os cantos ancestrais são ensinamentos transmitidos de século em século, de geração em geração: de voz em voz, de corpo em corpo, de boca ao ouvido, nossos ancestrais até os atuais cantam, recantam e encantam com as canções. (TRASEL; CAMPO, 2014, p. 67)

Eugenio Barba, o Odin Teatret e o seu teatro antropológico direcionaram o olhar para o “corpo extracotidiano” do ator, destacando uma distinção de tónus e da presença do corpo entre a arte e a vida. Na base das diferentes tradições pessoais e coletivas poderia se encontrar o comportamento cênico pré-expressivo que fundamenta esse corpo. Nessa busca, inúmeras viagens para países orientais e ocidentais foram empreendidas em que foram registrados aspectos de atuação recorrentes. Treinamentos de atores e atrizes são elaborados e praticados, exaustivamente, com o objetivo de aprofundar esse estudo em direção à corporalidade almejada.

Nos três casos citados, Artaud, Grotowski e Barba são europeus que fora do eixo colhem, bebem, reelaboram suas referências, inclusive questionando padrões europeus, mas retornam para a Europa, impregnando os cânones da cena teatral. Nós (brasileiros, tupiniquins...) aqui sediados na América Latina, berço de tantos desses sumos colhidos, abraçados aos estigmas do bom selvagem, validamos esses movimentos. Seguimos a autoridade legitimada, seus métodos, estruturas e discursos. Descobertas e transformações da cena, que durante muito tempo foram paradigmas para o nosso teatro e sua escrita, considerada mais confiável para o desenvolvimento da nossa história. Algumas mudanças, entretanto, vão sendo acenadas na virada do século XX para o XXI.

Todo pensamento e ação de de(s)colonização empreendidos desvendam na contemporaneidade essas contradições históricas, ao mesmo tempo em que desbravam um movimento para despertar as próprias referências e encontrar seus métodos, estruturas e discursos. Um olhar para as matrizes subalternizadas, periféricas que acolhe paradoxos enquanto abre trilhas para outros discursos, gestos e ações. Na linhagem estudada por Catherine Walsh (2012) é enfatizada justamente a diversidade étnico-cultural latino-americana, ao reconhecer um histórico de opressão, que persiste na contemporaneidade, traço este, que permite elaborar uma crítica acerca das colonialidades. No campo teatral este movimento não descarta os aprendizados provindos destes mestres, mas desvenda artimanhas de um movimento hegemônico que persistiu por séculos, sem visibilidade para os questionamentos.

Terminada a graduação, em 2002 fui ao Velho Mundo, como que farejando rastros e errando por esse canal que se impunha como origem. Foi uma travessia em que outro eu, ainda amorfo, incógnito saltou. À luz desses pensamentos que na atualidade se desenvolvem, posso desvendar essa identidade como algo que de mim não se identificava com as estruturas eurocêntricas. No retorno busquei caçar elos para além de uma perspectiva ocidental tão presente em aprendizados de boa parte das escolas, que de certa forma representava um alicerce de compreensão e elaboração de pensamentos. Um tempo de peregrinação, de contato com outras temporalidades e ao estar entregue ao caminho pude olhar com mais atenção para as pedrinhas miudinhas. Luiz Fernando Simas, decifra alguns desses enigmas.

Nas histórias que conto, por prazer ou ofício não cabem grandes batalhas, feitos extraordinários (...) Como diz um velho ponto de encantaria, para chamar os boiadeiros que moram nos ventos, “uma é maior, outra é menor, a miudinha é a que nos alumeia / pedrinha miudinha de Aruanda êh!”. Eu sou maravilhado pelas pedrinhas miudinhas, nelas me vejo e delas faço meu pertencimento. (SIMAS, 2013, p. 13)

Estar do outro lado do Atlântico foi uma ótima oportunidade de um reconhecimento para outras raízes que compunham o arco da minha ascendência. Elos miúdos e pouco valorosos na ótica colonizadora, mas gigantes e preciosos para

abrir canais intuitivos, temporalidades circulares e contato com sabedorias ancestrais. Descobri as propulsões de movimentos hoje denominadas afro-diaspóricas. Muito se falava sobre a proposta da exaustão física em Grotowski⁵ e essa abordagem da dança que dialoga com matrizes provindas de regiões diversas da África, tais como Nigéria, Angola e Guiné se mostrava um caminho mais visceral para se atingir esse estado aliado a um sentimento de ancestralidade e de reencontro.

Era final de 2003 e fui trabalhar como produtora em um Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), projeto fomentado pela União Nacional do Estudantes (UNE) em um prédio recém ocupado na Barra Funda, na capital paulista com uma história muito peculiar. Hoje com o nome de Centro Esportivo Raul Tabajara, foi idealizado nos anos 1940 por Mário de Andrade, quando ocupava o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Sua ideia era a constituição de um espaço onde o lazer, o esporte e a cultura convivessem de maneira integrada. Daí a presença de um teatro em um centro majoritariamente esportivo. Na ocupação do CUCA vários coletivos artísticos foram convidados a integrar esse projeto e dentre eles, A Barca, grupo musical, que na época desenvolvia uma intensa pesquisa com base justamente no “Turista Aprendiz” de Mário de Andrade. Ao grupo interessou sobretudo o registro etnográfico de manifestações populares empreendido por ele. Valendo-se dos recursos de gravação da contemporaneidade refizeram vários trajetos dessas viagens encontrando guardiões e guardiãs das manifestações tradicionais e suas obras. Atualizando-os com diálogos, arranjos e permitindo que várias pessoas da minha geração se aproximassem de tradições diversas, traduzindo um Brasil misterioso, fértil e ancestral. Foi assim que tantos de nós conhecemos o Jongo do Tamandaré, o Baião de Princesa da Casa Fanti Ashanti, o Boi de Maracanã, a Casa de Candomblé Angola Redandá entre outros.

Entre apresentações e festas, foi promovida pela Barca ali no CUCA, também uma oficina centrada sobretudo no jongo. Ao final estávamos vários de nós enredados por ele, suas cantigas, passos de dança e mistérios. No teatro e jardins idealizados por Mário de Andrade dávamos vida às cantigas enraizadas em um Brasil profundo que ele abriu atalhos para desvendar e re-encantar.

⁵ Grotowski acreditava que a exaustão física poderia ser um caminho para se atingir um estado de expressividade, já que as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis.

Nesse rastro, vários de nós, então participantes da oficina, pudemos assim conhecer outros coletivos como a Associação Cultural Cachuera!, sediada na cidade de São Paulo, que realizava (e ainda realiza) intensa pesquisa nos batuques do sudeste dentre eles o jongo. Como brincante e arte-educadora fui me aproximando dessa manifestação sem a profundidade de um jongueiro e seus preceitos. Reafirmo assim esse lugar forasteiro da que passeia pelas tradições com graus diversos de aproximação. Mesmo tendo nascido na cidade de São Paulo, morando aqui e tendo vivido a imensa parte da vida aqui, farejo fora daqui boa parte da inspiração para o sopro. Na comunhão de experiências forasteiras que aqui se integram, vivo a fertilidade desse território. Mário de Andrade, e seu “Turista Aprendiz” contribuíram para percorrer essa vereda, que pouco tempo depois direcionou para o contato com a tradição oral, forjando, amaciando e tecendo o sopro de uma contadora de histórias⁶.

Para abordar a tradição do jongo a partir do meu olhar rapsódico e forasteiro descrito, valho-me da experiência de quem teve um contato direto e profundo com a fonte: Carolina dos Santos Bezerra Perez. Ela passou dois anos em contato com a Comunidade do Jongo de Tamandaré, na cidade de Guaratinguetá, que é considerada das mais significativas nessa tradição. Ali, realizou um estudo etnográfico, com o objetivo de mapear processos de transmissão de conhecimento.

O estudo desse patrimônio, da memória e das narrativas, aliado ao repertório cultural cotidiano das pessoas na comunidade do Tamandaré, conduziu-me ao cerne da relação entre o “Puer” e o “Senex”, isto é, o jovem e o ancião, na recondução dos sentidos aos sentidos mais profundos, pela ativação da memória e do lembrar que conduz ao autoconhecimento e ao conhecimento de seu papel na comunidade, e ao mesmo tempo, no mundo. (PEREZ, 2005 p. 250)

Em seu texto, ela desenvolve um pensamento centrado na questão das gerações no jongo. Perez aviva esse estudo com esse significativo título: “Nascer, crescer, envelhecer e morrer na roda da vida e nas rodas de jongo”. Apresenta

⁶ Paráfrase do texto de Hampâté Bâ (1980), ao se relacionar com o poder mágico da palavra na tradição oral da África sub-saariana: O ferreiro forja a Palavra, O tecelão a tece, O sapateiro amacia-a. (p. 196)

assim, um pensamento que entrelaça crescimento e envelhecimento, vida e morte aliado a essa tradição específica. Tomo como paradigma para pensar a questão da tradição e ruptura entrevedo associações com a arte de contar histórias.

Segundo Perez, o ponto de Jefinho⁷ (na epígrafe dessa parte do texto) é um marco na comunidade. É um ponto bastante soprado nas rodas de jongo e é emblemático para questão dos processos de transmissão, já que existe nessa comunidade um preceito de mantê-la entre os mais velhos. “Jefinho, valorizando uma postura de conciliação dos contrários, busca juntar todo mundo, juntar o novo, juntar o velho.” (PEREZ, 2005 p. 259)

Essa conciliação com a vida e com a morte que acontece na relação entre mestre e discípulo é percebida na comunidade quando os mais jovens lançam-se ao terreiro para cantar a primeira vez um ponto na roda. Nesse gesto, lançam-se à vida. Por outro lado, os jongueiros velhos querem prepará-los, querem que aprendam e, ao ensinar, reconciliam-se com a morte. (PEREZ, 2005, p. 264)

Iniciei com esse ponto do Jefinho e estendo meu Saravá aos narradores e narradoras velhos. Aos guardiões e guardiãs da tradição oral. Aos camponeses e camponesas que se aprofundam na sua terra. Um pedido de licença, de bênção de uma forasteira, com a vontade de perpetuar a tradição, e na ginga de soprar também poder revê-la, historicizá-la. E assim continuar nascendo e morrendo, crescendo e envelhecendo nas rodas de história e da vida. No sopro de Jefinho se manifesta uma vontade de integração ao mesmo tempo que sugere com sutileza uma tensão de gerações. A cada roda de jongo, ele se atualiza em terreiros diversos, parques, escolas onde o jongo insinua sua complexidade e simplicidade. Territórios, onde brincantes como eu poderão se encantar com o jongo circundando o lugar de jongueiro novo sem necessariamente, os preceitos de uma comunidade. Arcos entre o Vale do Paraíba, berço da tradição do jongo e os recantos espalhados alhures onde ela ganha vida são traçados.

⁷ Jeferson Alves de Oliveira, pesquisador e presidente da Associação Quilombolas do Tamandaré, imaginou o ponto aos 20 anos de idade. O jongo do Tamandaré é um dos mais reconhecidos do estado de São Paulo.

No campo próprio da arte de contar histórias Hampâté Bâ⁸ é referência nas associações da tradição com o sagrado. Uma raiz que valoriza a vocalidade, enquanto legitimação de pensamentos, acordos e assim traduziu para o Ocidente essa perspectiva.

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara - , a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. (HAMPÂTÉ BÂ, 1980, p. 169)

Qual nome se dá a essa sensação de reconhecimento de algo que é distante e familiar ao mesmo tempo? Um sopro que reaviva uma morada de alma, até então desconhecida. Uma embriaguez de pertencimento. Um êxtase de reencontro com uma força adormecida, que subitamente desperta, mostra-se sedenta de alargar a conexão soprada. Seria essa a ancestralidade? As rodas de jongo me transportam a esse lugar, assim como as palavras e imagens de Hampâté Bâ.

Associações entre a arte de narrar e os alivanhavs

Na dissertação de mestrado que defendi em 2017, “Tecendo o sopro do narrador” desenvolvi esse pensamento e Hampâté Bâ foi um eixo ao traduzir a forma como os ofícios artesanais, com destaque justamente para o tecelão estão entrelaçados ou nas suas palavras, são seus “grandes vetores”.

Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. (HAMPÂTÉ BÂ ,1980, p. 196)

⁸ Mestre da tradição oral da África sub-saariana, no Mali, Bandiagara, região de pastores que guiavam seus rebanhos pelas savanas, onde também cercavam seus ouvintes para processos de transmissão de sabedoria, armazenada na memória.

Ao imaginar o modo como cada narrador tece o seu sopro, já pressupunha alguma aliança com o aspecto artesanal nessa composição. Hampâté Bâ desvenda a forma como na sua tradição, esses ofícios são entremeados por um conhecimento esotérico. Os cantos rituais, os movimentos ritmados, tudo contribui para a poética dos gestos de cada ofício tradicional, ligando-os assim ao poder da palavra. Os fios da trama na tecelagem representam o decorrer da vida.

No prosseguimento da pesquisa, esse elo foi retomado ao lançar um olhar para a questão de gênero na arte de narrar, pensando sobretudo na representação do feminino no conto tradicional, nas possibilidades de estranhamento, visando leituras e performances emancipadoras. Foi rascunhada assim, a possibilidade de realizar oficinas com mulheres ou pessoas em geral interessadas nos sopros femininos junto às artes têxteis. No entrelaçamento desses ofícios já tão identificados com o universo feminino além da busca de uma trilha prática e poética no seu desenvolvimento, foi cercada uma reinscrição criativa revendo algumas associações.

Os “trabalhos femininos” foram inventados a fim de dissimular essa horrível ociosidade; as mãos bordam, fazem tricô, mexem; não se trata de um trabalho de verdade porque o objeto produzido não é o fim visado; tem pouca importância e muitas vezes é um problema saber a que destiná-lo: livram-se dele (...); não é tampouco um jogo que revela, em sua gratuidade, a pura alegria de existir; e é apenas um *álibi*, porquanto o espírito permanece desocupado: é o divertimento absurdo tal qual o descreve Pascal: com a agulha ou o crochê, a mulher tece tristemente o próprio vazio de seus dias. (BEUAVOIR, 1980, p. 359)

Diante desse panorama tão esvaziado, mulheres são convidadas a alinhar outra história, ainda na repetição de um gesto, mas buscando um atravessamento de sentidos. E mesmo que os tempos sejam outros, podem lançar questionamentos em zonas onde o exercício da intelectualidade também pode esbarrar em superficialidade: transcendências não avistadas pela filosofia no gesto cotidiano. Tramas se repetem, mas seus arremates e subterrâneos se reinventam. No silêncio ou no diálogo algumas tecem úteros férteis e livres, outras tramam revoluções, palavras de ordem, trânsitos de gêneros, estados, essências e

pertencimento. De fato, pode ser que algumas teçam o próprio vazio de seus dias e ainda assim, mágoas e tristezas podem ser ressignificadas. No contexto apontado por Beauvoir, os ofícios manuais representavam com frequência uma escassez de escolhas possíveis para as mulheres e as perspectivas podem se multiplicar nas tramas e nos sopros. Trilhas são, portanto, farejadas e traçadas nessa direção.

Na EMIA⁹- Jabaquara, escola onde trabalho como professora, iniciei uma oficina presencial em fevereiro de 2020: “Sopros Femininos”. A EMIA tem o seu foco nas infâncias, assim se caracteriza o curso regular da escola, mas as oficinas são oportunidades de propor cursos livres para quem não está matriculado oficialmente, incluindo aí adultos. Para as famílias, que muitas vezes estão esperando as crianças, pode ser oportuno. A vontade inicial foi realizar uma parceria com o coletivo BordaEMIA¹⁰, que desde de 2016 pesquisa a arte do bordado na escola, dando asas assim ao desejo já apontado. Não foi possível na forma imaginada de início, mas entremeou o trabalho com as intrínsecas analogias já apontadas, além de um pequeno fruto desse vislumbre que mais adiante será relatado aqui. Desse modo, a oficina foi desenvolvida com o foco na investigação entre a arte de narrar e o feminino. Com a pandemia, teve somente três encontros presenciais e continuamos remotamente, “aos trancos e barrancos.” Ainda assim, algumas vivências podem ser pontuadas, sugerindo um mosaico de possibilidades para a abordagem dos atravessamentos propostos.

Nesse curto período presencial destaco um exercício de desconstrução da linguagem que gostaria muito de aprofundar como que testando uma hipótese: como o patriarcado está a impregnado na linguagem e se a sua desconstrução poderia sinalizar um desabrochar ou tangenciar de um princípio feminino. Musicalizações podem contribuir para avistar sonoridades desvencilhadas de padrões de linguagem atrelados à objetividade. Aparecem com uma frequência singular, misteriosa em aliteraões nas musicalidades de raiz bantu¹¹, como o

⁹ . Escola Municipal de Iniciação Artística, escola pública de integração de linguagens artísticas para as crianças que está presente dentro de um parque da Zona Sul da cidade de São Paulo desde 1980.

¹⁰ Coordenado pela artista visual Joana Salles, professora de artes visuais na EMIA e artista ligada aos alinhavos.

¹¹ A tradição bantu, de matriz Africana sub-saariana, sobretudo nas regiões do centro e sul do continente, se liga a um tronco linguístico e a uma filosofia que valoriza oralidade, vida comunitária e

próprio jongo. A vertigem se integra a estruturas, formulações, além de soprar caminhos, vocalizações e transes espiralados para a constituição de linguagens e performances sensíveis e visionárias. Leda Maria Martins decifra suas potências nos alinhavos vocálicos e ritualísticos nos reisados, mas que poderiam ser avistados em manifestações dessa raiz que permeia tantas outras tradições:

Na tapeçaria de cantos, algumas das mais expressivas aliteraões e imagens sonoras são aquelas figuradas na articulação do ôô, do olê, do lilelê, repetidos como refrão em muitos cantares. Sua modulação e seu timbre traduzem um variado prisma de significados, condensando, em seus torneios melódicos, os múltiplos tons nos percursos do negro: o lamento, a celebração, a alegria, a dor, o encantamento, a saudade, a luta, a resistência e a reminiscência. (MARTINS, 2021, p. 84)

A partir daí, exponho um início de pesquisa trilhado nessa direção da desconstrução da linguagem na busca de sentidos receptivos para tangenciar sopros femininos, em linguagens porvir. Na dissertação¹², houve uma abordagem desse exercício como jogo teatral, “blablação”, para Viola Spolin¹³ (1992), ou ainda com nomes que outros encenadores, pesquisadores e atores¹⁴ lhe deram: “fonemol” ou “gromelô”, cada qual com suas particularidades, sotaques, mas se ligando a uma fisicalidade e expressão teatral que confronta a racionalidade da articulação discursiva. Considero dinâmicas interessantes de liberação vocal a partir de sensações, ou ainda testar sons em confluência com gestos. Para pessoas com pouca ou sem experiência prévia no teatro pode sinalizar uma aproximação com o aspecto estranho da prática, uma abertura de canais de vocalização. Assim, iniciei a vivência com as participantes com um jogo conhecido como “PÁ-ZIP-TOIM”, em que a vocalização desses sons é associada a gestos e dinâmicas específicos em roda em um processo de transmissão de estímulos. O jogo evolui para gestos criados com os mesmos sons (ou o contrário: mesmos gestos e sons criados), até que ambos são

ancestralidade. Os bantus estão diretamente ligados à formação cultural brasileira tanto pelo legado linguístico, quanto pelas influências na cultura popular.

¹² BORGES, Lígia. **Tecendo o Sopro do Narrador**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

¹³ “Pelo fato de a blablação usar os sons da linguagem, subtraindo dela os símbolos (palavras), coloca o problema da comunicação no nível da experiência direta”. (SPOLIN, 1992, p.108)

¹⁴ Antunes Filho e Dario Fo são exemplos de artistas da cena que fizeram uso artístico desta prática, com os respectivos nomes citados.

criados livremente, mantendo a base da transmissão, ação e reação. Dei prosseguimento com deslocamentos pela roda com um objeto que era entregue de uma a uma, mantendo a dinâmica de sonoridades desconstruídas. No geral, observava uma tendência à ressignificação imediata do objeto de um modo mais objetivo, com gestos quase explicativos e pouco espaço para experimentos abstratos de movimentos e sons. Então, a instrução se direcionou a essa ressignificação dos objetos narrada pela fala desconstruída. A dinâmica levou ao pensamento: qual a voz que narra em você? Desde uma aproximação com um tom menos performado da voz, até a escolha de personagens, ou tons que revelam associações com imagens ligadas à arte de narrar.

Por fim, dirigimo-nos à glossolalia¹⁵, dinâmica ligada à articulação de uma língua desconhecida, muitas vezes associada a um viés religioso ou psiquiátrico. Aqui, ela interessa como tentativa a um acesso inconsciente de imagens, sonoridades que não se traduzem em palavras constituídas. Manifestação que segundo Zumthor, “subsiste como uma recordação longínqua da palavra primordial, à qual provavelmente nossos ancestrais atribuíram essa potência dramática, transformadora, que desvenda outra coisa para além do mundo vivido.” (2005, p. 100). Daí advém também seu potencial performativo:

Como território heterogêneo, cujo conceito bebe de muitas fontes e cujos recortes até parecem se contradizer, a glossolalia pode instigar com sua potência de estranhamento, sugerindo um conjunto de práticas e poéticas que em muitos aspectos podem contribuir para uma discussão sobre vocalidades para a performance. Diante da multiplicidade de contextos afetos a uma investigação do performer, a glossolalia suscita a escuta de vozes proibidas e desprezadas ao longo de suas histórias e, retomando o hibridismo de uma ação vocal desarrazoada (ALMEIDA, 2016, p. 76,77)

Com o corpo já aquecido depois das múltiplas vivências, vocalidades já despertadas, apaguei as luzes e a partir da respiração iniciamos a dinâmica. “A

¹⁵ “Glossolalia: palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanção de manifestações divinas e psiquiátricas, de tranSES, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura [...] Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal do ator e do performer, no entanto ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade.” (ALMEIDA, 2015, p. 52)

fisiologia da respiração ensina que a inspiração é muscularmente ativa, mas não necessita ser conscientemente ativada, do que decorre que o ar entra em nosso corpo sem esforço: basta a espera na pausa.” (FARRA, 2020, p. 46). O tempo estendido pode ser um aliado e conduzir a um estado meditativo, que por si só já pode levar a uma sutil alteração de consciência. “Na expiração o ar nas câmaras de ressonância ressoa nas frequências de sussurro: um ruído de vento, marca distintiva da expiração no ciclo, prepara a onda para a voz, que quando é convidada a aparecer, surfa no ar.” (FARRA, 2020, p. 48) Aos poucos os sons ganhavam articulação, como uma língua própria, que se deixa falar através do ser que a emite. Cada participante foi convidada a narrar um sonho com essa língua, sem necessidade de uma compreensão objetiva¹⁶. Ou seja, a ênfase é direcionada para a busca de uma vivência genuína, sem expectativas lançadas para uma qualidade da comunicação. “Essas possibilidades de enunciação vêm aproximar a experiência fundadora daquele que enuncia, que é a presença de uma reverberação da matéria por meio dos ruídos que os corpos produzem sem seu necessário vínculo com os significados.” (ALMEIDA, 2016, p. 77) A sala escura, as presenças femininas com sede de desvendar esse território, a fala desconstruída e a narração dos sonhos: elementos que, entrelaçados, insinuaram um convite a desvencilhar da lógica cotidiana e adentrar no universo onírico, onde não há linearidade de tempo e afetos navegam com liberdade. Onde também lembranças intocadas, difíceis de serem traduzidas na linguagem convencional podem vir à tona. “Para encontrar a noite do somido anterior ao sentido, é preciso lançar-se ao encontro da paixão, lugar poético onde a glossolalia canta.” (FARRA, 2020, p. 51) Muitas ficaram emocionadas, uma delas relatou que chorava porque não podia brincar quando criança e a face lúdica das dinâmicas propostas a desafiavam nesse lugar da ausência de memória e estofo. Perspectivas psicológicas, sociológicas, antropológicas circundam o território cênico-narrativo da investigação proposta. Extravasamentos podem ser estradas para reconhecer possibilidades de criação e a partir dos meus parâmetros busquei acolher os sentimentos em paralelo a uma lembrança do nosso foco de trabalho e

¹⁶ Os procedimentos da glossalalia, desde a respiração até a enunciação do sonho, aprendi com o professor José Batista (Zebba) Dal Farra, orientador da dissertação de mestrado citada. (BORGES, 2017)

dos seus limites de atuação, que podem ser expandidos, confrontados com ignorâncias e serem surpreendidos nos seus desdobramentos. O transbordamento foi precioso, sinalizou uma predisposição ao mergulho das participantes e um desafio para mim, no lugar da condução de buscar direcionamentos mais humanos e férteis.

Com o início do trabalho remoto, houve uma tentativa de dar continuidade a essa pesquisa, mas ela foi errante. A presença de uma atmosfera ritualística foi limitada entre telas, pensando no contexto de cada participante em sua casa. Juntas fomos tateando algumas possibilidades, verificando ressonâncias. O campo no geral foi árido, mas houve uma jornada particularmente interessante que relato aqui. O horizonte já havia sido atravessado pelo conceito de “moradas da alma”, provinda da narrativa “Pele de foca, pele de alma” presente na obra “Mulheres que Correm com os lobos” de Clarissa Pínkola Estés. Ali essa morada se desenha como “um pelo que envolve a nós e ao mundo natural e selvagem” (ESTÉS, 2014, p.294). A partir daí foi sugerida uma sessão de contos a serem narrados pelas participantes a partir de histórias que marcaram a infância, permaneceram no imaginário, como que criando uma camada da pele. A seguir, um resumo de algumas tramas narradas:

“Era uma vez uma menina, com 4, 5 anos que viu sua mãe chorando e a mãe lhe contou: seu pai tem “outra”. Quando ela tinha 10 anos, foi dormir no quarto com sua mãe para que seu pai ficasse no seu quarto.” (Jordana, 52 anos)¹⁷

“Quando eu era pequena eu era lourinha e na escola quando fomos participar de uma montagem teatral, queria que eu fosse a princesa, mas eu queria ser a bruxa. Como não me deixaram eu saí do teatro, mas ia brincar com uma amiga de ser a bruxa inventando minhas próprias vozes.” (Thais Cechini, 40 anos)

“Eu era a única menina negra em uma escola particular e queria ser a noiva na festa junina, mas ninguém imaginava essa possibilidade e eu não tinha par. Mas minha mãe preparou um vestido bem bonito, com maquiagem e eu me senti especial”. (Carla de Oliveira, 49 anos)

¹⁷ Nome fictício, idade aproximada

“Era uma vez uma menina nos seus 4, 5 anos que não conseguiu dormir direito no horário da soneca e acordou meio que ainda sonhando e foi levada para sua casa onde viu a mãe também dormindo”. (Simone, 27 anos)¹⁸

A instrução não se referia a histórias pessoais, mesmo sendo uma possibilidade. Mostrou-se como uma via latente e mesmo a história contada na terceira pessoa se revelou pessoal, somente a última indicada revelou traços oníricos entrelaçados com lembranças pessoais. O trânsito entre a primeira e a terceira pessoa deixa rastros de uma via interessante de investigação. O uso da terceira pessoa em uma narrativa pessoal trouxe eloquência e mistério, além de um caminho de distanciamento, salutar para a perspectiva trilhada.

No geral, tateamos vias de transposição cuja potência foi sinalizada, mas a proposta na sua essência pedia repetição, requeria um ambiente propício à entrega, passível de avistar vias para a experimentação. Não que almejássemos respostas objetivas, creio que, inclusive, em alguma instância o ciclo fez sentido em si. Para Carla, por exemplo, participante da oficina que trouxe a história do vestido, houve um sentido e desvendar próprio. Ela trabalha com numerologia, uma entre tantas vias oraculares que sustentam com proximidade um pacto do mito com a vida, ainda que tantos nomes e cosmologias possam ser atribuídos a esse entrelaçamento. Seu trajeto representou um caminho de confiança para aquela que um dia venceu barreiras para brilhar com o vestido junino, desvendar o seu sopro. Transitar pelos desvelamentos das sincronias, através dele. Em tantas narrativas o herói narra a própria história para se salvar, aqui Carla trilhou a locução da sua jornada de forma semelhante à forma como os oráculos percorrem teias de significação arquetípicas para desenharem sentidos. Ao se permitir a travessia da fala desconstruída, a glossolalia, terá Carla tateado alguma conexão oracular? Elaboro a interrogação, mirando e cegando-me em Tirésias, cuja cegueira se associava aos poderes decifratórios oraculares. Há algo da desconstrução dos sentidos mais diretos que pode de fato se associar a eles? Desenho a comparação, porque de fato estamos habituados a decifrar o mundo pela palavra, que moldura inclusive os horizontes circunscritos na visão. Traduzimos em palavras o que os olhos captam: objetos,

¹⁸ Nome fictício, idade aproximada

cores, medidas, texturas. A objetividade da palavra pode entorpecer os sentidos do intraduzível e a palavra poética pode trilhar a busca dessa tradução. Nessa travessia, forjo um sentido para avistar a analogia pretendida: entre a cegueira e a glossolalia. Tranço suas suspensões enquanto uma abertura para sentidos não nomeados, não traduzidos e que assim, dialogam com o indecifrável.

Uma história ao ser soprada e perfazer o caminho entre a contadora de histórias e a ouvinte, propõe um diálogo com as teias de sincronicidade. Onde a história me decifra? Aqui, transito no lugar de contadora e ouvinte e lanço números, astros, moedas, búzios, borra de café e poesia para expandir este arco.

A trajetória de Carla me inspira a lançar potência nos arcos avistados e nesse ato posso superestimá-los: desde a glossolalia, a oficina no seu trânsito entre a presença e as telas, até os oráculos. Como danço com rupturas, profanações, desmistificações proponho desde já essa ginga. Desmascaro minha face impostora no latifúndio sinalizado e coloco a narradora para gingar com as conexões mais afiadas até o contrabando. Visto Nasrudin, personagem, narrador de anedotas, *trickster*, que revela o óbvio, cuja sabedoria pode transitar pela ingenuidade e a malandragem. Visto Tirésias e aquela que desaprendeu a falar. Reafirmo assim o diálogo com tradição e ruptura, compasso que pode caber na vocalidade da narradora, vestindo peles diversas diante do público, jogando com essas camadas de significação diante de quem se dispor a ouvir e entrar no jogo de mitos, oráculos, musas, máscaras, sopros, peles em composição e dissolução.

“ Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;
Da tempestade é o estrondo efeito:
Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.”
(Gregório de Matos em “Poesia Lírica”)

Do desejo inicial de parceria com o coletivo BordaEMIA, relato uma semente lançada, fruto enjaulado nas telas e ainda assim soprando e tecendo mergulhos: a elaboração de um vídeo narrativo. O conto de Virgínia Woolf “A Cortina da Tia Bá” foi a base para esses entrelaçamentos. Ali, Tia Bá é uma velha que está bordando uma grande cortina azul. No título original em inglês “*Nurse Lugton’s Curtain*” a figura da protagonista é associada a uma babá que acrescenta uma

dimensão de cuidado, zelo ao ato de bordar que é o eixo da trama. Em meio a sua execução logo no início do conto, ela adormece e os seres, elementos bordados ganham vida. Como se aguardassem seu sono para viver sua jornada, cheia de celebrações, inclusive um majestoso carnaval. O vídeo foi um rascunhar do paralelo entre a arte de narrar e a tecelagem, na sua chama de encantamento. Uma visualização dos poderes mágicos do sopro da contadora de histórias tecido tal qual o bordado da Tia Bá, faculdade de despertar figuras sopradas, tecidas, ganhando vida própria na recepção de interlocutores. Tia Bá também veste outra pele no conto: a de feiticeira.

Sua face parecia a encosta de uma montanha, com grandes precipícios e avalanches. E nas falhas da montanha estavam seus olhos, seus cabelos, seu nariz e seus dentes. E todos os animais que cruzavam seu território, ela os congelava vivos, e eles ficavam o dia todo paradinhos nos seus joelhos; mas quando Tia Bá caía no sono, então eles ficavam livres e desciam à tardinha a Milpassinhópolis para beber. (WOOLF, 2003, p. 24)

A figura da feiticeira, seu potencial de criar poções mágicas e tecer encantos é emblemática para o entrelaçamento avistado. No bordado, o ato de adormecer aproxima a dimensão onírica desse feitiço, já que nas visualidades, a materialidade pode distanciar o autor na recepção. Seu gesto dá vida às criaturas entrelaçadas com os sonhos, a feiticeira é assim também bordada? Tecer encantamentos é se aproximar da pele de feiticeira e talvez isso seja mais evidente em outro trabalho realizado pelo coletivo BordaEMIA de bordar patuás. O gesto cotidiano buscou sua face ritualística para assim buscar um atravessamento das telas. Nas artes cênicas, a magia é arrematada no momento do encontro. De qualquer forma, receptores podem levar para seu cotidiano sensações provindas no contato com a obra. O vídeo buscou aproximar estas instâncias.

Woolf tece com palavras escritas essa quimera, esse é o seu bordado. Com palavras se posicionou diante das batalhas feministas e no campo da ficção bordou encantamento como resistência, bordou-se feiticeira capaz de dar vida às fabulações tecidas. No alinhavar dos elementos destaco a água que ronda o conto: na cortina azul e no lago, nas margens do qual o despertar dos seres sucede. No vídeo esse elemento também foi destacado, dando ares sensíveis à dimensão onírica do conto.

Ele se encontra disponível no seguinte link¹⁹: <https://archive.org/details/tecendo-sopros>.

As telas foram transpostas, mas na oficina não duraram muito tempo. Mulheres, a maioria delas mães, não se permitiram um grande extravasamento nas experimentações remotas e talvez tenha se evidenciado naquele início de pandemia, uma inexperiência minha com o meio remoto. Buscamos juntas e selamos o ciclo do possível. Mas a desistência, o fracasso pode ser figurado aqui nas suas diversas implicações e encaminhamentos. Dentro da dinâmica da escola se desenhou a possibilidade de postar propostas, atividades em seu blog, disponibilizadas publicamente e assim poderiam ser acessadas a qualquer momento por diversos públicos. E assim, pensei em áudios que circundaram nosso tema e nossas vivências, quase como uma rádio. Busquei uma trilha que circunda meu cotidiano de mulher, mãe e pesquisadora durante a pandemia: escutar assuntos diversos enquanto se realiza atividades domésticas. Talvez assim, ainda que sem a magia do sopro carregado de hálito, pudéssemos tangenciar a aliança da vocalidade do narrador tradicional com os ofícios e afazeres artesanais, domésticos, cotidianos: narrativas sopradas enquanto se tece, se varre, se lava, se cozinha. E nesse rastro se desenha a possibilidade de desvendar alianças ancestrais, possibilidades de escrita e reescrita. Qual vida pode brotar do gesto ritualizado, quando conectado a uma jornada ancestral e seus conteúdos simbólicos? Assim, o sopro pede licença para invadir o cotidiano das ouvintes, chama a responsabilidade do tecido mais poético e emancipador, navegando pelas sensibilidades.

Imagino um inventário de gestos que podem conter na sua pulsão um diálogo com os ritos de passagem:

- Pintar as paredes da casa (se for a casa onde se morou na infância, a casa da avó, talvez seja um convite à pulsão crescente);
- Reabrir caixas no fundo do armário com diários antigos, álbuns de fotos (resistem?);
- Preparar as malas para sair rumo a uma longa viagem, ou sair da casa que foi morada por longo tempo;

¹⁹ Através do link o vídeo poderá ser assistido pela plataforma Internet Archive HTML5 Uploader 1.7.0

- Recolher os cacos de um objeto valioso, precioso que acaba de se espatifar (se for um frasco de perfume a exalar o cheiro desmesuradamente forte, ou um objeto a revelar camadas desconhecidas...)

- “Arrumar o quarto do filho que já morreu”²⁰.

Com o *gestus*, dentro do contexto teatral, Brecht dialogava com o gesto escavado, capaz de revelar, de instigar sede de decifração, a promover assombro, sobretudo no recortes sócio-históricos que ele pode desvelar. Em um vetor privado, mas também carregado de atravessamentos, a narração pode sugerir ao ouvinte a realização de gestos reveladores, realizado nas cavernas íntimas de ressonância. Nessa direção, portanto, no sentido avesso da performance. Mas se ela instiga a desvendar gestos e vocalidades, também pode ser aliada no empreendimento de ações em direção a uma arqueologia pessoal.

Considerações finais

Teci algumas considerações a partir de um trajeto pessoal e ao revelar e transitar entre o público e o privado, escapa um convite para que a vocalidade de contadores e contadoras de histórias seja portadora destes entrelaçamentos em seus diversos passos. Desde a descoberta das fontes, narrativas que fazem sentido para quem lê, escuta e mobilizam os fluxos para que o sopro possa chegar ao público. A escolha dos elementos que comunicarão a narrativa em performance: roteiro, espaço, figurino, objetos, sonoridades, ritmos: tudo carrega uma história que estará entrelaçando significados entre receptores e narradores. Elos que também podem alinhar sentidos receptivos a desvendar entrelinhas e escavar temporalidades e direções que driblam táticas colonizadoras. Escrevi essas palavras almejando sopro, entrevendo nessas ações de tecer e narrar a potência das formas ganharem vida, acenderem chamas de alumbramento, seja na intimidade ou junto ao público, arcos relevantes e complementares de acesso à magia.

²⁰ Verso da canção “Pedaço de Mim” de Chico Buarque

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, César. O Marulhar das Glossolalias em Artaud. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença** [on-line]. 2016, V.6, n. 1, p. 71 – 93. ISSN: 2237-2660. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/2237-266055254> Porto Alegre, 2016. Acesso em: 02 out. 2023.

ALMEIDA, Gil Roberto. **diferença voz glossolalia artaud performance**. 2015. 148 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Brasília, 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo** V.2. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: **Linguagem, tradução, literatura**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018 (p. 139-166).

BORGES, Lígia. **Encruzilhadas da Contadora de histórias: Veredas de tradição, tradução e ruptura**. 2022. 250f. Tese (doutorado em pedagogia teatral) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, São Paulo, 2022.

BORGES, Lígia. **Tecendo o Sopro do Narrador**. 2017. 117 f. Dissertação (mestrado em pedagogia teatral) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, São Paulo, 2017.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FARRA, Zebba Dal. **Palavra Muda**: sobre poéticas para vozes em estado de sítio. São Paulo: Giostri, 2020.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. Tradução de Beatriz Turquetti. In.: UNESCO, **História Geral da África** Vol. 1. São Paulo: Editora Ática, 1980.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas* [on-line]. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. 2014, vol. 22, n.3, p. 935–952. ISSN 1806-9584. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013> . Acesso em: 06 out. 2023.

MACHADO, Regina. **Acordais**: Fundamentos Teórico-Poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **A Montanha dos Signos. Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930**. 2014. 176 f. Dissertação (mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, São Paulo, 2014.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade na comunidade jogueira do Tamandaré - Guaratinguetá/SP. **Imaginário** [on-line]. 2005, v. 11, n. 11, p. 247-276, ISSN 1413-666X. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2005000200012&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: 06 out. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TRASEL, Janaína e CAMPO, Giuliano. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards. **Urdimento** [on-line]. 2014, v.1, n.22, p. 53 – 62. ISSN: 1414.5731 Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101222014053> . Acesso em: 06 out. 2023.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas. *Visão Global* [on-line]. 2012, v. 15, n. 1-2, p. 61-74. ISSN 2179-4944. Recuperado de: <https://periodicos.unoesc.edu.br/visaoglobal/article/view/3412/1511>. Acesso em: 06 out. 2023.

WOOLF, Virginia. **A Cortina da Tia Bá**. Tradução de Ruth Rocha. São Paulo: Ática, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevista e Ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

Recebido em: 28/06/2023

Aceito em: 08/11/2023

O ARTIVISMO NAS ARTES MARCIAIS: ATIVISMO E PERFORMANCE ENTRE GAROTAS NEGRAS LUTADORAS NO BRASIL

Antonia Gabriela Pereira de Araujo¹

Resumo: este artigo discute como jovens negras nas favelas do Rio de Janeiro ativam a corporeidade como território de arte e ativismo a partir das artes marciais. Partindo de tensionamentos e fissuras nas noções de ativismo, feminilidade/masculinidade e das concepções de gênero baseadas em quadros normativos do Pensamento Ocidental, discuto partes importantes da minha tese onde as experiências vividas de garotas jovens com o boxe se tornam um lugar seguro para seguirmos os rastros de um projeto político do que é "Ser" e "Se tornar" uma mulher negra no Brasil. Minha tese analisa como Jovens garotas negras estão transformando seus territórios-corpos em terrenos políticos de expressão de uma subjetividade negra dissidente em relação a lugares socialmente normalizados, generificados, racializados e estigmatizados. O objetivo é vislumbrar a corporeidade negra como território político não somente na prática dos esportes, mas como manifestação dissidente que incita e frissura as estruturas normalizadoras e "representativas" que tentam simplificar e enfraquecer as "respostas criativas" (FERGUSON, 2000) ou as "fabulações críticas" (HARTMAN, 2008) dos sujeitos negros ao colocar o corpo negro absolutamente como lugar de dor, trauma ou de prazer para os olhos do Ocidente.

Palavras-chave: corporeidade, garotas negras, ativismo, artes (marciais.)

¹ Pós doutoranda em estudos Afro Latino Americano na Universidade de Harvard. Formação: doutora antropologia social UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9568971405626954>. E-mail: apereiradearaujo@fas.harvard.edu.

ARTIVISM IN MARTIAL ARTS: ACTIVISM AND PERFORMANCE AMONG BLACK GIRLS FIGHTERS IN BRAZIL

Abstract: this paper discusses how young black women in the favelas of Rio de Janeiro activate corporeality as a territory of art and activism through martial arts. Starting from tensions and fissures in the notions of activism, femininity/masculinity, and the conceptions of gender based on normative frameworks of Western Thought, I discuss essential parts of my thesis where the lived experiences of young girls with boxing become a safe place to follow the tracks of a political project of "Being" and "Becoming" a black woman in Brazil. My thesis analyzes how Young black girls are transforming their body-territories into political terrains of expression of a dissident black subjectivity in relation to socially normalized, generified, racialized, and stigmatized places. The aim is to glimpse corporeality as a political territory not only in the practice of sports but black subjects as avatars, that is, as dissident corporal manifestations inciting and fracturing the normalizing and "representative" structures that try to simplify and weaken the "creative responses" (FERGUSON, 2000) or the "critical fabrications" (HARTMAN, 2008) of black subjects by placing every black body as a place of pain, trauma or pleasure for the eyes of the West.

Keywords: corporeality, black girls, activism, martial arts.

Introdução: constituindo a epistemologia da garota negra

Hoje é 18 de março de 2018 e estou no meio de 2 mil pessoas que ocupam a Avenida Brasil no Rio de Janeiro. Encontrei um dos treinadores de boxe do Complexo da Maré, Roberto que é ativista negro, boxeador profissional e um dos colaboradores da minha pesquisa de doutorado. Estou em prantos, dilacerada, mas eu acho que ele está ainda mais oprimido e assustado do que eu por esta “nova realidade.” Esse é um dos maiores protestos locais contra o assassinato da parlamentar e ativista negra Marielle Franco. Eu havia combinado com algumas boxeadoras de encontrá-las neste ato, mas nenhuma delas estava presente. Essas ausências me trouxeram indagações.

(ARAÚJO, A.G.P de. Trechos retirados dos Cadernos Vermelhos, Pág. 25. Ano 2018)

Hoje é 19 de março de 2018, um dia após o protesto, e vou, ainda com o corpo cansado, para o ginásio de boxe localizado próximo a mesma Avenida onde aconteceu o ato e onde costumeiramente encontro as boxeadoras. A Avenida Brasil está transitável, os carros correm em alta velocidade, os grafites e pichações nas paredes dos comércios gritam “Marielle, presente” e revelam o que houve no dia anterior. Dentro do ginásio os sons de rap aceleram os corpos das jovens garotas que treinam. Aquela é a primeira vez que encontro as boxeadoras depois do crime contra Marielle Franco e ao tentar, reciprocamente, nos consolarmos uma das boxeadoras, Miriam, 31 anos, é enfática: “Estamos lutando sempre, a luta não pode parar e aqui criamos força, eu não vou parar de treinar, agora mesmo que é hora de ser raçuda e não desistir dos nossos sonhos.”

(ARAÚJO, A.G.P de. Trechos retirados dos Cadernos Vermelhos, Pág. 26. Ano 2018)

Estes trechos retirados dos meus cadernos vermelhos (espécie de caderno de anotações emotivas/políticas dos diálogos feitos durante a pesquisa), mais do que servir de mote, é uma pró memória para uma das questões e objetivos centrais que este artigo pretende perseguir, qual seja: O quanto de ativismo há nas artes marciais e o quanto de movimento corporal há no ativismo de jovens garotas negras? O material que irei trabalhar neste artigo é resultado da minha pesquisa de tese de doutorado defendida em 2021 e que teve como uma das teorias centrais as corporeidades das garotas negras como reveladoras de histórias políticas duradouras e persistentes. Em especial na minha pesquisa, eu mostro como essas histórias corporais evidenciam a sobreposição de estruturas de raça, de gênero, geração e classe sendo feitas continuamente e envolvendo Terceiro setor, o Estado e programas nacionais, como os programas de pacificação da polícia (Unidades de Polícia Pacificadora).

Realizei durante 4 anos uma pesquisa engajada usando métodos de pesquisa qualitativas, entrevistas e pesquisa de arquivo. A pesquisa iniciou em 2016 no

Complexo da Maré, três anos após o estabelecimento das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) nesse território. O aumento da presença de jovens dessa comunidade praticando artes marciais no mesmo período da implementação de programas de militarização desses espaços, chamou a minha atenção, e eu queria dialogar com o que aquelas garotas negras estavam fazendo com os seus corpos nesses contextos de “clima de guerra”, então eu decidi perseguir as corporalidades que estavam sendo feitas naquele momento no Complexo da Maré, em especial acompanhando o cotidiano de garotas negras dentro e fora dos ginásios de artes marciais, especialmente observando a prática do boxe.

No decorrer da pesquisa, em 2018, fomos todos aterrorizados e aterrorizadas com o assassinato da jovem parlamentar negra e lésbica, moradora do Complexo da Maré, Marielle Franco. O modo como essas jovens garotas negras reagiram a esse assassinato (trecho descrito acima), pode colocar em debate formas de ativismos comunitários constituídos por processos corporais criativos que revelam não somente frissuras e tensões de estruturas de gênero racial, como também expressam formas de atuação política a partir de um projeto de autodefesa que se faz coetâneo ao processo dessas jovens garotas "se tornarem" mulheres negras. Afinal, como a militarização e a violência extrema nos/dos seus cotidianos estava impactando nos processos corporais experienciados por elas? Mais importante do que essa questão, queria perseguir o que acontecia nas suas práticas corporais naquele momento porque, se por um lado: *“a implementação dos programas de Unidades de Polícia Pacificadora estava ampliando e intensificando um estado de penalização ampliado no Brasil”*, conforme escreveu Marielle Franco na sua dissertação defendida em 2014, por outro lado interessava para mim visualizar as corporalidades das garotas negras naquele território e como elas estavam reagindo e re-significando esses contextos de violência racial a partir dos seus corpos e corporeidades.

Outro ponto que gostaria de destacar é que na minha tese a categoria "garotas negras" é uma reivindicação e uma escolha epistemológica que eu faço. Não é uma infantilização, de jovens ou mulheres negras, mas quero evitar a adultização precoce das garotas negras e evitar relegar a elas lugares estigmatizados. Eu considero relevante para os estudos da diáspora negra, a necessidade de compreender a complexidade da teorização da adolescência negra para uma melhor visualização do

que permeia e complexifica "ser" e "se tornar" mulher negra na Diáspora negra, igualmente "ser" e "se tornar" homem negro. Além disso, é preciso estarmos atentos nos nossos estudos a como podemos estar adultizando garotas e jovens negros, sem cautela analítica para diferenciar e entender que geração se trata de um diferenciador crucial para o entendimento das vidas de sujeitos negros na fase adulta.

Assim, defino a categoria *garotas negras* como central metodologicamente e analiticamente, para vislumbrar o valor e a potência da "posse de si mesma" nos contextos da racialização, além de ser uma chave para colocar de uma vez por todas a pauta do corpo, geração, gênero, território e raça de volta na equação dos Estudos feministas. Enquanto os esforços das intelectuais feministas se voltam para criar espaços para as análises interseccionais nas discussões acadêmicas sobre feminismo, educação, história, literatura, trabalho comunitário e o futuro, na maioria das vezes é subsumido, invisibilizado e esquecida "as garotas negras", contribuindo para uma formação discursiva que desvaloriza sistematicamente as "respostas criativas" dessas pessoas, contribui para a adultificação delas, inclusive, atrasando e dificultando a criação de políticas públicas para esse grupo, já que não nomea-las como garotas negras gera o esvaziamento das suas ações de praticamente todo significado social, histórico e cultural. Nesse campo de contrapontos trago a perspectiva de gênero, geração e raça como crucial, uma vez que conjuga o corpo negro das garotas negras como um local fonte de subjetividade subversiva e convicções políticas e espirituais.

Assim, persigo o foco na *garota negra* como esse lugar onde se inicia a aprendizagem da fuga e igualmente se abre o portal de acesso político e espiritual para a posse de si. Nas entrevistas com as garotas de idade entre 16 a 32 anos, todas narraram experiências de racismo vivenciados na idade entre 11 a 16 anos e foi essa a faixa etária que elas iniciaram no boxe ou pensaram em praticar artes marciais. Afinal, como a racialização sofrida na adolescência negra influencia a composição das suas corporalidades e subjetividades na vida adulta? Como os efeitos da racialização na adolescência somada às experiências vividas de militarização das favelas forjam de modo incisivo a visão que essas garotas têm de si, a visão que elas têm de liberdade e o que elas podem fazer a partir do que possuem: seus corpos na relação com o estado, com as suas famílias e com as suas comunidades?

Vale lembrar por fim que a utilização do universo do boxe é apenas um ponto de partida para as reflexões mais amplas e diversas que farei, é um microcosmo, mas que extrapola esse universo, como irei mostrar o boxe é somente mais um local dentre outros que mostra de forma concreta uma metafísica, uma corporalidade/subjetividade e um ativismo que envolve princípios e valores que transcendem a memória cultural, envolve memória corporal, ancestralidade, e arquivo ancestral.

Participaram desta pesquisa 25 garotas negras mas, diretamente, concedendo entrevistas e conversas informais foram 15 de três diferentes grupos de interlocutoras (alunas de boxe, boxeadoras profissionais e amadoras) e que frequentavam, também, ambientes diferentes. Apesar da maioria ser moradora de Nova Holanda, outras poucas jovens encontrei em campeonatos que ocorreram nesse bairro, mas que são moradoras de bairros vizinhos como o Complexo do Alemão. Há 4 interlocutoras que conheci nos Campeonatos de Boxe no Rio de Janeiro, mas que não são de Nova Holanda. Essas 4 interlocutoras, são boxeadoras amadoras que residem nas seguintes regiões: Méier, Complexo do Alemão e Tuiuti. Nossos encontros e conversas aconteciam em situações diversas, como treinos, salas de campeonatos, corridas nas ruas, na cozinha e em outros espaços mais públicos do que domésticos. Com uma sequência variável de assuntos esses encontros eram sempre regados por sorrisos e descontração e quando aconteciam em formato de entrevistas semiestruturadas quase sempre os temas me comoviam o que motivava uma troca de experiências e vivências que estreitava mais ainda nossas relações e nossos territórios em comum. Segundo Verônica Fabrini de Almeida no seu texto "Outras Cassandras e as classes perigosas" onde faz a defesa de uma produção científica feminista demolidora no que diz respeito à racionalidade científica, dominante nos meios acadêmicos, a etnografia aqui presente se voltou para,

um modo alternativo de operação e articulação onde a superação da ideia da produção de conhecimento como um processo racional e objetivo deu lugar para uma busca de novos parâmetros de processos que incorporem a dimensão subjetiva, emotiva e intuitiva, que busquem ultrapassar a divisão corpo/mente, sentimento/razão. Um modo feminista de investigar que pede o envolvimento entre sujeito e objeto, numa mútua interação, onde não há um método pronto, onde o caminho se faz ao caminhar (2019, p.19).

Nesses termos, a relação com treinadores, público e espectadores de campeonatos, academias de boxe, alunas e adolescentes, se construiu através dos percursos etnográficos que se deram em mais de 3 ambientes (ruas, salas de treino, casas das atletas e campeonatos) e foi totalmente acompanhada de gravações sonoras, registros imagéticos e filmagens espontâneas e informais. O registro visual foi uma ferramenta metodológica do meu campo em que se estendia para conversas sobre o boxe, além disso trabalhei, também, essas imagens e algumas fotos das redes sociais como provocações para levarmos a sério questões centrais dos aspectos da ficção e realidade, criação artística, representatividade, posicionamentos políticos e as afro-fabulações a partir das visões das jovens boxeadoras.

O quanto dança o corpo que luta?

Conceituando a performance da luta entre garotas negras

Não é atual o tema do corpo atlético negro como alvo de racismo e racialização nos esportes, mas atualmente se tornou crescente os números de manchetes internacionais, os temas de livros e de filmes retratando os inúmeros casos em que os(as) atletas negros(as) são animalizados e desumanizados nos esportes. A produção sobre esse tópico, em diferentes textos literários, interessa como repertório sociocultural e histórico para enfatizar a ressonância dos casos de racismos em arenas e quadras desportistas para atos de protestos públicos e para o ativismo desde uma perspectiva racial nos esportes. As movimentações e mobilizações, principalmente nas redes sociais, em torno do combate aos atos de racismo nos esportes, atualmente, vem surgindo como vitrine e termômetro dos contextos das desigualdades raciais em diferentes nações, como no último caso do jogador de futebol do Real Madrid, Vinicius Junior, que foi expulso do jogo por reagir aos ataques racistas que recebeu da torcida adversária. Mas faz-se oportuno lembrar que o mais antigo caso de racismo e ativismo nos esportes é o do Boxeador Muhammad Ali, na década de 1960, quando o ícone do boxe se recusa a se alistar e a lutar na Guerra do Vietnã, devido a sua desobediência ele foi insultado em sua cidade, rejeitado em

restaurantes e mesmo apesar de ter conquistado o ouro nos Jogos Olímpicos de Roma foi despojado de seus títulos e preso durante um curto período. Desde esse evento histórico até os dias atuais, as manifestações e protestos contra o racismo direcionado para atletas negra/os não se traduziram em mudanças concretas, por exemplo, em um maior engajamento e responsabilidade racial das organizações e federações das diferentes modalidades esportivas com a comunidade negra.

Apesar dos silenciamentos dos grandes órgãos desportistas mundiais sobre os casos de racismo com os e as atletas negros/as, é possível visualizarmos esses sujeitos como detentores de respostas criativas atuando a partir dos esportes como local de produções corporais dissidentes e transgressoras das tensões "normalizadoras" dos seus corpos? Para entrarmos nessa inquietação política/intelectual, vamos fazer uma mirada para os estudiosos da área. Os estudos propostos por historiadores, antropólogos e sociólogos na linha dos estudos de esportes e sociedade operacionalizam categorias de raça, corpo, gênero, nacionalismo e relações identitárias e políticas (SUGDEN, 1996; WACQUANT, 2002; ENCINOSA, 2004; REEJHSINGHANI, 2009; ADELMAN, 2014; BERTÉ, 2016) de modo a evidenciar como o campo esportivo é um local que os mitos coloniais sobre os corpos negros expressam-se com maior clareza com o discurso da/o atleta negra/o "resistente", "vitoriosa", "guerreira" tornando o corpo negro como um repositório fundamental para os desejos contemporâneos e os medos sobre a negritude (HARTMAN, 1999). Alguns destes estudos fornecem esforços epistêmicos para o entendimento do contexto histórico e político esportivo como um espaço que vale a pena habitar não somente para perseguir produções corporais permeadas por estruturas de classe e raça (WACQUANT; 2002; REEJHSINGHANI, 2009), mas também como um território fecundo para as discussões em torno do corpo feminino atlético e de identidades que evidenciam as tensões de gênero e sexualidade (ADELMAN, 2014; GOMES, 2020). Me referencio nestes autores, mas também vou além deles buscando investidas teóricas para me apoiar num aporte analítico que possibilite evidenciar como as produções corporais, neste caso, especialmente nos esportes, transcendem e re-significam os discursos elaborados de racialização, hipersexualização e estereotipação dos corpos atléticos negros como corpos animalizados, isto é, atuando como território de ativismo e ação política.

Por exemplo, gostaria de me deter neste ponto para explicar, a partir de um exemplo, ao que me refiro quando digo as “produções corporais transcendem os discursos elaborados de racialização.” Existe um jogo performático e eu diria cinestésico entre as praticantes de boxe que envolve a tríade corporal cabeça, tronco e membros, essa tríade é uma coordenação performática executada por qualquer boxeadora que inicia os treinos de boxe. O movimento de coordenar a cabeça, o tronco e os membros de um lado para o outro é chamado de gingado no boxe. A execução desse movimento chamado gingado é efetuada na circundação com o tronco e a cabeça de um lado para o outro e com a variação de movimentos de braços e pernas alternando para um lado e para o outro. Esse movimento é efetuado com fluidez pelas praticantes de boxe quando elas possuem alguns anos de treino e elaboram seus modos particulares de gingar.

O treinador Roberto diz que uma boa boxeadora sabe gingar quase dançando. E é comum entre as praticantes de boxe dizerem “as boas lutadoras de boxe são boas dançarinas.” As mãos, a cabeça e o olhar se movem ritmicamente num gingado bem executado. As mãos com as luvas ficam alternando na altura da bochecha e da testa, a cabeça precisa estar protegida, pois se o adversário ameaçar bater a cabeça não será o primeiro alvo. O queixo deve estar levemente inclinado para baixo, mas com o olhar para frente no adversário. Se as mãos não acompanharem o movimento da cabeça o nocaute pode abrir uma fratura no nariz, na boca ou no queixo. Mas, necessariamente, o bom gingado não quer dizer se mover de um lado para o outro sem deixar o corpo em estado de repouso, pode ser um estado de movimento quase com o corpo parado, mas em que a atleta confunde o adversário sem aparentemente tirar os pés do lugar, somente numa cadência de olhar e de movimento de cabeça e tronco de um lado para o outro.

Como na imagem abaixo, onde Miriam ginga para enganar o seu adversário.



O gingado do corpo que boxeia. Foto do Arquivo de imagens de Antônia Araújo, 2019.

Estão presentes na prática do gingado diversos elementos de consciência motora. Por exemplo, a construção da ondulação a partir da consciência do enrolar e desenrolar a coluna, para manter a guarda do corpo. Outra referência é a noção de pés enraizados e braços enquanto extremidades conectadas a todo corpo, que se apresenta no gingado a partir da orientação para a manutenção harmônica da postura ereta e móvel, e os braços, mantendo clareza sobre as forças opostas (para cima e para baixo) em ação e que possibilita um ficar em pé equilibrado.

Essa relação gravitacional é retomada em diversas partes da técnica do gingado e do footwork ou trabalho de pernas. Na circundação de pés, onde se executa movimentos no plano baixo dos pés, o movimento exige, sobretudo, orientar o fluxo dos pés para baixo mantendo o apoio no chão. Trata-se de girar o corpo com os pés, com as extremidades inferiores, garantindo a passagem de força da coluna para o quadril e conduzindo assim a energia de cima para baixo mantendo a necessária pressão do corpo no chão, através dos pés. Por fim, o encontro das duas técnicas, gingar e fazer o jogo de pernas, gera uma performance similar a uma coreografia. Atentando-se para sua feição rítmica, percebemos que o gingado tem uma estrutura contínua e constante que possibilita manter os movimentos em fluxo ondulatório e

em contínua relação com o ritmo. Não por acaso, o gingado é definido como uma técnica de enganar o oponente, deslocando ritmicamente as partes do corpo com movimentos ondulatórios. Somada ao gingado a tática de movimentação de pernas, a cada pé que pisa, uma ondulação subsequente ocorre no tronco, quadril e braços ao longo do corpo.

No fim do movimento, temos braços, tronco e cabeça se movimentando. Como parte fundamental da atuação das boxeadoras, a técnica do gingado altera os estados dos corpos envolvidos na luta. Nesses termos, o gingado atua na instauração de um fluxo próprio entre boxeadora, público e adversária. Advém também desse conjunto a respiração. Quando os braços de Miriam ganham fluutuabilidade no espaço, o tórax se enche de ar e diminui o peso do corpo, isso faz com que a mesma consiga nocautear com mais velocidade e agilidade. Em certa medida, a performance dos braços de Miriam exprime exatamente um corpo leve, mas de soco pesado, pois quando os braços ganham autonomia em relação ao tronco e às costelas, ganham fluutuabilidade e ampliam seu volume e campo de ação, de modo que o soco se alarga e consegue ter maior velocidade. Além disso, o movimento de gingado envolve um certo “nível de intimidade” com o corpo e com o boxe.

A corporeidade negra pela lente dos estudos afro-brasileiros e dos black studies

Segundo Leda Maria Martins sobre o conceito de performance em que o corpo, físico e simbólico, vivencia o mundo e dialoga com ele a partir de expressões corporais que não somente exprimem a materialidade do continuum histórico, mas também re-encena, re-modela e re-significa na experiência vivida cotidianamente corporeidades que transcendem a determinação binarista do pensamento Ocidental colonialista, imperialista e escravagista, podemos perceber como a prática do gingado e os jogos de pernas das boxeadoras são metáforas e modalidades performativas para entender como essas jovens negras estão criando suas respostas criativas e fabulações críticas para (re)fazer e/ou desfazer estruturas que racializam e estigmatizam seus corpos.

Já olhando para o conceito mais metodológico de fabulação crítica conforme elaborado por Sadyia Hartman em seu texto *Vênus em dois atos* (2020), onde ela leva a sério a necessidade da imaginação e encenação na pesquisa nos/dos arquivos, isto é, o que Hartman quer vislumbrar com esse conceito é a necessidade de incorporarmos ao processo de verificação histórica o elemento imaginativo (uma espécie de combinação de estilo literário a pesquisa de arquivos, documentos e imagens). como fundamental na produção de conhecimento. Assim, olhando e fazendo uma releitura do conceito para a realidade vivida e para as experiências dos sujeitos negros, podemos visualizar as "corporeidades gingativas" das jovens boxeadoras como fabulações críticas, isto é, como estratégias corporais de (re)encenação e reinvenção crítica dos arquivos corporais enquanto alternativa e recusa das representações coloniais imagéticas que colocam o corpo negro como capturável, matável e descartável. Essas jovens lutadoras estão indo na contramão da violência esmagadora das representações sob os corpos atléticos negros como possuidores de uma força sobrenatural e inata.

A performance de uma lutadora de boxe é profundamente cambiante, mutável e múltipla, assim como as técnicas cinestésicas que atravessam a execução das táticas do boxe. A partir das Leituras dos Black Studies², podemos visualizar a incorporação de uma corporeidade gingativa (aquele corpo que ginga, que executa ondulações cambiantes) como um constante e contínuo processo de (re)arranjo das dimensões estereotipadas, vividas, reencarnadas e reencenadas das experiências vividas das jovens boxeadoras. Seguindo esse mesmo rastro analítico do Black Studies, a performance das boxeadoras ressoa com o conceito de "mudança de forma" de Aimee Cox (2015), isto é, uma categoria para visualizar os modos de vida que jovens negras incorporam como uma estratégia para reorientar o lugar de seus

² Estudos negros ou Black Studies ou ainda estudos afro-americanos, é um campo acadêmico interdisciplinar que se centra principalmente no estudo da história, cultura e política dos povos da diáspora africana e de África. O campo inclui acadêmicos de literatura, história, política e religião afro-americanas, afro-canadianas, afro-caribenhas, afro-latinas, afro-europeias, afro-asiáticas, afro-australianas e africanas, bem como de disciplinas como a sociologia, a antropologia, os estudos culturais, a psicologia, a educação e muitas outras disciplinas das ciências humanas e sociais. Este campo de estudos se originou e se difundiu nos centros de pesquisa norte-americanos no final do século XIX com os acadêmicos negros, como por exemplo W. E. B. Du Bois, Melville Herskovits e Lorenzo Dow Turner.

corpos dentro, em movimento e na relação com as estruturas raciais e sociais do Estado racista. O conceito de "mudança de forma" sendo analisado na minha pesquisa possibilita evidenciar práticas corporais das jovens boxeadoras negras onde elas buscam transcender as fronteiras sociais e (re)imaginar possibilidades para si mesmas como sujeitas cidadãs no estado neoliberal que é ordenado a torná-los sem valor ou pertencimento. Já olhando através da lente de Thomas DeFrantz (2010), em especial com os seus conceitos de fluxo e ruptura, o autor acima mencionado elucidou no seu ensaio "Performing the Breaks: Notes on African American Aesthetic Structures" (2010), que o fluxo deriva de uma consciência comunal do pulso rítmico básico. O fluxo e o ritmo são aliados: um permite e inspira o outro. Isso pode não parecer evidente.

No entanto, nas estruturas expressivas negras, o fluxo emerge ao lado das estruturas de pulso rítmico, assim como define DeFrantz. Os fundamentos de pulso fluem e, trabalhando juntos, criam possibilidades para o "intervalo", para a "quebra". A ruptura é um espaço inesperado e incontrolável. É onde uma batida insistente é interrompida por um lampejo de ideias rítmicas contraditórias. Para esse intelectual "o intervalo é o gesto mais significativo da performance negra, pois contém tanto o empate a um fluxo rítmico onipresente e o potencial de anarquia e ruptura." Além disso, DeFrantz enfatiza que, a "quebra" cria um espaço liminóide que permite aos ouvintes atentos um lugar para entrar na performance. No boxe, o gingado é a possibilidade de expressão da criatividade corporal de cada boxeadora, como eu concebo aqui, é uma prática corporal expressiva particular, assim como afirmou a boxeadora Miriam; "cada boxeadora elabora o seu gingado, depois que tiver aprendido todas as técnicas, o gingado vem espontaneamente, como se o corpo sempre soubesse fazer aquilo." Nesses termos, podemos considerar o conceito de "fluxo" e de "ruptura" como técnicas que percorrem todo o trabalho desenvolvido na produção corporal das boxeadoras.

Nesse sentido, se for possível olharmos para o corpo que luta, isto é que ginga, e em especial, olhar para o gingado como o corpo que executa a "quebra" e o "fluxo", podemos visualizar as lutadoras performando a atuação das encruzilhadas vividas, encenadas e (re)encarnadas; é como se as boxeadoras executassem uma linguagem criativa corporal construída sobre articulações enfáticas e improváveis do

corpóreo, uma vez que envolve a imprevisibilidade das adversárias, comunidade, objetos e a atuação da luta de cada uma na relação com todos esses elementos.

Neste tópico vislumbrei como as discussões suscitadas em torno do tema da performance podem ser abordadas aqui tomando em consideração o campo teórico dos estudos de arte, performance e os Estudos Afro-brasileiros através da lente de Leda Maria Martins num contraponto com os recentes trabalhos de intelectuais da área de Black Studies, como Saidyia Hartman (1997), Thomas DeFrantz (2010) e Aimee Cox (2015).

Representação ou fabulação: performances artistas entre garotas negras boxeadoras

A obra de Victor Turner (1982) é uma das primeiras no âmbito da tradição antropológica dos estudos de performance que podem ser identificadas como contribuição para definir como os “dramas sociais” e seus correlatos corporais podem dar à antropologia alguns de seus melhores exemplos de conflitos em nível local, além de enfatizar a partir dessa noção de que a performance como encenação estruturada de contradições sociais pode tornar-se visíveis e passíveis de manipulação.

No entanto, mesmo nos estudos de performances os métodos antropológicos simbólicos e estruturalistas não tendiam a ver o corpo vivido de múltiplas variáveis e esses corpos não entravam nas discussões de performance. Os estudos de Marcel Mauss e Victor Turner são exceções parciais, pois confiam em um indivíduo psicologizado como veículo de mediação entre o corpo e a sociedade, abrindo assim uma porta para os mundos internos da experiência vivida. No entanto, eles também presumem uma “mente” um tanto etnocêntrica ou padrão de necessidades e motivos que habitam o corpo que descrevem. O movimento fenomenológico do final do século XIX marcado pelo trabalho de Merleau-Ponty tornou-se emblemático a este respeito pois trouxe o argumento de que o corpo está sempre presente na experiência. Para ele, ter um corpo significa inevitavelmente que se está corporificado; a consciência pode existir apenas como mediada através da incorporação experiente. O corpo nunca é, portanto, simplesmente um objeto físico,

mas sim uma encarnação e corporificação da consciência e o local onde a intenção, o significado e toda a prática se originam.

Nesse sentido que a contribuição de Saidyia Hartman entra nesse estudo. Uma vez que a autora traz a problemática da percepção da vida corporal em suas formas reais empíricas e materiais e elenca o estudo da performance dentro de variações culturais, naturais e históricas. A obra de Hartman “Cenas de Sujeição” (1997) ilumina uma perspectiva dos corpos dentro de formações sociais, políticos, subjetivos, objetivos, discursivos, narrativos e materiais de uma só vez. Esses corpos são também culturalmente e historicamente específicos, enquanto ao mesmo tempo mutáveis. Além disso, a autora ilumina o entendimento de que um retorno ao corpo como assunto principal e objeto de estudo é um olhar para o que o corpo faz em ambas as suas performances, sejam elas cotidianas ou encenadas. A autora reivindica o foco para as práticas incorporadas da performance. E aqui torna-se crucial discutir como a noção de performance no trabalho de Saidiya Hartman (1997) é colocado na relação com negritude, entendida por ela como conjunto de relacionalidades. Segundo a autora, a performance é mediada por conjuntos de proibições e permissões que são fundamentadas em estruturas.

Nesse sentido, qualquer noção de corporeidade negra e seus registros frequentemente escapam e excedem as próprias performances através das quais eles desejam dar visibilidade. Ou seja, a corporificação da negritude, segundo a autora, não revela uma “certeza” fixa do corpo negro, mas, sim, voltam à estabilidade da categoria da performance em si. Se pegarmos a noção de ciclo de reparação³ de Victor Turner, que enfatiza um constante fazer, desfazer e refazer de condições sociais, e essa noção de performance conforme vislumbrada por essa autora, como algo ambivalente e contínuo, ficará mais visível evidenciarmos quão o status da performance está em crise, isto é, o que está sendo realizado sempre terá significados e sentidos polivalentes e ambivalentes, uma vez que as próprias condições que

³ De acordo com Turner, a reparação de crises, a terceira das fases dos dramas sociais, é propício para restaurar a ordem e reparar as violações de integridade na vida dos indivíduos, mas também, o ritual não é o único modo de reparação de conflitos. A terceira fase do drama social, a reparação pode variar de acordo com a profundidade ou significação social da ruptura geradora de crise, ou seja, podem configurar-se por serem conselhos pessoais, ação jurídica ou um ritual público (TURNER, 1957, p. 92).

produziram o corpo disciplinado e o corpo como objeto e instrumento asseguram que o ciclo de restauração e recompensa estará inevitavelmente incompleto. No entanto, mesmo compartilhando da ideia de Hartman de que a violência estrutural racial foi e é determinante da condição negra, há uma outra questão que o trabalho de Hartman provoca para minha pesquisa, que diz respeito ao fato de que já está dado que este corpo negro sofrido não pode (re)inventar-se ou que o status de crise através da performance já coloca este corpo ou como sofrido ou como estereotipado.

Nesse sentido, a produção corporal e a performance das boxeadoras apresentam a possibilidade de fazer da experiência vivida de “enfrentamentos” e “superações” uma reencenação dessas experiências que aponta para a co-emergência de uma nova estética corporal e a criação de uma (re)existência ontológica levando em consideração os processos de racialização e seus atravessamentos de gênero, raça e classe. Essas evidências do campo mobilizaram a intersecção dos debates sobre arte, ativismo, performance, corpo e raça que se manifestam nas expressões: “trabalhar a resistência”, “criar forças” e “raçuda”. Essas, dentre outras expressões, são âncoras para o entendimento das relacionalidades entre corpos e suas performances, seus movimentos e mais amplamente seus modos de construir corpos ativos e ativismos entre jovens negras boxeadoras no Rio de Janeiro.

Performance e representação: borrando os binarismos coloniais

Foto retirada do Instagram pessoal de Juci, atleta nacional de Boxe. Legenda: Meu palco, meu refúgio, meu amigo.

Uma mulher. Luvas e pés no chão. Mãos abertas. Corpo. Repouso. Na foto acima, retirada de uma publicação das redes sociais de Juci, a boxeadora está sentada, com o corpo lançado sobre as cordas de um ringue. O semblante relaxado e os braços em repouso sobre as cordas. Pernas entreabertas, pescoço inclinado para trás e coluna fundeada. Cabeça apoiada com outras cordas do ringue dão sustentação para a completez da pose fixada em imagem. Um feixe de luz não permite ver se os olhos da atleta estão cerrados ou somente cessaram movimento por um instante. A roupa que Juci usa tem os tons de vermelho e rosa e contrastam com as cores opacas e cinzentas do salão de treino de boxe. Há uma saia longa que veste seu corpo e se estende até o chão do tablado de luta e é seguida por vários pares de luvas que estão ao redor de Juci. Ao fundo estão vários quadros pendurados. São molduras com fotos de atletas, campeonatos e notícias de jornal sobre boxe no Brasil. Há uma luz no fundo indo na direção da cabeça de Juci. Entre as frechas de uma porta entreaberta há também um raio de luz. Cores, feixes de luzes, quadros, pernas, braços, cordas de ringue e um corpo compõe o ato performativo da boxeadora nesta foto. A legenda expõe: Meu palco, meu refúgio, meu amigo. As hashtags ringue, boxe e luta acompanham a imagem e a legenda com uma figurinha/emotions de um templo.

Trago essa vinheta imagética para enfatizar a produção de performances nos ringues e os modos corporais de fazer vida através de atos performativos entre as boxeadoras. Além disso, esta imagem nos lembra também como os sujeitos negros usam o teatro e a performance para falar da dor e ao mesmo tempo da força vital. Seguindo o que vislumbrou Lelia Gonzalez (1983), Beatriz Nascimento (1987), Marlene Cunha (2022) e Sueli Carneiro (2000) o corpo pode ser o rastro primeiro para a liberdade e a fuga dos povos em diáspora negra. No tocante a este assunto é importante lembrar, também a obra "Imagens e Progresso" (2012) de Frederick Douglas, onde o autor faz um exame profundo da relação entre a luta de libertação dos negros nos EUA e a fotografia, e como os vários movimentos envolvidos nos direitos civis usaram imagens para defender a política da transformação, desafiar estereótipos e mudar narrativas da mídia.

Essa imagem traz o debate sobre o ato de se autorepresentar e esse ato como um direito importante na construção da autonomia negra. Douglas define assim o ato de se autorepresentar, sublinhando que até mesmo a mais pobre escrava ou empregada doméstica poderia representar a si mesma como quisesse ser vista. E essa representação nunca é apenas política ou apenas cultural. Elas estão sempre profundamente interligadas. De outro modo, as ênfases nos atos performativos dessas jovens são analisadas aqui como inseparáveis de sua racialização.

De outro modo, é precisamente a produção corporal da performance das boxeadoras que simultaneamente marca sua diferença racial e supostamente a diferencia de outras jovens. Indo além, na imagem acima, em vez de Juci performar uma mulher forte, dura e resistente ela faz uma rejeição direta das imagens racialmente opressivas sobre o seu corpo e que atribuem a ela um corpo fungível e durável. Com o corpo relaxado, expressando repouso e pausa na luta, ela rejeita as imagens de um corpo raçudo como um corpo fixo, imóvel e sempre atrelado a imagem de guerreiro, forte e resistente, que está na ativa enfrentando tudo e todos. A boxeadora reproduz uma imagem com características que expõe a complexidade e as contradições que produzem a corporalidade da boxeadora e a torção na ideia de que seus corpos são fixadamente corpos fortes, resistentes e impenetráveis. Como substituto a esses estereótipos raciais sobre o corpo da mulher negra, a boxeadora Juci reproduz a tranquilidade, a serenidade e quietude nesta imagem. Conforme

apontou a atleta: Eu sou tranquila e calma, muitos dizem que não tenho cara de boxeadora porque tenho rostinho delicado, como se para ser boxeadora precisasse ter o corpo e rosto só de um jeito e pronto.

A presença de vestimentas que são atribuídas a feminilidade como, por exemplo, saia e vestido, é usado por Juci, demonstrando uma forma que ela encontrou para a refutação de significados e sentidos de delicadeza e sensibilidades associadas a sua corporalidade. A boxeadora está interessada em produzir uma imagem que em vez de simplificar e resolver a representação da visualidade do seu corpo, possa ampliar os significados e sentidos associados a ele e desconstruir noções inertes e estereótipos raciais, como por exemplo: que toda boxeadora é durona, tem cara de mal e é lésbica. Além disso, Juci revela a complexidade dos processos de (re)significação da subjetivação racial que atravessam a prática cotidiana de criar seu corpo e sua corporalidade como boxeadora num contexto racializado como mostra essa imagem abaixo.



Importante destacar, que essa imagem de Juci não resolve a complexidade dos corpos atléticos como corpos fortes e duráveis e ao mesmo tempo descartáveis e nem tem essa pretensão, mas movem, borram e criticam através da empatia entre o olhar dos seguidores da sua página de instagram e sua narrativa imagética de representações de hipervisibilidade que perseguem os corpos das jovens negras,

retirando do seu horizonte categorias gerais, universais e únicas. As fotos insistem e lembram os leitores que a corporalidade da garota negra lutadora é constituída por camadas múltiplas, cambiantes e mutáveis, como expresso na legenda: Delicada, mas não se engane. Juci usa a performatividade teatral e a performance para falar da dor, da resistência e da força vital. Como nos lembra Smith (2018) a performance como relação de ato e fala, como relação discurso e ação, discurso e prática, andam juntas na vida de pessoas negras. O que é dito e o que é praticado caminham lado a lado, as boxeadoras estão praticando e fazendo seus corpos em treinos e elaborando discursos, falas e atos nas suas páginas do instagram. Smith nos lembra também que se a performance funciona como direito de atuação da violência, então uma chave para a sua anulação é também a performance.

Neste sentido, as boxeadoras estão desconstruindo estereótipos raciais e ampliando as visualidades dos seus corpos através das redes sociais. As boxeadoras estão usando a performance como método e estética de escreverem suas histórias e narrativas sobre como estão resignificando suas subjetividades raciais. Seguindo Harrison (1990), as jovens negras, no decorrer da história, têm usado a performance não somente como uma estética, mas como modo de escrita criativa. Considerando as imagens e postagens como atos performativos das boxeadoras, vislumbro como as jovens negras estão escrevendo suas histórias em redes sociais e (re)fazendo visualidades e representações estereotipadas associadas aos seus corpos.

Conclusão

Este artigo evidenciou como as produções de corporalidades feitas por jovens garotas negras no espaço social das artes marciais expande e complexifica a noção de ativismo, arte, performance e corpo negros atléticos. Além disso, sublinha a importância da emergência de novos olhares para os conceitos de ativismo, arte e corporeidade colocando no centro os conceitos de representatividade e a performatividade que interpelam para as diferenças entre uma performance negra e a performance em si, evidenciando as relações de poder inscritas nos modos de ver, experienciar, se relacionar e mostrar ao mundo o que se vivencia.

Além disso, esse artigo trouxe breves insights sobre como vida cotidiana, plateia, adversárias, objetos e espaço público e espaço íntimo (subjetividade) nas artes marciais podem ser levados a sério pelos estudos que discutem as zonas de desfronterização entre arte e vida, como Lúcia Helena Martins e Anna Stegh Camati (2014) elucidam no artigo "A live art e o espectador em Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido", mostrando que quando um espetáculo/intervenção invade a rua, ele se apropria da teatralidade do real. Nesse sentido, em que medida a prática da arte marcial por garotas negras do Complexo da Maré re-significa, re-encena e re-dimensiona a realidade da luta diária e cotidiana com gestos e corporeidades da teatralidade do real?

De modo mais amplo este artigo é um convite para que os estudiosos e estudiosas dos esportes, feminismos e estudos de gênero dialogue de forma mais íntima e densa tanto com os estudos de performances (negras), quanto também com os estudos de artes, pois como pontuou Stela Fischer (2018), o encontro entre diferentes áreas de conhecimento impulsiona abordagens de outras epistemologias e estabelecem uma reação crítica diante da - ainda predominância - dos saberes hegemônicos, além das suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais.

REFERÊNCIAS

ABREU NOGUEIRA, Juslaine de Fátima; MELO, Helena de Martini. (Re) Conhecer-se aos olhos de outra: um olhar sobre retrato de uma jovem em chamas. **Revista científica/FAP**, 2022, Vol. 26(1), p.360-387.

ADELMAN, M. Jovens no esporte: corporalidades e subjetividades. **Movimento**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 11- 29, dez. 2007.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. Outras Cassandras e as classes perigosas. **Art Research Journal**, 2019, Vol.6 (1).

AYCOCK, Colleen; SCOTT, Mark (eds.). **The First Black Boxing Champions: Essays on Fighters of the 1800s to the 1920s**. Jefferson, N.C.: McFarland Publishers, 2011.

BERTÉ, I. L. **Mulheres no universo cultural do boxe: as questões de gênero que atravessam a inserção e a permanência de atletas no Pugilismo (2003-2016)**. 2016.

119 f. Dissertação (mestrado) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2016.

BUTLER, Judith. **“Subversive Bodily Acts” Gender Body: Feminism and the Subversion of Identity.** New York: Routledge, 101-180, 1999.

BUTLER, Judith. **The psychic life of power: theories in subjection.** Stanford: Stanford University Press, 1997.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity.** New York; London: Routledge, 1999.

CALHEIRO, Ineildes. **As mulheres árbitras de futebol: um estudo sobre tecnologias de gênero e perspectivas da divisão sexual do trabalho.** Dissertação (mestrado em Crítica Cultural) — Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural. Alagoinhas, Universidade do Estado da Bahia, UNEB, 213f, 2016.

CARNEIRO, Sueli. **A conferência sobre racismo.** Correio Braziliense, 7 jul. Coluna Opinião, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment.** Routledge, 1999.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da. Reflexões sobre biopoder e pos-colonialismo: relendo Fanon e Foucault. **Mana**, vol.8 no.1, Rio de Janeiro, Apr. 2002.

CUNHA, Marlene. **Em busca de um espaço.** Subtítulo: A linguagem gestual no Candomblé de Angola. Autora: Marlene Cunha. Editora: Hucitec, 2022.

CRUZ, Aline Torres Dias da. **Sobre dons, pessoas, espíritos e suas moradas.** Tese de doutorado. Museu Nacional. UFRJ, 2014.

DEFRAZANTZ, Thomas. **“Performing the Breaks: Notes on African American Aesthetic Structures”**, s/r, 2010.

DOUGLAS, Frederick. **PICTURES AND PROGRESS early photography and the making of african american identity**, Duke Press, 2012.

DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk.** New York: Bantam Classic, 1903.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e as Bruxas.** São Paulo: Elefante, 2017.

FERGUSON, Roderick. The nightmares of the heteronormative, **Cultural values**, 2000, Vol.4 (4), p.419-444p.

FERGUSON, Roderick. **The Reorder of Things**, The University and Its Pedagogies of Minority Difference, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: ed. Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019.

FISCHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento**, 2018, Vol.3 (33), p.296-310.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

FOUCAULT, Michel. The subject and power. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul (Eds.). **Michel Foucault: beyond structuralists and hermeneutics**. Chicago: The University of Chicago, 1982, p. 209-226.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1966. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOX, Richard. **The Lives and Battles of Famous Black Pugilists**. 1897. ENCINOSA, Enrique. "Boxing: This is it". 2004.

GRESPLAN, Carla Lisboa. **Jovens no octógono: performatividades de corpos e de sexualidades**, Dissertação. 2014 Ver em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/107263>.

GOMES, Barbara Pires. **A gestão da integridade: corpo, sujeição e regulação das variações intersexuais no esporte de alto rendimento**, Museu Nacional. Tese, 2020.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

HARTMAN, Saidiya. **Seduction and the Ruses of Power**. Callaloo 19 (2): 537-60, 1996.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America**. New York: Oxford University Press, 1997.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts**. Small Axe, v.26, 2008, p.1-14.

INGEN, Cathy Van. "Perceber o que enquadra o nosso olhar: procurando histórias sobre lutadoras negras nos primórdios do boxe", **Recorde**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1-24, jul./ dez. 2016.

INGEN, Cathy Van. "Seeing What Frames Our Seeing": Seeking Histories on Early Black Female Boxers, 2013, **Journal of Sport History** 40(1):93-110.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. RAVETTI, Gabriela; ARBEX, Márcia (org). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Lúcia Helena; Comati, Ana Stegh. A live art e o espectador em "Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido", **Urdimento**, 2019, Vol.1 (22), p.157-166.

MIRANDA, Mônica Regina. **Uma análise das noções e das práticas interseccionadas no movimento de mulheres Negras Afro carioca**. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFF, Dissertação, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. **Arquivo Nacional**. Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixas 7, 12, 17, 26, 05 e 08. 1985;1987.

OLIVEIRA, Cilene Lima. **"É coisa de maluco!"**: construção de corporalidade e a noção de pessoa em ultramaratonas, RBA, Brasília, 2018.

POPE, S.W. Decentering 'Race' and (Re)presenting 'Black' Performance in Sport History. In: PHILLIPS, Murray G. (ed.). **Deconstructing Sport History: A Postmodern Analysis**. Albany: State University of New York, 2006. p. 147-177.

PRECIADO, B. **Manifiesto contra-sexual**. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

PROBYN, Elspeth. **Sporting Bodies: Dynamics of Shame and Pride**. Periódico Body e Society, Vol.06, 2000.

REEJHSINGHANI, Anju Nandlal. **For blood or for glory**: a history of Cuban boxing, 1898-1962. Tese. The University of Texas at Austin, 2009.

RODRIGUES, Vera. **Mulheres Negras Resistem**: território, raça/cor e gênero. São Carlos: Pedro & João Editores, 77p, 2020.

SUGDEN, Jonh. **Boxing and Society**. Manchester University Press. 1996.

TAVARES, Julio Cesar. **Danca de guerra-arquivo e arma**: elementos para uma Teoria da Copoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala Livros e Servicos Ltda, 2012.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002, 294p.

Recebido em: 02/08/2023

Aceito em: 13/11/2023

A LUTA E VONTADE DE AGDA LACRAIA: UM FEMININO MANIFESTO E A DESMONTAGEM DE UMA MULHER

Gisele Petty¹

Resumo: Em 2022, defendi a dissertação de Mestrado *Agda Desmontagem: o de dentro da cena – Hilda Hilst e os femininos que ressoam*, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, EBA/UFMG, com orientação de Rogério Lopes. O assunto da pesquisa foi a desmontagem de uma adaptação do conto *Agda* (1973), de Hilda Hilst (1930-2004) para o teatro, que realizei com outras/os artistas, no ano de 2004. Para tanto, fiz um levantamento histórico da desmontagem na América Latina e do estudo da perspectiva performativa e pedagógica dessa prática, bem como da atuação de mulheres que desmontam a cena no Brasil. O recorte deste presente ensaio é o compartilhar do caminho que fiz dentro da pesquisa de Mestrado, ao desmontar a personagem Agda em aspectos possíveis de um feminino. Alquímica, Deusa Corpo, Bruxa e Proscrita são os enunciados que conduzem a um corpo-matéria de Agda que é transformação e natureza – e a conseqüente supressão e morte desse corpo ao longo de uma historicidade patriarcal.

Palavras-chave: teatro; desmontagem; Agda; Hilda Hilst.

¹ Doutoranda pelo Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2023) com o projeto "Corpo em Ato: o tambor de crioula e a convivência do feminino: dançado a coice, sustentando a vida (da criação de poéticas cênicas afetadas pela performance afro-brasileira)" com orientação da Prof.Dra Marianna Monteiro. Mestre em Artes da Cena pela UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais (2022) com a dissertação: "Agda desmontagem: o de dentro da cena - Hilda Hilst e os femininos que ressoam" com orientação do Prof. Dr. Rogério Lopes. Graduada em Interpretação Teatral pela Unicamp - Universidade Estadual de Campinas (2003). Atriz, pesquisadora e criadora dos espetáculos da Cia Teatro Balagan, de São Paulo: "Prometheus a tragédia do fogo", texto de Leonardo Moreira e direção de Maria Thais e "Cabras cabeças que voam, cabeças que rolam", texto de Luís Alberto de Abreu e direção de Maria Thais. Na Cia Teatro Balagan atuou de 2007 a 2019. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5030964889374002> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2643-9973> . E-mail: gisele.petty@unesp.br

THE FIGHT AND WILL OF AGDA LACRAIA A FEMININE MANIFESTO AND THE DISMANTLING OF A WOMAN

Abstract: In 2022, I defended my master's thesis *Agda Desmontagem: the one from within the scene – Hilda Hilst and the feminines that resonate at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais, EBA/UFMG*, under the supervision of Rogério Lopes. The subject of the research was the dismantling of an adaptation to the short story *Agda* (1973), by Hilda Hilst (1930-2004) for the theater, which I carried out together with other artists in 2004. To this end, I carried out a historical survey of the dismantling in Latin America and the study of the performative and pedagogical perspective to this practice, as well as the actions of women who dismantle the scene in Brazil. The focus of this essay is to share the path I took within my master's research, by dismantling the character *Agda* into possible aspects of a feminine character. *Alchemy, Body Goddess, Witch and Outcast* are the statements that lead to a material body of *Agda* that is transformation and nature – and the consequent suppression and death of this body throughout a patriarchal historicity.

Keywords: theater; scenic disassembly; *Agda*; Hilda Hilst

Agda, Kadosh, Agda e O Oco são os contos que integram, nesta ordem, o livro *Kadosh*, de Hilda Hilst, sua segunda publicação em prosa. Os textos têm em comum um lugar de *via crucis* de corpos em pergunta, que cavam um cavar de si, no falar que é falar-se e que se dá no vazio. O termo *kadosh*, originado no Antigo Testamento, refere-se aos sacrifícios de renovação entre o Senhor e o povo de Israel. De fato, todos os contos do livro parecem narrar uma travessia em sacrifício.

O conto *Agda* narra uma *via crucis* de corpo feminino livre, potente e integrado com a natureza. Uma mulher que possui três namorados, Orto, Kalau e Celônio, e vive em um vilarejo rodeada de uma vizinhança que a tem como rameira e feiticeira. Com Deus, Agda conversa e negocia um lugar na eternidade, mas sua morte é por ele definida: de tripa crucificada. Os executores do sacrifício de Agda são os três homens da mulher.

Esse conto carrega em si uma atmosfera síntese de temáticas hilstianas. O erotismo religioso, a busca por Deus e pelo entendimento da morte, a *via crucis* de um corpo perecível que tangencia conexão, iluminação, prazer e transcendência. Também possui uma estrutura teatral expressiva, especialmente na dinâmica frenética que se instala nos diálogos dos três homens, Orto, Kalau e Celônio. As aparições de Agda são solilóquios poéticos carregados de lirismo em uma pulsão erótico-religiosa dirigida a Deus. Quando surgem os vizinhos, na parte final do conto, a escritora exalta seu tom jocoso em uma prosa mordaz que evidencia a sociedade tacanha, sexista e patriarcal que envolve a trama.

Os vizinhos em comunhão invadem a casa vazia de Agda e ateam fogo. Agda, nessa altura, já foi morta pelos três homens-amantes, em um explícito feminicídio em forma de sacrifício guiado por Deus. O corpo da mulher é visto carregado por lobos. Agda é morta com um bebê escuro no ventre, feito da matéria da terra, "manso e queixoso, menino morto" (HILST, 2002, p.123).

Escolhi, no processo de pesquisa do Mestrado em desmontagem, além de evocar a memória de um espetáculo que eu havia criado 19 anos antes, debruçar na personagem Agda e, dessa maneira, desmontar sua figura. Com outras/os artistas, havia criado uma versão de Agda aos 23 anos, para em 2020 reencontrar a personagem aos 40 anos de idade. Passei a enxergar uma Agda que caminha na direção da sua vontade de ser potente e livre, que é agarrada à vida e que persegue

Deus como *meio* para alcançar o que almeja: integração matéria e espírito, ciência e magia. Como anunciam os vizinhos, Agda deseja "trânsito livre entre o cá de baixo e a sabedoria do de cima" (HILST, p. 119); é isso que seria sua "arrogância", segundo eles, e é isso que está impossibilitada de querer.

Desmontar a personagem Agda me levou a dividir sua aparição em quatro frentes, a fim de organizar aspectos históricos e míticos do feminino que desejava estudar. Alquímica, Deusa Corpo, Bruxa e Proscrita foi o caminho que aponte para a trajetória que entendo como aparição de um feminino arcaico, que é corpo, materialidade e transformação. Desejei, com a desmontagem de Agda, encontrar sua força primordial, a violência pulsante de sua vontade e a convicção do seu desejo de matéria e eternidade.

Alquímica

"(...) onde é que estás, vento, devo jogar essa farinha ao ar para que ela se transforme em alimento, vento" (HILST, 2002, p.105). Agda espalha a farinha, ou seja, o trigo, a fertilidade na semeadura da terra e anuncia a sua magia dada pelo poder da transformação, e, com isso, estabelece sua intimidade com os fenômenos e os ciclos vitais, associando-se a uma divindade ligada à terra. Segundo Joseph Campbell, o trigo simboliza "o alimento de nossa vida espiritual, a comida espiritual que vence a morte" (2015, p. 248).

O rito da missa católica é a elevação de um grão de trigo, ele representa a própria vida divina. "Esse é o sentido da comunhão na igreja católica, onde o que se come é Deus-Jesus, que deu sua vida para que nós tenhamos vida" (CAMPBELL, 2015, p.248). Para Henri Hubert e Marcel Mauss, "a imaginação cristã se erigiu sobre planos antigos" (HUBERT; MAUSS, 2017, p.74); ou seja, há vários indícios de que o ritual católico seja uma construção simbólica, baseada em práticas rituais e sacrificiais das sociedades agrárias da Europa Antiga, que tinham como religiosidade o culto à Grande Deusa.

"(...) vento, devo te alimentar, minha mão pequenina, mão de Agda-daninha no ventre escurecido de Kalau, na garganta de Orto, no coração de Celônio" (HILST,

2002, p.105). A narrativa de enunciação dos seus homens-amantes é carregada de um tom cerimonial simbólico, em referência a uma possível tríade pai, filho, espírito-santo. O ventre escurecido está em Kalau, ele que é o mais obscuro dos três, executor da morte de Agda. A garganta, em Orto, o que mais articula e negocia através da fala e corresponde a um meio-termo de temperamento entre os outros dois. O coração em Celônio, que é o mais emocional dos três. As partes do corpo nomeadas também correspondem ao lugar do corpo de Agda passível de ser atingido na sua morte. Os amantes possuem a nomeação de "cavalo-três", um só cavalo em três ou três aparições do masculino.

Potente Implacável Senhor que me fez assim, de trança, azougue, mansidão, altiva e muito muito instável, desejando de dia umas singelíssimas alegrias e de noite um bojo de batalha, a coxa aberta e suada nesse leito de palha que me deste, tenho o outro sim, o de madeira lavrada, e diminutas fileiras de rubis, mas para quem, Senhor, para quem? Orto, Kalau, Celônio, o cavalo-três de Agda-lacraia é apenas três homens, em quase tudo iguais, três com três credos, os dois peitos de Agda e o do meio das pernas. E para quem devo tocar a minha harpa? (HILST, 2002, p.105-106)

Agda nomeia os amantes e ali estabelece um marco de separação: "para quem devo tocar a minha harpa?". Ela pergunta para quê ou para quem o leito de rubis? Afinal, são apenas homens, em quase tudo iguais, para os quais a riqueza de um leito suntuoso não deveria ser desperdiçada. Ela se apresenta como mulher sexual, "muito instável", que de noite deseja um bojo de batalha, "a coxa aberta e suada". Não se trata, portanto, de acender uma vela e rezar para Deus, é uma mulher que exprime e declara seus desejos, o seu devir volúpia de ter o leito ocupado pelo próprio Deus. Sexo e espírito estão nela integrados.

Deus é o seu único interlocutor, ao longo do conto veremos o percalço feminino em busca da elevação que será atravessada pela carne. Obedecendo à *via crucis* que lhe é imposta pelo Deus, ela executará tarefas, sendo uma delas construir espirais. Para isso, roubará o ouro da vizinhança.

Agda, constrói infinitas espirais de metal, que sejam muito maleáveis, que apenas com teu sopro se faça o movimento, e hás de ver que o de cima vai para baixo e o de baixo volta à superfície, e entenderás tudo se entenderes isso. Ando tentando. Entender nunca. Ando tentando fazê-las muito muito bonitas, e quando a lua está limpa, os cordeiros da nuvem no outro

extremo, entro nas casas para roubar o ouro, depois derreto tudo no meu forno, mais de cem espirais tão delicadas que até o meu passo de fada faz vibrar. (HILST, 2002, p.106-107)

O que Agda diz não entender, em "Ando tentando. Entender nunca", defendo que compreenda através de seu existir no corpo, ainda que suprimida diante dos comandos de um Deus racional e incorpóreo. Rachel Pollack, em *O Corpo da Deusa*, dirá que a espiral é uma "forma fundamental da natureza" (POLLACK, 1999, p.35), presente em múltiplos aspectos: nas conchas, galáxias, no enrolar das cobras, nos movimentos do Sol e da Lua, e também em esculturas e templos da Deusa, "possivelmente como símbolos de nascimento, morte e renascimento" (idem).

Pollack também afirma que nós acessamos esta integridade espiralada do universo, em nosso corpo, por meio da dança e dos estados meditativos, em que comumente evocamos estas formas (POLLACK, 1999, p.128). Para Campbell, o processo de criar ouro a partir da matéria grosseira, na versão alquímica, representa "o surgimento da vida espiritual no animal humano (...) o despertar de um senso de objetivo espiritual para nossa vida" (CAMPBELL, 2015, p.221). Agda derrete o ouro e constrói espirais; com isso, manipula a potência de transformação e integração de ciência e espírito: "a própria espiral é um exemplo da mistura de conhecimento científico e simbolismo espiritual" (POLLACK, 1998, p.127).

Algumas míticas indígenas de povos amazônicos utilizam imagens de espirais, escadarias, cordas celestes, para explicar a criação da vida. Os ashaninka falam de uma "corda celeste"; para os taulipang, trata-se de uma "liana". "Através de uma corda ou de uma escada (como também de um cipó, uma ponte, uma cadeia de flechas etc), os deuses descem à terra e os homens ascendem ao céu" (NARBY, 2018, p.70).

Essas imagens espiraladas significam a via de acesso ao conhecimento xamânico, estabelecendo uma ponte entre o céu e a terra, e são vistas através de processos alucinatórios para os aprendizados de magia. A "escada xamânica" liga os diferentes níveis do cosmos, comumente representada nos mitos de criação sob a forma de uma árvore. No sistema Indiano, a Kundalini, palavra em sânscrito que significa "enrolada em espiral" ou "serpente ígnea", é a Deusa Serpente adormecida na base da coluna vertebral. "Naturalmente, a Kundalini passou a ser considerada uma

deusa, uma energia divina que, iniciando-se na base da espinha, remodelava o cérebro para um estado superior de consciência" (KRISHNA, p.106; 109; 110).

Espirais e serpentes são materialidades relacionadas ao aspecto feminino arcaico, ambas presentes nas ações e características atribuídas a Agda. "A Kundalini é a guardiã da evolução humana (...) é conhecida como Durga, a criadora, Chandi, a feroz, sedenta de sangue, e Kali, a destruidora. E, também, Bhajangi, a serpente" (KRISHNA, 1975, p.22). Na medida que acessamos essa energia, ela acorda e percorre a coluna vertebral da base ao topo da cabeça. A espiritualidade está no corpo, o acesso se dá pelo despertar de uma Deusa adormecida dentro de nós, que é feminina e múltipla: criadora, feroz, sedenta, destruidora, serpente.

A Deusa Corpo - uma serpente nas costas de Agda

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas.

(KEHÍRI, 1995, p.19)

A mulher que "apareceu por si mesma" é Yebá Buró, a "Avó do Mundo" ou "Avó da Terra", pertencente à mitologia do povo Desana. "Comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo" (KEHÍRI, 1995, p.19). Yebá Buró tudo ensinará ao seu Bisneto, o Deus da Terra, que ela também criou com seu sopro. O Deus Terra guiará uma imensa cobra canoa tripulada por gente-peixe, para povoar o mundo. "Uma serpente cósmica trouxe a vida para a Terra. Foi o transporte de informações, instruções para a própria travessia e para as transformações que viriam no percurso" (KRENAK, 2021, p.14).

A existência de Agda presentifica, ao meu ver, este Grande Feminino primordial, alquímico, gerador da vida e da transformação. Quem a aparta de sua existência é o patriarcado, uma vez que a invenção de Deus é a própria legitimação do poder masculino em cisão: o corpo separado do espírito, a ciência apartada da alquimia e religião. "Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-

se uma prerrogativa do Deus masculino, enquanto a sexualidade e a mágica foram separadas da procriação e da maternidade" (KOLTUV, 2017, p.27).

Enquanto isso, Yebá Buró tirou do seio esquerdo sementes de tabaco, grãos minúsculos, e os espalhou em cima dos paris. Depois tirou leite, também do seio esquerdo, que ela derramou por cima dessas esteiras. A semente de tabaco era para formar a terra, e o leite, para adubá-la. (KEHÍRI, 1995, p.25)

A serpente, símbolo místico e mítico que atravessa diversas culturas ao redor do mundo, na mitologia Desana, está atrelada a um feminino gerador de tudo, do mundo, dos oceanos, que, com seu sopro, fez surgir o Deus da Terra e uma gente-peixe que navegou por séculos em uma imensa canoa-cobra no fundo do oceano. Cobra, serpente e lacraia são animais que aparecem intimamente associados ao feminino de Agda, como qualidades análogas da mulher que escapa, que é dissimulada e nunca se entrega por inteiro. Os amantes também atribuem o sagrado que há em Agda ao seu existir de serpente, que provoca repulsa e "medo de tocar": "(...) Sagrada...sei lá. Uma coisa que dava medo de tocar, serpente que tu descobres lá dentro, contigo, um lado escondido da gente...serpente com escama de ouro, viva, lá no fundo, rodeada de água" (HILST, 2002, p. 109;111). Por fim, acreditam que Agda carrega uma serpente escondida no meio das costas, que mora em um vazio entre as omoplatas.

Orto: Uma serpente nas costas de Agda.

Celônio: Por que?

Orto: Dizem que as bruxas têm um oco entre as omoplatas.

Kalau: Um vazio nas costas?

Orto: Um vazio coalhado de sapos e serpentes. (HILST, 2002, p.112)

Nas culturas matrifocais da Europa antiga, a serpente acompanha a Deusa e torna-se um de seus fortes símbolos associado à própria magia feminina de transformação. "Em toda parte onde a natureza é venerada como animada em si própria, ou seja, inerentemente divina, a serpente é reverenciada como seu símbolo" (CAMPBELL apud NARBY, 2018, p. 72).

A noção do feminino gerador da vida e integrado à natureza, de um corpo encarnado com o espírito, que carrega em si a sabedoria mágica da transformação, está presente nas sociedades centralizadas no feminino, também chamadas de

matriciais ou matrifocais, civilizações estas que acreditam na força criadora da Grande Deusa, Grande Mãe ou Grande Feminino. "As forças da sexualidade, do nascimento, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida eram, originalmente, governadas pela Deusa" (KOLTUV, 2017, p.27).

Na mitologia iorubá² a orixá Euá, chamada de a Senhora das Possibilidades, é associada à transformação e à serpente, "animal sobre o qual exerce poder e fascínio" (MARTINS, 2006, p.44). Em uma de suas mitologias, Euá protege a filha de santo chamada Marcó, dos abusos e da violência por parte do marido. Um dia, Marcó pede que Euá a liberte da vida de maus-tratos, e a orixá aparece em uma visão. Como uma cobra amarela, preta e dourada, em cima de uma pedra de rio, Euá avisa que intercederá em favor de Marcó, e, para isso, ela deve beber um pouco de água do rio. No dia seguinte, o marido tem uma surpresa, o cinto de sua cintura se transforma em cobra; o cinto que ele retira para bater na mulher se transforma em cobra e corre atrás dele, e volta a ser cinto, e depois cobra, e avisa: "se ele tivesse amor à própria vida e não quisesse ficar louco, cego, surdo ou mudo, deveria passar a tratar a esposa com todo o respeito e consideração que ela, uma filha de Euá, merecia" (MARTINS, p.136).

Aqui a serpente é incorporada ao feminino que zela, protege, transmuta, encanta, amedronta quem deve ser amedrontado. Nesta, e em outras tantas aparições ao longo das míticas não cristãs, a serpente é um atributo da Deusa/Orixá, já a construção de uma serpente que carrega o mal, cúmplice de um feminino maldito, é forjada pela religião judaico-cristã, como sabemos. "É uma mudança peculiar da nossa tradição bíblica que a serpente tenha sido condenada junto com as mulheres e a natureza" (CAMPBELL, 2015, p.75). Justamente por ser um atributo comum à Deusa, à serpente, será construído um lugar de sordidez no patriarcado, ela será junto da mulher, o feminino maldito que carrega o pecado.

² "Os iorubás, iorubas, iorubanos ou nagôs constituem um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental, com mais de 30 milhões de pessoas em toda a região. Queto, ebás, ebadós e Sabé são alguns dos segmentos nagôs que vieram para a Bahia provenientes da grande área iorubá que compreende sul e centro da atual República de Benim, ex-Daomé; parte da República do Togo; e todo sudoeste da Nigéria (...) Para entender o predomínio da etnia iorubá-nagô na Bahia, é necessário recordar que, nas últimas décadas do tráfico negreiro, um enorme contingente de escravos dessa região foi trazido para Salvador. Nesse momento, os núcleos familiares também não foram tão desmembrados como no início da escravatura, permitindo uma maior manutenção da cultura e dos costumes." Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Iorub%C3%A1s>

Bruxa

foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade
(FEDERICI, 2017, p.334).

Aprendemos que a Renascença foi um período de luz do conhecimento que se acendeu sobre a ignorância das trevas medievais. Recentemente, por meio dos estudos levantados por historiadoras feministas, evidências mostraram que, para as mulheres, o Renascimento foi um retrocesso em termos de direitos econômicos e de participação social, principalmente por ser o período em que se mataram centenas de milhares de mulheres queimadas e enforcadas por mais de dois séculos, nas diferentes cidades europeias.

Foi na Renascença que a Medicina se definiu como profissão exclusiva aos homens, e não é coincidência o fato de que a grande maioria das mulheres perseguidas e mortas fossem parteiras e curandeiras.

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída. (FEDERICI, 2017, p. 314)

Segundo Silvia Federici "A caça às bruxas alcançou seu ápice entre 1580 e 1630, ou seja, numa época em que as relações feudais já estavam dando lugar às instituições econômicas e políticas típicas do capitalismo mercantil" (2017, p. 297). Federici defende que, de acordo com o contexto histórico de gênero e de classe social, a caça às bruxas na Europa foi um levante do Estado mercantilista junto à Igreja contra mulheres pobres, resistentes às relações capitalistas impostas na transição para um novo sistema. Um dos fatos que reforça esse pensamento é de que os principais detratores dessas mulheres eram seus próprios empregadores e senhores de terra.

As acusações contra as mulheres eram impossíveis sequer de serem julgadas, tais como pacto com o demônio, assassinato de crianças por meios mágicos, impotência e castração mágica aos membros masculinos, perda de colheita e gado através de mau-olhado, dentre outras.

Agda é também a bruxa que tem sua casa invadida, na qual a vizinhança decide atear fogo por considerar ali um lugar maldito.

(...) que todos nós da aldeia concluímos que a moça que se chama Agda tem muito a ver com danação e sombra (...) Que de coração descompassado, assombrados, resolvemos atear fogo à casa. E assim o fizemos. (HILST, 2002, p. 117).

Para Federici, "Deveria parecer significativo o fato de a caça às bruxas ter sido contemporânea ao processo de colonização e extermínio das populações do Novo Mundo" (2017, p. 292), bem como ao início do tráfico de escravos. O projeto político de "guinada capitalista" fortalece a figura de um patriarca, seja Deus, seja o homem branco centralizador do poder, assassino de indígenas, pessoas negras, mulheres, e da natureza.

A demonização de mulheres serve para que, por meio do exemplo – reforçado por doutrinas, lendas, salmos, citações —, afirme-se a conduta esperada das mulheres em uma sociedade organizada pelo patriarcado. O corpo e os desejos femininos retesados, a imposição da monogamia e a endemonização são imaginários cíclicos que o masculino acessa ao longo de centenas de milhares de anos para sobrepujar mulheres.

A mulher-enquanto-bruxa, sustenta Merchant, foi perseguida como a encarnação do "lado selvagem" da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência. (FEDERICI, 2017, p.366)

Essa sentença de Federici a partir de Carolyn Merchant vai ao encontro do caminho que fiz ao localizar nas civilizações arcaicas, o feminino de Agda. Ela, que é "encarnação do lado selvagem da natureza", "fêmea crepuscular, muito desordenada" (HILST, 2002, p. 122), que não se pode controlar, incorpora em seu existir no mundo os atributos da Grande Deusa na integração com a natureza e com a espiritualidade.

A forma como é julgada pelos amantes e pela aldeia onde vive faz de Agda um feminino marginalizado, banido: faz de Agda, Lilith, a Deusa mais interdita do feminino universal: "a bruxa, a proscrita e a sombra sedutoras" (...) a encarnação dos aspectos negligenciados e rejeitados da Grande Deusa" (KOLTUV, 2017, 166-167).

Proscrita

E Deus criou os grandes monstros marinhos. Estes são Leviatã e sua fêmea. E toda criatura viva que rasteja. Essa é a alma de toda criatura que rasteja para os quatro cantos do mundo, a saber, Lilith. Com o que as águas se infestam com o seu tipo. São as águas que os nutrem.
(“O Zohar”)³

A pesquisadora Luciana Borges no artigo “Girassóis para a mulher-menina: corpo e gênero em ‘Agda’, de Hilda Hilst”, afirma que "Mais do que a virgem Maria ou Eva, Agda se assemelha a Lilith, a primeira mulher de Adão na tradição apócrifa" (2014, p.60).

(...) é Lilith o correlato das forças sombrias, a macular o homem em sua divindade primordial, com impureza e insubordinação. Diferentemente de Eva, colocada como instrumento passivo do Mal, Lilith é a própria insurgência do Mal no paraíso. Assim como Lilith, Agda é supostamente habitada por sapos e serpentes, indicando seu parentesco com as sombras. (BORGES, 2014, p.61)

Em “O Zohar”, "obra cabalística do século XIII, que, na essência, é uma meditação sobre o Velho Testamento" (KOLTUV, 2017, p. 16), o primeiro homem, Adão ou Adamah,⁴ é apresentado como uma figura andrógina, metade homem, metade mulher, sendo Lilith sua parte feminina. "Lilith é um aspecto instintivo e terreno do feminino, a personificação vivificante dos desejos sexuais de Adão"

³ "O Zohar é composto por um conjunto de livros nos quais foram registradas discussões rabínicas cujos temas estão presentes na Torá. São consideradas reflexões místicas, tendo sido, originalmente, escritas em aramaico e hebraico medieval. A compreensão do texto do "Zohar" é considerada de extrema dificuldade, já que sua escrita tem como base um sistema codificado, com imagens simbólicas, além de uma estruturação particular. A primeira parte do volume I dessa obra é dedicada à análise do Bereshit e dos diversos acontecimentos presentes nesse livro, havendo menções diretas a Lilith, assim como momentos em que isso ocorre de modo figurado" (SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, apud ANDRADE, 2011, p.34)

⁴ "Adamah, a palavra hebraica feminina que significa terra ou chão. Tanto o homem como a mulher provém da Mãe Terra, moldados por Deus". (KOLTUV, 2017, p. 29)

(KOLTUV, 2017, p. 16;17). Nesta mítica, depois que é separada de Adão, Lilith torna-se sua primeira mulher e deseja ser tratada como igual, inclusive na relação sexual. Vendo que ali não haveria equidade, Lilith foge e voa em direção aos portões dos céus. Deus então a expulsa definitivamente. Banida, Lilith é lançada para o fundo das águas, ali reafirma sua força nas sombras, tornando-se geratriz de milhares de demônios.

Lilith⁵ está envolvida na mítica que possivelmente é a "mais importante da estruturação da psique da humanidade ocidental (...) a Queda do Homem, no Jardim do Éden, por meio da mulher" (MCLEAN, 2020, p. 112). Em termos de reflexo na psique feminina, ela personifica a mulher instintiva que não se subjuga. "Para crescer e se desenvolver psicologicamente, uma mulher precisa integrar as qualidades de liberdade, movimento e instintividade de Lilith" (KOLTUV, 2017, p. 44).

Agda, tal como Lilith, não se subjuga aos homens, pelo contrário, em todas as suas aparições, apresenta-se como uma mulher dona de seu corpo, que vive sua sexualidade com liberdade e escolhe a maneira como quer ser amada. Agda deseja a integração entre espírito e matéria e quer seu lugar na eternidade.

"Do mesmo modo que Lilith, Eva mantinha relações sexuais com a serpente e tornou-se também a mãe de gerações de demônios (Zohar III 76b). Lilith é associada a outras mulheres em Zohar igualmente culpabilizadas: Eva e Shekinah.⁶ "Conta-se que após a destruição do templo, Shekinah desceu para seguir as pegadas de seu rebanho, e Lilith, sua criada, subiu para tornar-se esposa de Deus" (KOLTUV, 2017, p.24). Sobre este episódio, é relevante citar que a "destruição do templo" deu-se devido à desobediência do filho de Shekinah, Israel, cuja mãe é punida pelo pecado da incontinência, ou seja, o filho a vê nua e ambos são banidos em punição. Segundo o Zohar "esta incontinência é Lilith, a mãe da "multidão misturada" (ANDRADE, 2011, p.39).⁷

⁵ Encontramos Lilith nas obras Zohar, onde é mais citada, no Talmud do séc. V, em Alfabeto de Ben Sira, do séc. VII, e na Cabala, em torno de 1600.

⁶ Segundo o diagrama quartenio do casamento, que fundamenta vários mitos cabalísticos sobre as origens de Lilith, existem dois pares, um de natureza divina e elevada que compõe Deus e seu aspecto feminino Shekinah, e abaixo, outro de natureza bestial que configura Samael, o Diabo e sua parte feminina Lilith.

⁷ Uma das passagens do Zohar trata disso: "Por vossos pecados, vossa mãe foi repudiada. (Is. 50:1), isto é, pelo pecado da incontinência Israel foi enviado para o cativeiro, bem como Shekinah, e isto é a descoberta de Shekinah. Esta incontinência é Lilith, a mãe da "multidão misturada". (ANDRADE, 2011, p.39)

Na passagem em que Shekinah é destituída, interessa ressaltar que Lilith torna-se esposa de Deus. Ela, que era consorte do demônio Samael, restaura seu lugar de Deusa que outrora teve sua luz diminuída.⁸

De acordo com o Zohar (...) Deus criou duas luzes, ambas acenderam juntas com a mesma grandeza. As duas forças luminosas, A Lua (associada ao feminino) e O Sol (associado ao masculino) logo entraram em disputa, "cada um se sentia mortificado pelo outro". Para dar um fim à desavença, Deus provoca uma separação, e obriga a Lua a tornar-se menor, a privando de sua força. "Depois que a luz primordial foi afastada, criou-se, ali, uma "membrana para a polpa", uma k'lifah ou casca, e esta k'lifah expandiu-se e produziu uma outra, que foi Lilith." (KOLTUV, 2017, p. 16;17)

Uma das traduções para k'lifah é "casca do mal". Lilith é um feminino banido e ressentido, afastada de Deus por Deus, uma Deusa primordial privada de sua luz em detrimento da magnitude solar masculina. Ela é renegada às fileiras menos importantes, e sua luz gradativamente se apaga. Lilith, então, fortalece-se na sombra, tornando-se geratriz de demônios.

Aproximando o feminino de Agda em direção à sombra que habita Lilith, revejo uma Agda ardente, dissimulada e selvagem. Se sua essência é jamais ser subjugada, o sacrifício a que se destina, não seria somente para estar junto de Deus na eternidade, mas para restaurar o que sempre foi seu e reaver o seu lugar como Deusa, tal como Lilith em relação à sua luz diminuída. Desse modo, afasto a representação de uma Agda suplicante e aterrorizada pela morte e vou ao encontro de sua brutal força feminina. A peça, assim como o conto, chama-se "Agda", um nome de mulher, fêmea, um traço, aquela que deseja restaurar o seu lugar – que é também Lilith: "prostituta e está ligada à Terra. Sua sexualidade pertence a si mesma e à Deusa" (KOLTUV, 2017, p.171-172).

Com a pesquisa da desmontagem, procurei dar espaço à raiva de Agda e à possibilidade de confrontar Deus. Persegui a ideia de que Deus, metáfora do conhecimento e da resposta diante de tudo, especialmente da morte, está dentro de

⁸ Em Zohar, assim como na maioria das "mitologias de orientação masculina" (CAMPBELL, 2015, p. 77), o sol é masculino e a lua feminina, refletido no aspecto dual do feminino como instável, lunar e emocional, e o masculino como solar, numinoso e racional.

Agda, e que é Deusa, espiralada serpente: Durga, Kali, Kundalini, Yebá Buró, o próprio corpo enquanto potência transformadora, ciência, matéria, feminino.

Hoje, vejo Agda e encontro seu furor de liberdade de corpo feminino que se funde na natureza, nas raízes, que rasteja, que engravida, que sangra. Agda que roda, que gira, que circunda e é serpente feiticeira. Que adensa femininos e ri, que gargalha e dissimula. E que sofre a violência maior, que vem dos seus. São seus namorados que a matam; é Deus, com quem conversa e de quem é devota, que a mata.

Ao organizar este presente texto, encontrei um artigo que havia publicado no início da pesquisa. Ali estava no começo de uma elaboração que confrontava o que eu queria rever na encenação de “Agda”, de 2004.

O conto Agda de Hilda Hilst narra um feminicídio, a mulher é morta pelos amantes. Sua morte é ofertada em sacrifício a Deus, e executada por Kalau (...) Com um punhal, ponta de faca, Kalau atravessa o ventre grávido de Agda. Para a montagem de 2004 optamos por narrar em off essa passagem, com as vozes gravadas das atrizes sobrepondo suas presenças na última cena da peça. As três atrizes estavam sob uma luz indireta, com os quadris nus para cima e as saias de seus figurinos lhes cobrindo a cabeça. Havia a construção de um corpo animalizado em resposta à imagem do poema “Sobre a Tua Grande face” (Hilst, 2004, p.113). Neste poema Hilda constrói uma mulher “égua fantasmagórica” iludida com a presença de Deus. (...) A meia-luz, o figurino, a beleza e fragilidade construídos na nudez feminina, a voz off, estes recursos teatrais reforçaram uma dimensão onírica, mítica, para a morte de Agda e o fechamento do espetáculo. Hoje escolho desmontar a morte de Agda e tratar explicitamente do feminicídio contido nela. AGDA me leva de encontro à violência que cerceia o corpo feminino historicamente em meu país. É através desta narrativa que quero destecer o mundo que vivo, para que eu possa rever, redescobrir e reconstruir estes temas em mim. Desmontar AGDA é reelaborar materiais e modos de composição no teatro, para que o exercício da liberdade como atriz esteja indissociável do exercício da liberdade da mulher. (PETTY, 2021, p.4-5)

Atravessei uma pesquisa acadêmica para primeiramente materializar a morte de Agda e confirmar seu feminicídio, para, daí então, buscar reafirmar sua vida, seu gozo, seu sexo. Em um manuscrito de Hilda Hilst, guardado em seu acervo, a escritora reflete sobre a personagem Agda.

"vontade de eternidade é o que a move, "também é luta"..."múltiplas seduções"...medo do eterno estático sem as seduções" (H.H.II.IV.2.00004).

Agda é movida pelo desejo de eternidade, e não por uma busca cega por Deus. Essa perspectiva tornou-se um guia, por isso, insistentemente, persegui um outro caminho para reencontrar Agda, o qual foi desmontá-la nas porções aqui colocadas, *Alquímica, Deusa Corpo, Bruxa e Proscrita*, para que eu pudesse argumentar em seu favor. Agda não desejava morrer por um Deus, mas estava na busca incessante em direção a sua própria potência de existir.

REFERÊNCIAS

BORGES, Luciana. **Girassóis para a mulher-menina: corpo e gênero em Agda de Hilda Hilst**. Antares: Letras e Humanidades | vol.6 | nº11 | jan-jun 2014.

CAMPBELL, Joseph. **Deusas: os mistérios do divino feminino**. São Paulo, SP : Palas Athenas, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

DIÉGUEZ, Ileana. COLLA, Ana Cristina. HIRSON, Raquel Scotti. SANTOS, José Raphael Brito. LEAL, Mara. CABALLERO, Ileana Diéguez; LEAL, Mara. **Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Organização: Ileana Diéguez, Mara Leal. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

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

HILST, Hilda. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ubu editora, 2017.

KEHÍRI, Tõrämü; PÄROKUMU, Umusi. **Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíriporã**. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT: São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith**: o resgate do lado sombrio do feminino universal. Tradução Rubens Rusche. 2 ed. São Paulo : Cultrix, 2017.

KRENAK, Ailton. **A serpente e a canoa**. Flecha 1. Cadernos Selvagens. Publicação digital da Dante Editora. Biosfera, 2021. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wpcontent/uploads/2021/05/CADERNO_23_SERPENTE_CANOA-2.pdf . Acesso em: 09 abr. 2022.

KRISHNA, Gopi. **O Despertar da Kundalini**. São Paulo, SP. Editora Pensamento CULTRIX LTDA, 1975.

MARTINS, Cléo. **Euá**: a senhora das possibilidades. (Coleção Orixás:4) Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MCLEAN, Adam. **A Deusa tríplice**: em busca do feminino arquetípico. 2 ed. São Paulo, Editora Pensamento-Cultrix, 2020.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica**: o DNA e as origens do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

PETTY, Gisele. **Destecer e rever-se**: A violência contra a mulher na desmontagem de Agda de Hilda Hilst. Anais Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - Lume e PPG Artes da Cena, Unicamp. Edição n.6 (2021).

POLLACK, Rachel. **O corpo da Deusa**: no mito, na cultura e nas artes. Tradução: Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

Recebido em: 30/06/2023

Aceito em: 30/11/2023

MÃE-ARTISTA: REFLEXÕES SOBRE AUTOBIOGRAFIA E MATERNIDADE NA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Mariela Lamberti de Abreu¹

Lucia Romano²

Resumo: Neste artigo proponho investigar pontos de cruzamento entre maternidade, autobiografia e a cena teatral contemporânea a partir das obras *Stabat Mater*, de Janaina Leite e *Mãe ou Eu também não gozei*, de Leticia Bassit. Reflito sobre o lugar ocupado pela mãe e suas representações a partir de uma perspectiva feminista, analisando o diálogo entre a cena e as dimensões estética e política dessa condição, considerando o caráter interseccional e a pluralidade de subjetividades que caracterizam a maternidade. Nesse percurso também apresento o processo criativo de *Pátria-mãe*, trabalho artístico autoral realizado com a intenção de experimentar na prática os conceitos e procedimentos explorados na pesquisa teórica.

Palavras-chave: autobiografia; maternidade; feminismos; teatro; performance.

¹ Mariela Lamberti é artista e pesquisadora na área de criação artística de mulheres, com experiência teatral em atuação, direção e dramaturgia. Doutora pelo Instituto de Artes da UNESP com pesquisa sobre autobiografias teatrais femininas, mestre em Artes Cênicas pela ECA - USP, e graduada em Psicologia pela UEM. Atualmente participa do Núcleo de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro, com direção de Juliana Sanches; e do Coletivo Impermanente, com direção de Marcelo Varzea. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0543884695943787>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0966-9531>. E-mail: marielalamberti@gmail.com.

² Bacharel em Teoria do Teatro pela ECA / USP, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC / SP e Doutora pela ECA-USP, tem experiência nas áreas de Artes Cênicas, com ênfase em interpretação teatral, performance, corporeidade, performatividade de gênero, teatro feminista e processos criativos. Docente do Instituto de Artes da Unesp, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu e Stricto Sensu. Co-coordenadora do Grupo de Pesquisa Mulheres da Cena da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, e Coordenadora do Grupo de Pesquisa "Poéticas da Atuação" do CNPq. Editora da revista acadêmica 'Rebento', e colaboradora das revistas 'Urdimento', 'Arts Research Journal', 'Sala Preta' e 'Alberto', entre outras. Autora dos livros 'Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico' (Ed. Perspectiva, 2005) e 'De quem é esse corpo: A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo' (Ed. Unesp, 2017), além de capítulos de livros. Atriz fundadora dos grupos teatrais Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje na Cia Livre de Teatro (São Paulo / Brasil). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1085539773116789>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8528-1793>. E-mail: lucia.romano@unesp.br

MOTHER-ARTIST: REFLECTIONS ON AUTOBIOGRAPHY AND MOTHERHOOD IN THE CONTEMPORARY THEATER SCENE

Abstract: In this article I propose to investigate the links between motherhood, autobiography and the contemporary theater scene, from the works *Stabat Mater*, by Janaina Leite and *Mãe ou Eu também não gozei*, by Letícia Bassit. I reflect on the place occupied by the mother from a feminist perspective, analyzing the dialogue between the scene and the aesthetic and political dimensions of this condition, considering the intersectional features and the plurality of subjectivities that characterize motherhood. Along the way, I also present an original artistic work named *Pátria-mãe*, with the intention of experimenting with the concepts and procedures explored in this research.

Keywords: autobiography; motherhood; feminisms; theater; performance.

Maternidade e autobiografia

O slogan “o pessoal é político”³, relacionado à segunda onda feminista, influenciou também a inserção de assuntos pessoais no campo artístico, aportando a vida cotidiana e a subjetividade das artistas nas obras. A partir da troca de experiência entre as mulheres, temas aparentemente pessoais passaram a ser discutidos em uma dimensão estrutural e coletiva (perspectiva cara à agenda feminista da época), e expressados esteticamente através da autorrepresentação. De caráter crítico, esse gesto emancipatório confronta os modelos tradicionais, a respeito das formas de representar o corpo feminino nas diferentes linguagens artísticas, como performance, dança, artes visuais, literatura, entre outras. Segundo Lúcia Romano:

Essa autorrepresentação opõe-se à forma como as mulheres vêm sendo representadas na arte, rompendo com a espetacularização do corpo feminino (da mulher como objeto fetichizado do olhar masculino), ao mesmo tempo que clama pela autoridade feminina como artista, provocada a invadir e interferir de modo distinto no espaço público (ROMANO, 2009, p. 183).

O movimento de colocar a autorrepresentação como centro da obra, na análise da autora, se expande do autorretrato (na pintura e fotografia) e alcança as formas de representação das mulheres onde o corpo ganha materialidade de modo performativo, clamando pela participação do público para produzir sentido e legitimar a experiência. A estratégia autobiográfica mostra-se um espaço fértil para a experimentação dessas formas estéticas que confrontam o cânone artístico, assim como para o debate de assuntos relacionados à pauta feminista, ecoando o diálogo entre a trajetória individual e as experiências coletivas de forma política (ROMANO, 2009).

Podemos reconhecer nas obras teatrais *Stabat Mater*, de Janaina Leite, *Mãe ou Eu Também não gozei*, de Letícia Bassit e *Pátria-mãe*, de minha autoria, esse movimento que busca dilatar a experiência privada através da reflexão crítica sobre o

³ Expressão utilizada pela feminista norte-americana Carol Hanisch e popularizada após publicação do ensaio "The Personal is Political" (1970) que serviu como slogan para a segunda onda do movimento feminista.

modelo de família tradicional e os desequilíbrios de gêneros, abrindo fissuras na divisão público/privado.

Em paralelo à perspectiva autobiográfica, a criação solo é outra característica comum às obras citadas⁴. De acordo com Romano (2009), embora esteja presente em diversos momentos da história do teatro, o solo tem destaque no teatro feminista como uma possibilidade de autoexpressão, em resposta à necessidade de as mulheres desenvolverem sua voz pessoal.⁵

Essa busca por novas formas de expressão nas artes cênicas, é diretamente influenciada pela arte da performance. As artistas passam a notar a potência do estreitamento do diálogo entre teatro e performance nos questionamentos sobre identidades, papéis sociais de gêneros e subjetividade das mulheres, além da criação de relações inusitadas com o público. Graças ao hibridismo das linguagens da performance, dança e artes visuais, a produção teatral das mulheres nesse contexto alcançou um patamar singular, rompendo com a predominância do texto sobre os elementos visuais e táteis. Romano descreve esse processo:

A performance reclama a apresentação do corpo enquanto forma viva. Na aproximação com o teatro, provoca a tradição teatral e desafia as modalidades de realismo e teatralismo que dominavam a cena desde meados do século XIX. Reunidos como um híbrido, teatro e performance trazem a corporeidade para primeiro plano e dão continuidade ao objetivo de questionar a noção de um self verdadeiro e coeso, apresentando em seu lugar a noção de múltiplas subjetividades. Para o teatro feminista, a influência da performance (em especial nos espetáculos solo) afirma a experiência marginalizada, encarnada no corpo da mulher na cena, e desperta o espectador para a consciência das formas de opressão. Além disso, dá voz ao corpo, compreendido como formulador e lugar do discurso de um sujeito sexuado (ROMANO, 2009, p. 434).

O engajamento crítico dos espetáculos é compartilhado com o público também através da quebra da espetacularização (ROMANO, 2009, p. 437), por meio

⁴ Apesar de Janaina Leite não estar completamente sozinha em *Stabat Mater*, a criação e concepção do espetáculo são assinadas pela artista.

⁵ Nas artes cênicas nacionais, a autora identifica uma transição da criação coletiva para o protagonismo individual, principalmente após 1980, também por razões econômicas, quando a produção em grupo deixa de ser viável em termos financeiros.

do uso da corporeidade exposta sem o filtro da personagem dramática, historicizando o corpo gendrado em sua própria *physis*.

Por reconhecer esses procedimentos nas obras citadas, consideramos que as artistas em questão fazem parte desta corrente de arte feminista, muito embora não utilizem necessariamente esse termo para se referirem aos seus trabalhos. Podemos identificar nos espetáculos a exposição da corporeidade atrelada à crítica das estruturas de poder. Janaina Leite e Letícia Bassit também constroem tensões entre repressão e prazer, e provocam o desejo e a repulsa do(a) espectador(a) a partir da presença do corpo sexuado em cena.

Outra característica em comum nas três obras é que as artistas utilizam material pessoal para abordar questões relacionadas à maternidade através de uma contranarrativa que problematiza as representações da figura materna e denunciam os diversos tipos de desequilíbrio de gênero, que ficam ainda mais evidentes nas realidades de mulheres mães.

A construção desse entendimento se dará a partir do viés feminista pois compreendemos que as teorias feministas não nos deixam perder de vista o contexto histórico e político em que estamos inseridas. Nesse contexto, enfrentei outra inquietação: sendo eu uma mãe-artista-pesquisadora latino-americana, como falar da maternidade sem considerar outros marcadores sociais?

Vale considerar aqui que, sendo impossível pensar em uma visão unívoca para o sujeito mulher, também não é possível conceber uma maternidade única ou exemplar, e, portanto, é mais correto considerarmos maternidades plurais. As perspectivas feministas são fundamentais para a discussão que perpassa pelos debates em torno do controle do patriarcado sobre o corpo da mulher.

Apresentaremos de forma breve cada uma dessas obras a fim de investigar o jogo entre elementos autobiográficos e a construção ficcional, a partir da experiência da maternidade. Ao que nos parece, a maternidade não surge somente como tema central de certas obras, mas também como condição para a criação, impondo limites e necessidades diferentes, o que pode ser um grande desafio. O fazer artístico ligado à maternidade traz na bagagem demandas exaustivas de manutenção da vida; tempo reduzido para se concentrar no trabalho; solidão, interrupções e preconceitos; e, não raro, a falta de interesse do mercado. Consideramos que o sistema das artes está

estritamente relacionado aos padrões hegemônicos masculinistas, estruturados sobre as hierarquias de gênero, em que mulheres precisam lutar para que suas criações ganhem algum espaço.

Stabat Mater

Stabat Mater foi apresentado pela primeira vez no início de 2019, ainda em processo de criação. O espetáculo de Janaina Leite, contemplado pelo edital Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, do Centro Cultural São Paulo, teve sua estreia oficial em junho do mesmo ano. A artista assina a dramaturgia e direção, e atua ao lado de sua mãe, Amália Fontes Leite, e de um ator do mercado pornográfico, Lucas Asseituno. A ficha técnica é composta exclusivamente por mulheres nas funções criativas, com exceção do ator.

Anteriormente, em 2017 Janaina Leite coordenou e dirigiu *Feminino Abjeto*⁶, um experimento artístico fruto do *Núcleo de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro*, que influenciou muito suas produções futuras, especialmente *Stabat Mater*. A artista estava a frente desse núcleo composto exclusivamente por mulheres⁷ e duas pessoas não-binárias. Sob o comando de Leite, as atrizes experimentaram cenas que tinham por eixo principal a figura da mãe arcaica, com as contradições e identificações presentes nas relações mãe-filha. Apontamos aqui esse fluxo de inspiração, em rastros de procedimentos e traços estéticos de Janaina Leite que repercutiram de forma determinante na obra de Letícia Bassit.

A pesquisa do núcleo, teve como guia o conceito de abjeção proposto pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva, que se refere às tentativas iniciais do sujeito de se separar do corpo materno em seu processo de individuação, segundo o entendimento de Leite (2018). Foi esse fio que conduziu o grupo para investigar a tensão na relação mãe-filha e problematizar as representações do feminino. Outro ponto de partida da pesquisa do núcleo foi a obra da artista espanhola Angélica Liddell, que é reconhecida

⁶ Ver mais em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat-3>

⁷ Entre as integrantes do núcleo, também estava Letícia Bassit, a outra artista-mãe cuja obra é analisada nesse texto.

na cena artística por suas falas polêmicas, bem como por seus trabalhos autobiográficos, que executa de forma radical.

Identificamos aqui a semente que, futuramente, resultou em diversas reflexões presentes na obra solo de Bassit *Mãe ou Eu também não gozei*. Além disso, notamos elementos embrionários, que foram aparecer de forma mais desenvolvida e complexa em *Stabat Mater* alguns anos depois.

Em *Stabat Mater* (2019), Janaina Leite radicaliza a experiência autobiográfica já presente em seus outros trabalhos. Na peça, inexistiu um enredo a ser dramatizado, tampouco a representação de uma história, mas uma experiência a ser compartilhada: trata-se da narrativa de um episódio real, a partir das memórias fragmentadas da artista. Chama a atenção o fato de que a própria narradora duvida de sua versão dos fatos, pois a memória que evoca é povoada por fantasmagorias, que caracterizam a excepcionalidade do evento.

Embora o fio condutor do espetáculo seja a relação entre a filha e sua mãe, a partir de material íntimo e particular da atriz, a peça se descola do contexto individual e repercute no coletivo. A dimensão política da proposta emerge da habilidade dramática da peça de entretecer a experiência de dor e seus impactos psíquicos à denúncia social.

A dramaturgia é composta de modo a provocar imagens e situações que atravessam diversas mulheres, principalmente no que tange à maternidade e à sexualidade. A expressão cênica da atriz e seu modo de enunciar-se exploram as teorias psicanalíticas, a história das mulheres na sociedade e os estudos críticos sobre o feminino e a feminilidade.

A peça desdobra as diferentes percepções sobre as formas de representação da mulher. A imagem da Virgem Maria e seu lugar na fé cristã conduz para a discussão e a desconstrução da noção hegemônica de amor materno. Não à toa, a peça recebe o nome de *Stabat Mater*, expressão em latim que se refere à presença de Maria no calvário de seu filho Jesus, e que poderia ser traduzida como “a mãe estava lá”. Essa referência, criticada por Janaina Leite, inspira a representação primeira da “mãe”, a de um corpo-instrumento de passagem e resiliência, afeito a uma ideia de maternidade de fundamento religioso, modelo de amor e fé.

Janaina Leite foi assumidamente influenciada pelo trabalho de Julia Kristeva, que em 1977 publicou o artigo denominado *Stabat Mater*, principal inspiração e título do espetáculo da brasileira. No artigo a pensadora critica a fusão entre maternidade e feminino, propondo uma desconstrução dessa ideia que associa ao Cristianismo (e à Virgem Maria), no qual vigora a concepção de que o corpo feminino serve ao *outro*, sendo útil apenas para gestar um filho.

Kristeva (1988) traça as representações de Maria na tradição cristã: ela é a mãe que concebeu sem sexo; um ideal de mulher, pura, amorosa e resiliente, de caráter compassivo até mesmo durante o calvário de Jesus. A fecundação de Maria isenta da sexualidade e do prazer (de acordo o pensamento cristão) é um sustentáculo fundamental para o mito da passividade feminina, posto que seu corpo funcionou como receptáculo, servindo a algo "superior".

Chocando essas imagens de uma maternidade santificada, Janaina Leite fricciona obscenidade e profanação. A exposição de seu próprio corpo, como se as entranhas pudessem ser conhecidas pela plateia, vaza para o espetáculo, quando a artista expõe alguns de seus procedimentos de processo, materiais prévios e trajetórias experimentadas, tais como o *casting* dos atores e cenas de sexo da atriz com o ator selecionado, exibidos numa projeção em vídeo.

A presença do ator, que representa a personagem Príapo, tem uma função determinante no jogo estabelecido entre as imagens da Virgem Maria e de Jesus Cristo. Também funciona para a triangulação entre a filha, a mãe e as figuras masculinas, hora o pai, hora um estuprador, hora um desconhecido.

Conforme já dito, a artista põe em cena sua própria mãe, não-atriz, cuja presença física é usada pela atriz numa estratégia de demover a fixidez de seu trauma, ocorrido em um momento em que a mãe não estava presente. A participação da mãe no espetáculo provoca curiosidade e interesse, ainda que pouco se desenvolva dentro da dramaturgia. A figura materna é mantida como esse corpo real, tímido e calado. Amália Fontes Leite funciona, por vezes, como uma aparição, que está ali, mas não está. O público pode vê-la durante toda a apresentação, mas é como se a mãe estivesse invisível. Discreta e sutil, tem caráter de testemunha, de suporte pessoal para a atriz e de sustentáculo da estrutura da peça. É o que nota Silvia Fernandes:

[...] a figura calma de Amália parece ressoar uma “resistência antiga” capaz de sustentar a performatividade profana da filha, que degola o corpo da mãe para diferenciar-se dela e da herança de submissão que recebeu (FERNANDES, 2020, p. 190).

A mãe em cena dá o tônus do espetáculo, relacionando-se à totalidade do que é performado no palco. Suas reações, seu jeito aparentemente constrangido e seus comentários silenciosos são elementos que fortalecem o *status de real*, num tipo de presença que, no teatro de representação, poderia ser associado a uma “força dramática”: mesmo aparecendo em segundo plano, ao fundo do espaço cênico e obedecendo marcações, ela por vezes ganha lugar de antagonista, e por vezes funciona como cúmplice de tudo que se passa no palco.

Junto com os(as) espectadores(as), Amália Leite assiste a um dos vídeos exibidos durante o espetáculo, uma cena de sexo da atriz com um ator pornô, captada anteriormente, e que sabemos ter sido dirigida pela própria mãe. Ela acompanha a cena novamente, sendo espectadora e testemunha silenciosa da ação da filha. Na cena filmada, com a qual todos os/as participantes acordaram previamente, vemos Janaina Leite contracenando com o profissional do sexo de forma automática, sem simulações de erotismo ou de envolvimento romântico. Fernandes descreve o ato:

A penetração mecânica, recidiva, sem fingimentos eróticos, a iluminação clara exibindo o vaivém do ato em várias posições, como peças encaixadas de um lego inusitado, as máscaras usadas pelos parceiros no jogo de desmistificação da pornografia/mercadoria impedem o profissional de se refugiar nos estereótipos do gênero, colocando-o à mercê de uma situação que não domina (não por acaso, abandonou o processo antes da estreia) (FERNANDES, 2020, p. 191).

Nesse estratagema, em que o olhar da mãe é fundamental para que a plateia seja levada a refletir sobre a profanação da filha, há uma verdadeira explosão da representação simbólica da pureza materna, através da união entre brutalidade, afetividade e pornografia. A mãe está lá, em um jogo em que ela vê a filha, e nós, espectadores(as), vemos as duas. A mãe aceita fazer parte desse jogo, mesmo com todo o desconforto que podemos imaginar, ela fica, permanece dando o suporte para que a profanação seja concluída.

Nesse choque, identificamos uma verdadeira síntese do trabalho de Janaina Leite, que manifesta a importância da corporalidade na dramaturgia do espetáculo. O

corpo feminino é símbolo de santidade e profanação; dividindo-se em diversas corporeidades: o corpo imaculado da Virgem Maria; o corpo objeto (sexualizado e escancarado); o corpo da mãe; o corpo da filha. São corporeidades que também refletem formas de performar o feminino, assim como o atrito entre feminilidades. Entre mãe e filha, essas corporeidades são sintetizadas como antípodas: uma se abre e a outra se retrai; uma grita e a outra se cala. Janaina Leite, a filha, se expõe como objeto de fetiche e sacrifício, ao passo que a mãe se encobre com um manto vermelho.

Fernandes (2020) nos auxilia a discutir as estratégias operadas em *Stabat Mater*. Janaina Leite alterna situações em que se enuncia diretamente à plateia, com um discurso em formato de depoimento pessoal. Assume nos trechos mais "expositivos" um tom didático, como no início da peça, que mais parece uma palestra. Nesse momento, adota uma iluminação não-ilusionista, como se a luz clareasse os conceitos que apresenta à plateia, que também tem acesso aos métodos de criação. Aos poucos, outras camadas vão sendo abertas, adentramos territórios mais profundos, o espaço da cena passa a abrigar trechos de suas anotações, pedaços de sonhos e dos seus diários pessoais, e as memórias passam a conviver com as teorias que lhe serviram como pilar.

Para as questões mais íntimas e traumáticas, Janaina Leite mistura a narrativa em primeira pessoa à rerepresentação de imagens e diálogos em cenas dramáticas. A luz, agora, já assume os escuros, e as sombras provocadas pelos refletores sugerem distorções e zonas de imprecisão. A fusão de planos na cena, que acompanha as variações de caráter dos discursos, convida o(a) espectador(a) a um jogo entre desejo, curiosidade e abjeção. Esse é o caso da cena em que a plateia assiste ao relato da violência do estupro, que evoca ainda a culpa materna por parte de sua mãe que não estava presente na ocasião em que o fato ocorreu. A culpa materna também aparece na postura da artista como mãe enquanto relembra algumas situações com seus filhos.

O vídeo do parto também é um recurso de exposição de intimidade que envolve a plateia. É muito interessante o efeito causado pela projeção do parto pré-gravado, exibido em *rewind*, quando assistimos a um bebê recém-nascido ser retirado do colo de sua mãe para, a seguir, voltar às entranhas do corpo materno. Toda a sequência é impactante e perturbadora, pois infringe a ordem natural do nascimento, além de ameaçar a noção ideal de pureza e santidade da maternidade: é

desconfortável ver aquele pequeno corpo penetrar a vagina, que volta a se fechar depois de recebê-lo.

A associação que Janaina Leite sugere nesse "parto às avessas" nos recorda a análise de Vera Iaconelli (2005), em sua proposta de discutir o feminino para além da maternidade. A autora destaca que a sexualidade feminina está para além da maternidade, mas que não devemos desconsiderar a maternidade como uma das formas possíveis de expressão dessa sexualidade. Em suas palavras:

Em nossa cultura, a sexualidade exige privacidade; no entanto, no parto a privacidade é inteiramente aviltada. Por quê? O corpo erógeno é negado, pois maternidade e erotismo são inconciliáveis. A deserotização do parto dá-nos pistas sobre os temores que podem subjazer a esta situação e sobre os mecanismos utilizados para lidar com esta ansiedade – não só pela mãe, mas por todos que participam do acontecimento (IACONELLI, 2005, p. 12).

Segundo Iaconelli, o processo de dar à luz é "deserotizado", contribuindo para uma dicotomia que "[...] leva a mulher a ter que escolher entre parir ou gozar, pois o erotismo no parto traz a marca do interdito" (IACONELLI, 2005, p. 13).

Além da cena do parto reverso, a ordem narrativa de *Stabat Mater* é desconstruída na cena em que a atriz relata o abuso e a violência que sofreu quando menina. É sua mãe quem nos apresenta essa página do diário da atriz, com o relato, o boletim de ocorrência e o retrato falado do agressor. Paralelamente, Janaina Leite se exhibe para o pai (representado pelo ator pornô), em uma dança numa barra vertical (pole dance), vestindo uma barriga arredondada que simula os contornos de uma mulher grávida, em uma cena de sedução e sensualidade.

Mais uma vez, Janaina Leite flerta com o interdito ao associar, através dessas imagens, o desejo inconfesso da menina pelo pai, à ameaça do violador e à maternidade. É uma conjunção que provoca a plateia em temáticas consideradas tabus e intensifica o elemento de risco do espetáculo. São imagens incomuns e terríveis como um pesadelo, porque sugerem incesto, violência sexual e pornografia, no seio do núcleo familiar.

Outra referência central na obra de Janaina Leite é o trabalho da artista Angelica Liddell, que costuma eleger para suas criações temas controversos e provocativos, principalmente sobre a violência masculina e questões de feminilidade

e maternidade, com a voz em primeira pessoa e a exposição do corpo a situações-limite. Os trabalhos de Liddell trazem uma carga altamente autobiográfica, partindo de suas obsessões e inquietações, sempre refletindo sobre a monstrosidade humana. Não só o depoimento em torno de experiências pessoais aparece nas obras, mas também seu próprio corpo, como em uma entrega ritualística, de sacrifício ao público, em que o(a) espectador(a) é colocado(a) em um lugar de testemunha da crueldade e do risco. Liddell, na linhagem da *Body Art*, disponibiliza seu corpo como matéria, que é suja, humilhada e exposta para criticar estruturas sociais e provocar reações intensas e contraditórias.

A partir de seu livro *Una costilla sobre la mesa* (2018), Liddell criou um espetáculo dedicado ao pai e outro dedicado à mãe (“Una costilla sobre la mesa: Padre” e “Una costilla sobre la mesa: Madre”) que funcionam como uma espécie de oração teatral, de culpa e expiação, onde a artista expressa luto e amor. Podemos identificar nessa proposta semelhanças com a trajetória de Janaina Leite, que também desenvolve um espetáculo dedicado ao pai (*Conversas com meu pai*, em 2004)⁸ e, posteriormente, *Stabat Mater*, no qual sua mãe ocupa o centro da cena, também de maneira ritualística e contrapondo culpa, expiação, amor e sacrifício. Em outra obra de Liddell, *Yo no soy bonita* (2005), também reconhecemos traços estéticos e poéticos que, nitidamente, ecoam nos trabalhos da artista brasileira. Liddell provoca um atrito entre o monstruoso e o sublime, por meio do enjoo e da repulsa. A pornografia e obscenidade também são refletidas em uma tentativa de fazer o prazer combater a morte.

Esses traços de Liddell nas obras de Janaina Leite são também notáveis, tanto em *Feminino Abjeto*, nos corpos das atrizes que se relacionam com objetos, comidas e dejetos de forma a provocar asco, desejo e repúdio, quanto em *Stabat Mater*, em que a radicalidade é traduzida em tensões relacionadas à sexualidade, pornografia e sacrifício ritualizado.

A utilização do corpo monstro, um corpo animalesco, que afeta os modelos tradicionais de representação do corpo feminino, também constitui elos entre as obras de ambas as artistas. Embora Liddell goste de deixar claro que não se identifica como

⁸ Mais informações em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat>

feminista, é inegável que muitas das questões levantadas por ela coincidam com a pauta do movimento. Na maioria de suas obras a artista denuncia a violência de gênero e a crueldade machista em relação ao comportamento feminino. Assim como Liddel, Janaina Leite também trabalha no limite do insuportável, perturbando os espectadores e referindo-se a eles muitas vezes como cúmplices. Isso certamente influenciou o trabalho de Letícia Bassit, após participar do processo criativo de *Feminino Abjeto*.

Mãe ou eu também não gozei

Foi quando se descobriu grávida que Letícia Bassit iniciou a escrita do livro *Mãe ou Eu também não gozei* (2019), que deu origem à peça homônima. O livro foi, então, gestado entre o anúncio de uma gravidez não planejada e o início do puerpério de uma maternidade solo. É narrado por uma personagem-mãe, que o tempo todo se cola e descola da vida da autora, transitando entre loucura, poesia, memórias, narrativa, ativismo, realidade e ficção.

Podemos considerar *Mãe ou Eu também não gozei* uma autoficção sobre uma mulher que não sabe quem é o pai do seu filho; dúvida que a leva a um embate contra o sistema judiciário machista. Da busca por descobrir o pai biológico do filho, também surge o título do livro, que replica a resposta que a atriz-autora obteve, ao informar um dos possíveis pais sobre a gravidez confirmada: “Esse filho não é meu, eu não gozei”.

A narrativa de *Mãe ou Eu também não gozei* começa num fluxo alucinado e sem linearidade temporal que forma a imagem de uma manifestação, um protesto de rua. Ela, uma mulher entre tantas outras mulheres ativistas. Um corpo grávido, no meio da multidão militante. Ela ocupa a rua, lugar onde as mulheres nunca foram bem-vindas. A ocupação da esfera pública por mulheres é um fato recente na história. Ainda mais recente e rara é a ocupação das ruas por mulheres que carregam um bebê no ventre. Ou no colo.

A performance *Mãe ou Eu também não gozei* estreou em agosto de 2019. Inicia-se com o espaço cênico quase vazio, onde vemos uma bateria e um músico; um

banquinho apoiando um notebook está posto ao lado de um vaso sanitário. A atriz-personagem caminha pelo espaço vestindo uma camiseta branca e tomando vinho no gargalo da garrafa, ao som interminável e aflitivo de um bebê chorando.

O som é interrompido, um foco de luz acende, e a atriz está sentada no vaso sanitário, digitando no computador, enquanto vemos numa projeção de vídeo o diálogo por mensagens da mulher com os possíveis pais do filho, anunciando a gravidez e sugerindo um exame de DNA.

A cena é interrompida, novamente, pelo choro do bebê. A personagem deixa o computador e corre para fora do espaço cênico para atender a criança, voltando para o palco quando o som é cortado. Essa sequência se repete algumas vezes, enquanto o diálogo com os homens continua sendo projetado, até sobrar apenas a frase “Eu não gozei”, como a resposta de um deles. Lemos, então, a resposta da mãe, “eu também não gozei”, projetada em letras garrafais, que tomam todo o espaço cênico, seguida de um solo de bateria caótico e agressivo.

Ouvimos, então, a gravação em áudio de uma conversa entre Bassit e uma advogada, em que a artista recebe instruções de aspectos jurídicos relacionados à paternidade, inclusive sobre a comprovação por DNA. Uma das frases da advogada, “como você obriga uma pessoa a amar?” ressoa, enquanto a atriz permanece no vaso sanitário, olhando a plateia frontalmente.

Na sequência, a atriz rompe a quarta parede e, dirigindo-se diretamente à plateia, relata o processo de escrita do livro e a elaboração da peça-performance. A atriz enuncia trechos do livro, informativos e ricos em imagens. Sabemos, agora, que Letícia Bassit fala de sua própria experiência. Ela mostra a cicatriz do corte da cesárea, e segue com uma fala confusa, que descreve o parto, suas sensações e dores.

Após mudança de figurino, a atriz aparece vestindo uma túnica vermelha com fenda frontal que deixa visível as pernas e a calcinha, um véu vermelho na cabeça e batom também vermelho, remetendo à imagem de uma santa, ironizada na cor escolhida e na adoção da persona da puta. Em seguida, o áudio de uma trilha musical ensurdecadora junta-se à projeção, para criar uma atmosfera de caos sonoro.

Na sequência, assistimos à filmagem da cesárea em projeção, com a música *Only you* ao fundo. Letícia Bassit brinca com a voz, infantilizando a fala, como se estivesse conversando com um bebê e acontece uma fusão entre a fala e um samba e

Letícia Bassit dança. Em nova troca de figurino – agora, um vestido justo e curto e peruca azul – a atriz relata sobre sua vida sexual, os desejos e o tesão, retornando com a figura da puta, enquanto narra os episódios de sexo que viveu com cada um dos possíveis pais. Em todos eles, termina com a frase “ninguém gozou”.

Em seguida vemos projetado o termo “*Exceptio plurium concubentium*”, acompanhado por um áudio da advogada especializada em direito das mulheres, que explica tecnicamente a expressão. A expressão latina é de uso corrente em casos de investigação de paternidade, servindo de defesa para quem está sendo considerado como pai, mas tem dúvidas sobre seu envolvimento na paternidade: alega-se, então, que a mãe possa ter mantido relações sexuais com outro(s) homem(ns) além dele, atraindo para a reclamante o ônus da prova. Na análise da atriz: “[...] quando há suspeita de mais de um pai, o juiz declarava todos os suspeitos isentos de reconhecer a paternidade. Era uma forma de punir a mulher de exercer sua liberdade sexual”⁹ (BASSIT, 2019, p. 77).

A atriz muda de figurino ainda mais uma vez e tira o batom, aparecendo agora com uma roupa sóbria, escura e fechada. Ela questiona o sistema judiciário machista; levanta argumentos sobre herança e propriedade privada, além de dados sobre pais desaparecidos e outras estatísticas. Bassit problematiza os números em torno das mães solo (que só aumentam) e lança questões, que indaga para a plateia, tais como: Por que todo mundo pergunta quem é o pai? Por que pais podem sumir e as mães não?

Ironizando a própria liberdade sexual que exerce, e que a levou a situações de extremo julgamento e achincalhamento, a atriz conclui que o bebê é filho de vários pais, com a máxima “o pai do meu filho é uma sinfonia”, para, em seguida, a projeção revelar a palavra “ciofonia” (um trocadilho com o estado de receptividade sexual da fêmea animal e a noção de voz ou som), acompanhada da *Quinta Sinfonia* (1º movimento), de Beethoven. Ela finaliza a apresentação com o slogan “a maternidade é uma das revoluções possíveis”, seguida da projeção da palavra “revolução”.

⁹ Texto explicativo de Ana Paula Braga, a advogada que acompanhou Letícia em seu processo jurídico.

Ao assumir sua postura e sexualidade, Bassit formula um discurso contra-hegemônico, avesso à mentalidade burguesa patriarcal que considera que o prazer no sexo é um direito masculino, negando à mulher igual liberdade, pois a ela caberia manter a castidade e dedicar-se à maternidade (BORGES, 2019). Na mulher-mãe, a ideia de prazer e do orgasmo é considerada obscena, por escapar dos limites da imagem ideal e santificada. Os discursos de poder atuam com mão firme na construção da sexualidade feminina, por meio do valor central da maternidade para a família burguesa. Nas palavras de Margareth Rago: “[...] na representação santificada da mãe-esposa-dona-de-casa, ordeira e higiênica, o aspecto sexual só aparece se associado à ideia de procriação” (RAGO, 2014, p. 114).

Letícia Bassit reverte a visão hegemônica por meio das imagens, mas também de linguagem desbocada e abjeta, que usa para desassociar a ideia de prazer e reprodução:

Trepei muito com muitos. Preferia os desconhecidos. Observar o quarto deles, os livros na estante, os restos de comida no prato, as roupas jogadas atrás da porta, a roupa de cama suja, as cinzas de cigarro na pia, o chão do banheiro úmido com pelos e cabelos grudados na parede, a caneca de café de uma semana atrás, café seco, seco, seco, cheiro, imundície. Amava a sujeira dele! Meu tesão se misturava nessa nojeira, tudo de nojento que eu via me deixava mais molhada. Tudo de podre ao meu redor fazia latejar minha buceta. Tudo de fedido me fazia gemer mais. Gemia em silêncio e coberta de sujeira. Sou puta / fui puta / nunca serei puta. [...] Naquela semana eu tava no cio, naquela semana eu desejei um pau. Não somente um, mas vários. Abundância de falo. Devoradora de paus (BASSIT, 2019, p. 59).

O trecho identifica pontos de contato entre Letícia Bassit e Janaina Leite. No uso da linguagem devassa, Letícia Bassit tangencia o conceito de abjeção, por meio da obscenidade e da escatologia. Embora em *Mãe ou Eu também não gozei* a estética não apresente as camadas de leitura psicanalítica que caracteriza as obras de Janaina Leite, a autora opta por roubar do senso comum e do cotidiano elementos de comunicação direta. Assim, numa linguagem sem rodeios e teorizações, dá conta de satirizar e brincar com figuras que fazem parte do imaginário de homens e mulheres, arranhando com a secura das palavras e das imagens o verniz bem-comportado da sociedade. A própria encenação utiliza-se de recursos mínimos, abusando apenas da projeção, dos

áudios e das peças de roupa de cores intensas para compor com a performance solo da atriz.

Na maior parte da peça, a postura da atriz é de enfrentamento, provocação sexual e ironia, desafiando com sua autonomia o comportamento esperado das mulheres. Porém, em um trecho, ela reflete sobre o sentimento de vergonha e impotência, em um diálogo consigo mesma. É nesse diálogo "secreto" que discorre sobre sua necessidade de encontrar a origem do filho para, assim, entender de onde ele veio. Só então demonstra vergonha e culpa, ao se lembrar da semana em que engravidou. Reconhecendo como a norma sexual está interiorizada em cada mulher, encerra, como se apontasse o dedo para si mesma: "seu filho nasceu da sua falta de vergonha" (BASSIT, 2019, p. 108).

Nesses laivos, a autora nos leva a refletir que nenhuma mulher está imune à crítica do outro e ao seu próprio julgamento. Embora questione de forma crítica e contundente a contradição entre a mulher grávida santificada e a mulher devassa, promíscua e vagabunda (que são, justamente, a mesma mulher), ela mesma recai na armadilha de depreciar-se, que aprendeu com o patriarcado e a estrutura social machista.

Apesar do número crescente de mães solo, que chefiam suas casas, elas não estão isentas do preconceito social. O julgamento por não estar em um relacionamento conjugal heterossexual monogâmico tradicional é superlativado com uma mãe solo que desconhece quem é o pai. No seu trabalho, a artista politiza a questão, dando destaque às desigualdades e injustiças sofridas na arena jurídica.

Pátria-mãe

Trataremos agora do processo de criação de *Pátria-mãe*, obra em andamento concebida por essa artista pesquisadora como proposta de apropriação prática de conceitos e proposições estéticas derivadas do tema maternidade e autobiografia na cena contemporânea. Composto por reflexões, diários, registros audiovisuais e releituras de diferentes cenas de trabalhos anteriores que abordam, de alguma forma,

a questão da maternidade, *Pátria-mãe* trata de aborto, gestação, parto, criação de uma filha e carreira profissional.

Desestabilizando o discurso da encenação como produto artístico, a estratégia chamada desmontagem cênica dá destaque ao processo criativo e revela as motivações pessoais que instigam e influenciam a artista durante a construção do trabalho cênico. Para apresentar o experimento artístico *Pátria-mãe*, empregamos a noção de desmontagem cênica, a partir do entendimento de Ileana Diéguez.

A ênfase no rascunho da criação derruba as paredes da "obra de arte fechada" para revelar suas estruturas, gerando também formas de análise sobre a pesquisa cênica que vão na contramão da ideia da obra como resultado final e acabado de um processo. Esse procedimento tem como principal objetivo revelar o processo de pesquisa de um espetáculo, expondo a trajetória da artista, em suas fragilidades, incertezas e escolhas. A tendência, que surgiu na América Latina, tem aproximações geográficas e culturais com a cena teatral brasileira pertinentes ao modo de criação que empregamos no processo de *Pátria-mãe*, sendo uma referência para pensarmos a tessitura dessa obra.

Para Diéguez (2014), desmontar não significa desconstruir ou demolir o evento teatral, a ideia da desmontagem, diferentemente, torna visível a construção da obra e seus alicerces, revelando o percurso da criação cênica e dialogando com a feitura do trabalho. Na desmontagem, articula-se uma espécie de roteiro cênico, cuja finalidade é expor procedimentos e colocar o/a artista como investigador/a de seu próprio trabalho. Dessa forma, a desmontagem não se pretende como uma forma precisa e fechada, tampouco prevê uma regra ou um modo de fazer. Ao contrário, acontece de maneira particular para cada artista, por revelar sua trajetória pessoal, seu treinamento e seu movimento criador, diante do caos da criação. A experiência de compartilhar processos de trabalhos artísticos contribui para “[...] desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais [...]” (DIÉGUEZ, 2014, p. 6). De acordo com Diéguez, desmontar esses modelos desloca conceituações e espaços de poder, cujos saberes legitimam a noção de teatro.

Essas ideias sobre desmontagem cênica são operacionais para pensarmos o processo de criação de *Pátria-mãe*, que flerta com alguns de seus procedimentos. Nesse experimento revelo a geografia que percorri durante os anos em que pesquisei

sobre maternidade e arte; os "calos" que adquiri e as olheiras que surgiram no rosto nesse trajeto. Numa construção conscientemente inacabada, deixo entrever as dificuldades que encontrei para me dividir em diversas funções e multiplicar meu tempo, desde a privação de sono, até as soluções que arquitetei para lidar com as interrupções constantes.

Assim como uma desmontagem cênica, *Pátria-mãe* encontra sua linguagem sem se configurar como um espetáculo. Trata-se de um processo mais próximo do acaso, das indagações e sutis descobertas, como uma espécie de "[...] confissão das incertezas" (SANTOS, 2014, p. 68).

O experimento se dá através do corpo, entendido como um caleidoscópio de experiências, ou seja, uma corpa-sujeita onde se entremeiam narrativas pessoais, uma complexa rede de relações sociais e de linguagens artísticas, além de acionamentos advindos de múltiplas fontes teóricas. Percebo-me como parte de uma rede de criação, conforme define a pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles (2007), visto que a autoria não é centrada em mim, isoladamente. Seguindo as pistas de Odailso Berte (2020), penso o processo de criação artística de *Pátria-mãe* como um "espaço-fronteiriço matricial", termo que o pesquisador brasileiro extrai de Bracha Ettinger¹⁰. Artista e psicanalista israelense, Ettinger investiga a matriz-útero, responsável pela gestação, forma simbólica que transcende o entendimento biológico ou reprodutivo e, assim, pode ser aplicada a uma obra de arte. Conforme resume Berte (2020), "[...] o processo criativo é entendido como espaço/útero modelado por interconexões e permeabilidades, gerador da obra de arte e capaz de recriar o/a próprio/a artista" (BERTE, 2020, p. 2).

Berte propõe pensar uma genealogia como esse espaço-fronteiriço matricial, uma rede *co-poiética* constituída por marcas, afetos e influências que impulsionam os processos criativos de uma artista que, por sua vez, inspira-se em outras. Conceito fundamental de Ettinger, relido por Berte (2020), a "copoiésis" seria, nas palavras do autor:

¹⁰ Para conceituar o espaço-fronteiriço matricial, a autora se apoia em um "[...] complexo arcabouço conceitual que entrelaça questões psicanalíticas (Jacques Lacan), filosóficas (Gilles Deleuze) e de gênero (Julia Kristeva e Judith Butler), entre outros/as" (BERTE, 2020, p. 5).

A partir da compreensão grega, *poiesis* significa criação, produção, ato de fazer, e tem fundamentado o conceito de estética e a compreensão dos processos criativos na arte. Ettinger (2005) propõe uma “copoiésis”, que significa “a potencialidade criativa estética e ética dos enlaces fronteiriços [...]”. Assim, um espaço-fronteiriço matricial é uma rede copoiética mutante na qual pode ocorrer a cocriatividade” (BERTE, 2020, p. 13).

No meu caso, o processo artístico é instigado pelos trabalhos de Janaina Leite e Letícia Bassit, ao lado de outras *m/others* artistas e teóricas que formam minha rede co-poiética de criação. Por isso defendo que o processo de criação é pluralizado e historicizado, interagindo com diversas e intensas “turbulências culturais” (SALLES, 2007, p. 36). Ou seja, as marcas que são parte do espaço-fronteiriço matricial surgem no meu corpo, mas em constante interação com a coletividade e com a cultura, e atravessado por elas de forma irreversível.

O reconhecimento de fragmentos do outro em mim, que caracteriza a copoiésis matricial, estoura a bolha da autoralidade isolada, destacando a artista como uma espécie de “[...] multiplicidade sem fim, comunidade coletiva e sociedade organizada” (ETTINGER apud BERTE, 2020, p. 14).

Um dos assuntos que atravessa *Pátria-mãe* é a relação tensa entre maternidade e carreira/trabalho. Trago o tema tanto nos diálogos com diferentes mães, quanto no próprio desafio de realizar um experimento cênico. Ainda hoje, o modelo tradicional de família nuclear patriarcal alimenta as condicionantes que restringem as mulheres ao espaço doméstico. Observamos a sobrecarga feminina cada vez mais acentuada, devido às jornadas de trabalho acumuladas dentro e fora de casa e aos salários inferiores, se comparados aos dos homens em funções semelhantes (EBC, 2017). Uma vez que nós conquistamos mais espaço na esfera pública¹¹, atuando ativamente no mercado profissional, mulheres continuam sendo responsabilizadas pela maior parte das funções da casa e da criação dos filhos. Isso afeta diretamente a experiência do materno e interfere também no trabalho, e no meu caso, nas minhas práticas artísticas e de pesquisa.

¹¹ Vale ressaltar que nas experiências históricas de mulheres não-brancas e das classes trabalhadoras, a ocupação do espaço extra-doméstico do mundo do trabalho é uma realidade que traz outras camadas à noção de conquista ativa do mercado profissional por mulheres brancas das classes médias e altas.

Durante os estudos teóricos e criação dos textos da dramaturgia de *Pátria-mãe*, quase nunca estive sentada a uma mesa, esse lugar sagrado do trabalho, munida de uma cadeira confortável e café quente, no silêncio desejado para a melhor concentração e inspiração. Trabalho ouvindo seus infinitos e amorosos chamados, parando para atendê-la, servindo-lhe comida, fazendo um denço, beijando o dodói. Trabalho durante a noite, depois que a bebê dorme, quando eu também gostaria de estar dormindo. Anoto ideias no celular, na sala de espera do consultório médico. Abro o bloco de notas no meio da madrugada, depois de me levantar para amamentar e perder o sono. Envio áudios para mim mesma enquanto dirijo o carro, para não deixar aquela frase se perder. Aproveito qualquer pequeno intervalo de tempo, porque sei que não posso esperar por algum período mais longo de concentração.

No entanto, sei que essa não é uma condição particular. Mulheres mães trabalham há séculos. Mas, no enfrentamento à idealização da maternidade, não nos reconhecemos e não nos sentimos representadas. Pode, enfim, uma mãe trabalhar dignamente? Podemos ser mães e pesquisadoras, artistas, astronautas, atletas ou presidentes?

Meu trabalho acontece no *enquanto*. Escrevo *enquanto* minha filha dorme, ou *enquanto* está sob os cuidados de alguém ou *enquanto* está na creche. Não há muito tempo para os rituais, talvez, só para o café, que ajuda a disfarçar a noite mal dormida. É preciso estar ciente que hora ou outra terei que interromper meu trabalho e entrar na “hora da mãe”. Fazer a transição de uma função para outra. Trocar de personagem.

Esse é um dos pontos em comum no processo criativo de artistas mães. De acordo com a psicanalista feminista Lisa Baraitser (2009), as frequentes e constantes interrupções constituem a experiência do materno e influenciam assim as subjetividades, por provocarem momentos desestabilizadores e instáveis. Estar disponível para as interrupções vindas das crianças e aceitar o inesperado pode fazer parte do processo de criação, como uma “linha de fuga” poética e formal. Hoje reconheço em meu trabalho criativo o que tenho chamado de *estética da interrupção*. Como reflexo dessa estética, identifico as cenas sendo tratadas como fragmentos, as estruturas da dramaturgia e da cena em si são entrecortadas, interrompidas por digressões, urgências e improvisos.

O ambiente caótico da vida com um bebê passou a contribuir para o meu trabalho artístico e reflexivo, pois acrescentou complexidades às minhas elocubrações. Não posso negar, entretanto, que sinto inveja de quem tem mais controle do seu tempo. Mas é notável que a turbulência da maternidade me trouxe muito material criativo: sou surpreendida diariamente por frases ou ações inesperadas da minha filha. Isso me coloca em um estado de presença o tempo todo. Sou conduzida ao ato de observar. De responder. De explicar. De repetir usando outras palavras. Descubro nisso um frescor para enxergar as coisas sob outras perspectivas. O papel de mãe me permite habitar lugares de intimidade e aprender a negociar com experiências muito desafiadoras, mas que também geram prazer.

Talvez, uma das estratégias seja, justamente, assumir a experiência relacional entre mãe e filha e o caos cotidiano como dispositivos de criação. Considerar a participação da criança durante o processo artístico pode ser uma experiência enriquecedora, tendo em vista que são sujeitos altamente criativos e "livres" de compromissos, porque querem apenas a satisfação de necessidades urgentes e brincar.

Utilizo-me desse mote em *Pátria-mãe*, onde conto com a criação participativa da pequena Cora, que entra no palco comigo na primeira cena e, ao longo da apresentação, me obriga a improvisar. Às vezes preciso pausar, voltada ao dilema da interrupção. Às vezes ela permanece comigo, calmamente, até o final. Às vezes, ela decide me deixar lá, sozinha em cena. E pensando nessa possibilidade, estamos sempre preparadas para que algum(a) cuidador(a) fique responsável por ela nesses casos.

Enumero a seguir cinco etapas que conduziram ao roteiro cênico de *Pátria-mãe* que foram fundamentais para o processo porque envolvem meus afetos, memórias e a bagagem teórica acumulada, levantando os questionamentos relacionados aos meus percursos artístico, pedagógico e de pesquisa.

Etapa 1

Revisitei meus diários e utilizei trechos de situações anteriores como material dramaturgico. Alguns dos trechos que selecionei dizem respeito à minha primeira gravidez, em que sofri um aborto retido, e sem perceber, estive "grávida" de um bebê

morto por cerca de quarenta dias, até que meu corpo, finalmente, pudesse expelir o que sobrara daquele pequeno corpo que morava dentro de mim. A partir desse episódio escrevi um texto-cena que, mais tarde, fez parte de uma peça em que trabalhei como atriz e dramaturga em Maringá (PR) em junho de 2022. Essa cena foi reformulada para compor o experimento Pátria-mãe, somando vozes de outras mulheres que também sofreram aborto espontâneo ou por escolha. Também utilizo na dramaturgia diversos trechos do diário que mantive durante a gestação da minha filha, que atualizo ainda hoje na tentativa de não esquecer, mesmo que após seu nascimento as entradas no diário tenham ficado cada vez menos frequentes.

Etapa 2

Outro procedimento foi a utilização de registros audiovisuais. Selecionei do meu acervo pessoal fotografias e vídeos que, de certa forma, ilustravam sentimentos que buscava trazer para a cena. Alguns desses registros foram criados desde a gravidez, já com a intenção de servir para um processo artístico futuro, mesmo que na ocasião ainda não tivesse a menor ideia do que seria. A maioria deles, contudo, foi feita ao acaso, resultando em cenas banais, mal enquadradas e sem rigor estético deliberado, refletindo somente o cotidiano da vida com um bebê. Alguns áudios também são expostos no trabalho artístico. São, em sua maioria, diálogos com outras mães, que contemplam uma diversidade de temas. Entre as gravações, estão queixas de mulheres sobrecarregadas, desafios da maternidade, dicas de introdução alimentar, simpatias para sono e receitas de xarope para tosse, relatos de casos de aborto, desabafos sobre a insegurança na vida profissional e as formas dissidentes de maternar, como maternidade trans, adoção, maternidade negra, etc.

Etapa 3

Em outro momento, para trazer certa materialidade para o processo, recorri à experimentação com objetos. Pratiquei, inicialmente, com o sling (tecido que permite amarrar a criança ao corpo da mãe ou do/a cuidador/a), objeto muito presente na minha vida desde o nascimento de Cora. Com ela amarrada junto ao meu corpo, estudei, trabalhei, assisti filmes, caminhei, dei aulas, fiz compras de mercado, ensaiei, viajei de avião, tomei vacina, preparei refeições, dancei, tomei café... Vivemos amarradas pelo sling por um bom tempo; até quando o peso dela ficou incompatível com a minha coluna.

Com esse objeto testei amarrações, movimentos, ritmos e imagens, criadas a partir do próprio tecido. Depois eu também trouxe para o palco brinquedos, blocos e peças para montar, móbile de berço, livros, peças de roupa miúdas e um sapatinho nunca usado, primeiro presente daquele bebê que nunca nasceu. Todos os objetos selecionados para a prática tinham significados importantes para mim ou para Cora, ou mesmo para nossa relação. A partir da experimentação e ressignificação dos objetos selecionados, surgiram coreografias e partituras corporais, além de um esboço de cenário.

Etapa 4

Outro procedimento que adotei durante o processo de criação foi o retorno aos meus trabalhos anteriores. Revisitei cenas e personagens de espetáculos em que atuei no passado e propus uma releitura e atualizações a partir de referências teóricas e artísticas que adquiri em virtude desse estudo sobre maternidade e teatro. Entre as personagens que retomo em *Pátria-mãe* estão Medeia e Marie Farrar¹², que trazem reflexões críticas sobre julgamentos sofridos por mulheres em situações relacionadas à maternidade, cada qual em sua realidade. Ambas as histórias envolvem mulheres que cometem infanticídio como resposta às circunstâncias extremas. Elas são apresentadas como mães que vão contra o estereótipo da mãe amorosa e protetora, evidenciando que a maternidade é uma construção social, o que faz com que mulheres a vivenciem com diferentes sentimentos. A desconstrução desses estereótipos é crucial para abordar a diversidade e a complexidade das diversas experiências maternas. A figura da "mãe má" é tema recorrente na literatura e na cultura popular, e ambas as personagens se encaixam nessa categoria. No entanto, é importante reconhecer que a ação dessas mulheres é resultado de um contexto sociocultural que as oprime. As experiências de Marie Farrar e Medéia são moldadas não apenas pelo gênero, mas também por fatores como classe social e cultura. Por isso, uma análise interseccional ajuda a compreender como múltiplas formas de opressão se entrelaçam e afetam suas vidas. Em *Pátria-mãe*, tive a intenção de repensar as estruturas de poder e, adotando essas histórias, contrapor as narrativas hegemônicas que impingem às mulheres o desafio do amor compassivo e do cuidado, como se fossem atos "naturais".

¹² A personagem Medeia, de Eurípedes, inspirou a criação de uma cena autoral de *(In)confessáveis* (2021), dirigida por Marcelo Várzea. A infanticida Marie Farrar, de Brecht, aparece em um quadro do espetáculo *Medidas contra a violência* (2009), com direção de Pedro Ochôa.

Etapa 5

Também constitui a dramaturgia do experimento cênico alguns trechos de teorias aplicadas na minha pesquisa de doutorado e pontos de reflexão, que em diversos momentos abrem espaço para a interação com a plateia. Através dessas citações, reverencio as artistas que vieram antes e apresento as realidades de diferentes formas de maternidade vividas pelas mulheres, seus desafios e prazeres. Com as referências teóricas, também me apresento como pesquisadora; exponho impasses e fragilidades diante da pesquisa e da maternidade e me coloco à disposição para ouvir os e as espectadores. Esses momentos estão intercalados entre cenas que dispõem de mais teatralidade. Neles, me coloco de forma mais direta, como mãe, mulher e artista-pesquisadora. A teoria, desse modo, funciona também para desdramatizar as histórias pessoais e as de outras autoras e autores, que elegi retomar.

Além do processo prático que se deu por meio dessas cinco etapas, acumulei também muito material durante o processo criativo, que estão reunidos na forma que desenvolvi de um Caderno de (mãe) artista, que funciona como um registro de imagens, textos, anotações, ideias e fragmentos que fazem parte do processo criativo de *Pátria-mãe*, e que auxiliam na preparação, no desenvolvimento e na memória da produção artística. Compartilho aqui algumas páginas desse caderno, que servem como ilustração para compreender esse processo.

Figura 01 - Caderno de (mãe) artista. Registros do processo criativo de Pátria-mãe



Fonte: Acervo pessoal da artista-pesquisadora (2021/2022/2023).

Considerações finais

As três obras aqui apresentadas possuem abordagens estéticas particulares, que geram efeitos diferentes. Ainda assim, procurei observar atentamente os pontos em comum nos processos de criação das artistas e frisar os discursos dessas obras como importantes contranarrativas, que abordam a maternidade por outras perspectivas, afastando a imagem da mãe idealizada e aproximando-a da realidade de inúmeras mães de hoje.

Retomando minhas inquietações iniciais, depois de experimentar na prática os conceitos e procedimentos analisados, posso dizer que autobiografia e autoficção são maneiras contemporâneas de trazer as maternidades para a cena. Evidentemente, não existe um protocolo ou um modelo claro, e cada artista vai manusear seus materiais de forma individual, mas podemos dizer que existe uma poética em comum entre as obras que partem de material pessoal para tratar da maternidade.

Reconhecemos outros estilos e modos de fazer, que diferem do teatro convencional pois carregam consigo a força da relação entre a cidadã, sua obra e a sociedade. Busquei dispor posições e discursos que não fossem rígidos, na tentativa

de contemplar outras formas de maternar. Evitei classificar as obras de acordo com teorias hegemônicas, favorecendo narrativas que vão contra a lógica patriarcal para, assim, criar uma rede de relações entre maternidade, feminismo, autobiografia e teatro.

As teorias feministas deram o tom da análise sobre as obras, com o objetivo de apontar como o corpo feminino e, principalmente, o corpo materno, é alvo de críticas e condenações quando não se comporta de acordo com a lógica capitalista patriarcal. Busquei dar espaço para enfoques que propõem construções de novas maternidades, fugindo de modelos que normatizam o que uma mãe deve ou não ser ou fazer.

Reconhecemos, em um movimento recente que se iniciou a partir da década de 1990, pesquisadoras feministas que passaram a dar mais atenção à condição materna e às diferentes experiências das mulheres, levando em consideração aspectos interseccionais para pensar o impacto das representações do corpo-mãe na produção em artes. Aderimos a esta reflexão sobre as representações do corpo materno partindo da perspectiva da teoria feminista e lutamos também contra a fixidez das identidades, apontando possibilidades do corpo-mãe como sujeito da contestação e da revolução, por vias diversas.

REFERÊNCIAS

BARAITSER, Lisa. **Maternal Encounters**: The Ethics of Interruption. New York: Routledge, 2009.

BASSIT, Letícia. **Mãe ou Eu também não gozei**. São Paulo: Editora Patuá, 2019.

BERTE, Odailso Sinvaldo. O processo criativo como espaço-fronteiriço matricial. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.2, n.38, Florianópolis, p.1-32, 2020.

BORGES, Clarissa Monteiro. **O parto nas artes visuais**: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade. 318 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2464>

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem Cênica. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. Trad. José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217> . Acesso em: 14 fev. 2023.

EBC. (Empresa Brasil de Comunicação). **Mulheres trabalham 7,5 horas a mais que homens devido à dupla jornada**. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/mulheres-trabalham-75-horasmais-que-homens-devido-dupla-jornada> . Acesso em 23/05/2023.

FERNANDES, SILVIA. Atos de profanação. **Revista Sala Preta** v.20 no.1, p.185 – 197, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/170782> . Acesso em 15/02/2022

IACONELLI, Vera. **Maternidade e Erotismo Na Modernidade**: Asepsia do Impensável na Cena de Parto. Revista Percurso, no 34, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://institutogerar.com.br/wpcontent/uploads/2017/02/maternidade-e-erotismo-na-contemporaneidade.pdf>. Acesso em 17/02/2022.

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. In: KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 269-295

LEITE, Janaina. Feminino abjeto. **Revista Aspás**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 210-240, 25 out. 2018. Universidade de São Paulo. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p210-240> . Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75493/148197> . Acesso em: 18 nov. 2021.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. São Paulo: Paz & terra, 2014.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De Quem É Esse Corpo?** a performatividade de gênero feminino no teatro contemporâneo. 2009. 659 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

SANTOS, José Raphael Brito dos. Desmontagem Cênica: reflexão sobre o processo ético e estético do artista-docente. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-14. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27153>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Recebido em: 30/06/2023

Aceito em: 13/11/2023

O ARTIVISMO MATERNO NA PANDEMIA DA COVID-19 NO BRASIL¹

Jaqueline Barbosa Pinto Silva²

Elisabeth Silva Lopes³

Resumo: O presente artigo parte do pressuposto de que a maternidade é uma categoria social própria, mas interseccional, com questões referentes ao gênero, à classe, raça, geração, região, entre outras. O ativismo materno foi fundamental para a definição dessa categoria social e para a crítica da maternidade, além de inovar estética e politicamente, colocando o cuidado na agenda política. Durante a pandemia da COVID-19, os ativismos maternos intensificam os debates sobre esse tema, que se consolida finalmente como pauta indispensável à democracia. Conclui-se pela necessidade de aproveitar essa conjuntura para compartilhar o cuidado e ampliar as possibilidades de vida digna para mães e crianças.

Palavras-chave: ativismo, ativismo e arte, maternidade e maternagem, cuidado e democracia, pandemia.

¹ Revisado por Letícia de Campos de Queiroz, graduada em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade de Brasília, pós-graduanda em Educação especial e inclusiva pelo UniCEUB.

² Jaqueline Barbosa Pinto Silva é doutoranda em Artes Cênicas, mestre em Ciência Política e graduada em Gestão de Políticas Públicas e em Direito, tudo pela Universidade de Brasília. Integra como pesquisadora/colaboradora o Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Maternidade, Parentalidade e Sociedade da UnB (GMATER/UnB), o Grupo de pesquisa sobre as relações entre Sociedade e Estado da UnB (RESOCIE/UnB), o Grupo de pesquisa Política e Afetos da Câmara dos Deputados e o Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência – AND Lab (Lisboa/Brasília), e é representante da pós-graduação no Grupo de Trabalho de Mães, vinculado à Reitoria da UnB. Professora de dança da Técnica Klauss Vianna e produtora artística. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1236-099X>. Lattes; <http://lattes.cnpq.br/9143808459793125>. E-mail: jaqueline.bps@gmail.com

³ Pós-doutora em performance na Tisch School of the Arts, na New York University (2009-2010), e na Análise do discurso, sobre a memória do ator, no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) (2006), doutora em Artes Cênicas pela USP (2001), mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1992), especialista em Arte Educação (1987) na Universidade de São Paulo e licenciada em Educação Artística e Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (1979). Professora Sênior, aposentada do Departamento de Artes Cênicas, e vinculada apenas ao Programa de Pós-Graduação em Artes cênicas, da USP, e Professora Colaboradora do Programa de pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, da UnB. Associada e membro da diretoria do Hemispheric Institute of Performance and Politics e do International Federation for Theatre Research (IFTR). Encenadora teatral da Companhia de Teatro em Quadrinhos e de outros trabalhos. Coordenadora pedagógica da SP Escola de Teatro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2064546348730824>. E-mail: bethlopes@usp.br

MATERNAL ARTIVISM IN THE COVID-19 PANDEMIC IN BRAZIL

Abstract: This article is based on the assumption that motherhood is social category of its own, but intersectional, with issues relating to gender, class, race, generation, region, among others. Maternal activism was fundamental for the definition of this social category and for the critique of motherhood, in addition to innovating aesthetically and politically, placing care on the political agenda. During the COVID-19 pandemic, maternal activism intensified debates on this topic, which is finally consolidated as an indispensable agenda for democracy. It is concluded that there is a need to take advantage of this situation to share care and expand the possibilities of a dignified life for mothers and children.

Keywords: activism, activism and art, maternity and mothering, care and democracy, pandemic.

1. Maternidade como perspectiva social própria

A cientista política Alana Valente (2022) defende a maternidade como uma dimensão estruturante e, portanto, um elemento de identidade política, produtora de uma perspectiva social própria, a ser levada em conta na dinâmica política, além de mobilizar politicamente de diferentes maneiras, por meio de diversas estratégias. Entende-se, portanto, que assim como gênero, raça e classe, a maternidade, como dimensão estruturante na identidade do indivíduo, influencia as relações sociais e, dentre elas, as de poder, podendo se relacionar com outras identidades (interseccionalidade).

Assim, essa afirmação advém dos estudos sobre a democracia e da representação e participação política do cuidado, ou, mais especificamente, como as relações cotidianas de cuidado, restringidas pelo liberalismo ao espaço privado, têm impacto direto na vida pública e política, tendo por consequência a possibilidade de ter condição digna de vida, que inclui acesso às condições e garantias para a integridade física e psíquica (BIROLI, 2015).

Embora o cuidado tenha sido uma questão discutida sistematicamente há décadas no feminismo, não foi de fato incorporada em grande parte do debate sobre justiça e democracia, como afirma a cientista política Flávia Biroli (BIROLI, 2015, p. 89). A posição das mulheres é, hoje, nos países ocidentais, cada vez menos marcada pela reclusão, mas ainda é profundamente perceptível na marginalização e inferiorização das ocupações tipicamente “femininas” ou de menor *status*, além do salário inferior ao dos homens nas mesmas funções, profissões e níveis educacionais. Trata-se também de formas desiguais de inclusão das mulheres na esfera pública, e isso ocorre pela reprodução sistematizada do processo de socialização, que naturaliza habilidades e pertencimentos de acordo com o sexo biológico.

A psicóloga Valeska Zanello e outras pesquisadoras explicam como se deu a construção histórica dos processos psicodinâmicos que constituem subjetivamente homens e mulheres (ZANELLO *et al*, 2022). Nesse sentido, com o argumento de que o leite materno reduziria a mortalidade infantil, o que era desejável no sistema capitalista que demandava um excedente populacional para que fosse exequível seu projeto de mais valia e acumulação de capital, Igreja e Estado convencerem as

mulheres que elas deveriam amamentar suas crias, menos pela repressão e mais pela exaltação das habilidades maternas, ou seja, criou-se um “lugar desejável e digno de admiração para as mulheres”. Posteriormente esse papel incluiu educar os filhos e, por fim, com o advento da psicanálise, psicologias e pediatrias (maternidade científica), a assumir a responsabilidade pela personalidade e estrutura emocional dos filhos, isto é, a concepção da culpa materna (ZANELLO et al, 2022, p. 2).

Assim, a maternidade e as qualidades ditas maternas foram associadas à feminilidade e a uma performance de comportamentos e características emocionais intencionais por parte das mulheres, isso se resume no conceito do heterocentrismo, que significa estar disponível para perceber, priorizar e atender os desejos, anseios e as necessidades dos outros, em detrimento dos próprios. Esse é o mecanismo de constituição psíquica que Zanello chama de “dispositivo materno” (ZANELLO, 2018) e que fica evidente não apenas na relação entre mãe e filho, mas em todas as relações sociais nas quais as mulheres participam, dinâmica que se intensifica em mulheres negras e pobres. Em contrapartida, os homens são os que mais se beneficiam à medida em que são constituídos pelo egocentrismo, isto é, podem não apenas cuidar e investir a própria energia em si mesmos, como também esperam que as mulheres cuidem deles, por eles e para eles, não só da casa e dos filhos, além disso, eles também conseguem dispor o foco em seus projetos privados e públicos.

Embora seja um fenômeno de gênero, tanto Zanello *et al* (2022) quanto Biroli (2015) alertam que é limitante entender este problema apenas pela ótica do gênero, por isso as interseccionalidades devem ser levadas em consideração, sobretudo racial e classista. Por exemplo, no ano de 2013, no Brasil, 18,6% das mulheres negras e 10,6% das mulheres brancas ocupavam emprego doméstico remunerado – no mesmo período, 1% dos homens negros e 0,7% dos brancos estavam nessa mesma posição (IPEA, 2014). Desde 2009, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do IBGE mostrava uma queda lenta, mas ininterrupta, no número de mulheres que realizam trabalho doméstico remunerado. Em 2013, esse número era de 5.963.976, ou seja, 11,6% menor do que em 2009, quando era de 6.750.416 mulheres trabalhando como domésticas. Em 2009, aproximadamente uma em cada quatro mulheres no emprego doméstico tinha carteira assinada e 0,5% delas, o que corresponde a cerca de 30 mil mulheres, não tinham renda própria, isto é,

encontravam-se numa situação semelhante ao de trabalho escravo (IPEA, 2011). Em 2013, ano em que foi aprovada pela primeira vez no Brasil legislação que equipara as trabalhadoras domésticas a outras/os trabalhadoras/es, apenas 31,8% delas tinha carteira assinada – esse percentual fica abaixo dos 30% quando se considera apenas as mulheres negras e está abaixo dos 20% nas regiões Norte e Nordeste do país (IPEA, 2014).

Nessa lógica, esses dados mostram que a privatização do trabalho doméstico promove a ação de mulheres brancas e ricas de transferirem parte desse trabalho, ou seja, a responsabilidade pelo cuidado, às mulheres negras e pobres, que muitas vezes precisam desistir de cuidar dos próprios afetos e de si mesmas para ter uma renda mínima e sobreviver. Ademais, vale comentar que a parte do cuidar que essas mulheres não transferem, por exemplo, — “o planejamento, a carga mental da gestão entre tempo, tarefas e serviços e o trabalho emocional envolvido na gestão da família e do cotidiano, na administração dos afetos, antecipação de necessidades e provisão de suportes emocionais (ERICKSON, 2005 apud ZANELLO et al, 2022, p. 3)” — também são considerados trabalho doméstico e não são assumidos pelos homens de forma geral.

Conseqüentemente, as mulheres, especialmente as cuidadoras, negras e pobres, têm menos tempo, renda e redes de contato e, portanto, custos maiores para perseguir uma carreira política. Assim, por estarem pouco presentes na política, as mulheres têm menos condições de influenciar nas decisões e na produção de normas que as afetam diretamente, assim as desigualdades se reproduzem e afetam diretamente a dignidade, a saúde e, no limite, a vida da mulher. Se entre os que cuidam, há mais mulheres, mais negras e mais pobres, entre os que recebem cuidado mais intensivo e mais qualificado estão mais homens, mais brancos e mais ricos.

O ponto central nesse debate é que, para haver uma igualdade de inclusão na democracia, o cuidado não pode ser uma responsabilidade de indivíduos determinados de uma família, nem de uma cor ou de uma determinada classe social, mas de toda a sociedade. Dessa forma, não basta reconhecer que o cuidado é um trabalho, aliás, sempre foi, mas também como tal deve ser remunerado por quem possa pagar, pois o mercado se regula pelo preço e isso reproduz desigualdades e

injustiças. Mais que isso, é necessário assumir que todos os adultos são responsáveis pelas crianças, idosos, enfermos e quem necessite de cuidado.

Nesse sentido, as soluções devem abranger políticas de compartilhamento do cuidado, por exemplo a oferta de instituições públicas de qualidade em período integral, mudanças na legislação trabalhista para que cuidadores possam flexibilizar rotina de trabalho e alternativas coletivas, cozinhas locais e rodízio no cuidado das crianças e dos outros indivíduos que necessitem de cuidado cotidiano, ou outras alternativas que reconheçam a relação entre espaço público e privado e considerem desigualdades de gênero, cor e classe de forma a não reproduzi-las.

Não obstante, para essa fundamentação sobre o cuidado, será necessário demarcar a categoria mães. Não é parentalidade de modo geral: é sobre mães, uma vez que não se pode equiparar pais e mães, nem mulheres que não são mães com mulheres que são mães. Embora, do mesmo modo, se fosse possível construir um recorte para definir mães pretas, mães pobres, mães transsexuais, mães deficientes ou outras seria interessante, no entanto, o demarcador desse trabalho é sobre mães no geral, com as mais diversas características e diferenças, pois o foco é no cuidado, apesar de ser reconhecido neste artigo que as diferenças maternas implicam distintas nuances neste tema.

2. O ativismo materno a partir da década de 1960

A arte foi fundamental para levar os debates sobre os cuidados restritos aos grupos feministas para a sociedade e para a academia. A segunda onda feminista, em 1960, foi marcada pela revolução sexual a partir da criação da pílula anticoncepcional, da ampliação do direito de divórcio e do avanço do movimento LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais) que multiplica as possibilidades de configuração de famílias (RIBEIRO et al, 2021). Desde então, a arte tem sido um lugar pioneiro de questionamento da maternidade como lugar de opressão e submissão à sociedade patriarcal, sendo o papel de mãe incompatível com outros papéis sociais, já quando posicionada como maternagem, *locus* de agência, coloca-se na agenda políticas

públicas que modificaram as estruturas socioeconômicas para que garantisse às mães e, conseqüentemente, às crianças uma existência digna (MACÊDO, 2017).

Vale observar que essa característica desta arte feminista materna como arte ativista difere de uma arte política. Entende-se que toda arte é política, uma vez que ela está inserida na cultura e em cada contexto que influencia pessoas de formas diferentes, dadas as relações de poder estabelecidas estruturalmente em um determinado local e tempo. No entanto, nem toda arte é ativista, ou seja, **artista**, esta entendida como **uma produção estética construída coletivamente a partir de debates críticos e métodos criativos e que engajam o público (plateia de cidadãos) a conscientizarem e a se mobilizarem de forma institucional ou não**. Logo, é necessário avaliar tanto os métodos quanto os resultados de uma ação artista para se concluir que ela de fato foi artista, o que demanda uma pesquisa mais aprofundada e a utilização de outras abordagens para além da análise das obras e da perspectiva da artista.

Dessa maneira, as artes que serão mencionadas a seguir são artistas, tendo em vista o modo como foram realizadas, os temas que foram abordados e os impactos sociais causados. Para serem feitas, as artistas, então mães, tiveram que tomar consciência de suas condições de produzir sendo mãe, ou seja, organizar tempo, espaço e rede de apoio, além de mobilizar outras pessoas para que essa produção acontecesse. Naquele contexto, ser mãe significava ser única e completamente responsável pela criação de um outro ser humano, abdicando do direito de ter uma carreira profissional, de maneira contrária, as artistas mães fizeram exatamente o oposto: afirmaram que era um direito escolher ser mãe e continuar sendo artista, uma vez que as crianças não eram responsabilidade única e exclusiva de uma mulher, mas de toda a sociedade, que deveria prover a estrutura para que isso acontecesse.

Os primeiros trabalhos destacados na literatura nesse sentido são de artistas norte-americanas e inglesas, que fizeram arte a partir das atividades domésticas e do cuidado. O *Laundry Works* (1977), por exemplo, do coletivo *Mother Art*, formado em 1973 por Suzanne Siegel e outras artistas, consistia em performances *site-specific* em lavanderias de Los Angeles, em que as artistas, durante o ciclo completo de uma lavagem, expunham seus trabalhos e poesias em varais e discutiam política com as mulheres que estavam na lavanderia. Além disso, o mesmo coletivo fundou o

Woman's Building (1973-1991), organização sem fins lucrativos com o objetivo de criar um espaço experimental para promoção da formação e produção artística de mulheres fora das instituições artísticas tradicionais.

O Manifesto para a Arte de Manutenção, de Mierle Laderman Ukeles, são intervenções com o propósito de romper os limites entre a sua vida cotidiana como mulher e mãe e seu papel como artista. Também pode-se citar a instalação fotográfica *Ten Months* (1977-79), de Susan Hiller, em que ela registra diariamente, por meio de fotografias e escrita em diário, tanto as mudanças no seu corpo quanto estados psicológicos durante a gravidez, o que foi organizado em dez ciclos de 28 dias, ainda, ela demonstrou a relação do corpo da mulher com o ciclo lunar. Outrossim, há o livro *Post-Partum Document*, de Mary Kelly, em que ela documentou sua relação diária com seu filho durante um período de cinco anos (1973-1978) em Londres.

No Brasil, pode-se citar Lygia Clark e o trabalho “A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação, Expulsão” (1968), uma instalação participativa que simula a experiência da gestação e nascimento. Maiara Knihs (2021) defende a potência do trabalho, que, a partir de imagens recorrentes da mulher grávida, até o nascimento e à amamentação, Clark reconhece no corpo materno a possibilidade da reativação de uma força proveniente da relação da mãe com recém-nascido, do corpo materno como espécie de camisa de força imaginária que limita e também possibilita nossa existência no território discursivo capitalista-colonial, “como um espaço que potencialmente carrega e está sempre a ponto de transmitir esse gesto político que chamamos de arte” (KNIHS, 2021). Por essa razão, Connie Butler comenta que ela fez uma forma radical de fazer arte, não apenas entendendo o corpo como objeto e território, mas também os objetos como vivos e autônomos⁴, em plena ascensão do conservadorismo e fascismo.

⁴ Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>. Acesso em 19 de abril de 2023.

Figura 1 – Instalação “A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação, Expulsão” (Lygia Clark, 1968)⁵



Também vale mencionar a peça “Dona Cláudia” (1979) de Lia Robatto⁶, trabalho que faz referência à revista “Cláudia” e ao perfil feminino alimentado pelo periódico (dona-de-casa-classe-média-brasileira reprimida por esse sistema). Na obra, Lia “discute as religiosas, as secretárias, as intelectuais, as feministas, as prostitutas, as mães, as jovens, as mulheres-objeto, e propõe a morte simbólica de todos esses estereótipos” da dona de casa (CASTILLO, 2021, p. 133), o que requereu coragem de publicizar o doméstico e de criticar diretamente “a família nuclear”, único modelo válido na época para a construção da sociedade “de bem”, em que a mulher tem o papel bem delimitado de garantir e reproduzir os costumes morais impostos (*ibidem*, p. 134).

Também foi inovadora em sua forma de fazer: Lia fez questão de incluir no elenco e em toda a criação somente mulheres. Além disso, nesse espetáculo em

⁵ Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>. Acesso em 19 de abril de 2023.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ENMFMq1CB9I>. SESC Consolação, São Paulo, 1979. Vídeo: José Roberto Aguilar. ©Lia Robatto. Archivo del Centro de Referencia Pedro Calmon.

específico, Lia ampliou o estudo da integração entre a dança e o teatro e se utilizou da comicidade para abordar a questão, além de promover a interação do elenco com a plateia por meio de interferências anteriores ao início do espetáculo. Para ela, enfrentar o processo de trabalho artístico reacionário era também revolucionário, e não somente o enfrentamento direto à ditadura (ARAÚJO, 2012, p. 114). Ademais, foi sagaz ao utilizar estrategicamente a dança, arte não explícita possível em tempos fascistas (*ibidem*, p. 115).

Figura 2 – Frame da peça “Dona Cláudia” (Lia Robatto, 1979)⁷



Ocorreram duras críticas a esses trabalhos na década de 1980, no sentido de que a celebração do “feminino”, a ênfase na experiência pessoal e o uso dos seus corpos pelas mulheres artistas ratificavam a ideologia patriarcal que o movimento feminista queria desafiar, devendo, em oposição, denunciar a tendência falocêntrica das tradições figurativas e gestuais, e expor os interesses masculinos nas representações do corpo feminino. De fato, esse movimento parecia contrário às

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ENMFMq1CB9I>. Acesso em 05 set. 2023.

conquistas feministas de liberdade, que buscavam romper justamente com o papel tradicional da mulher como mãe e esposa. Por essa razão, a presença de obras de arte por artistas mulheres que abordavam o tema materno foi muito pouco expressiva, quase um tabu cultural (MACÊDO, 2017, p. 2-3).

No entanto, a partir da década de 1990 esses trabalhos de 1960 e 70 foram recuperados e exploraram aspectos da subjetividade materna alinhados com debates feministas interseccionais e intergeracionais, a exemplo do livro *Notion of Family*, de LaToya Ruby Fraizer, que contém autorretratos com sua família em sua cidade natal, Braddock, Pennsylvania e explora a relação íntima da autora com sua mãe e sua avó, refletindo também problemas como o racismo e injustiça econômica que enfrentam no contexto americano, mais especificamente na cidade em que vivem, onde houve o colapso da indústria siderúrgica, que causou um estado de crônico desemprego e degradação ambiental. Também pode ser citado o vídeo instalação *MothernTongue*, de Zineb Sedira, que apresenta imagens de depoimentos de três gerações da sua família: sua mãe, a própria artista e sua filha, cada uma falando sua língua materna – árabe, francês e inglês –, isso revelou como as diferenças e conflitos culturais entre elas refletem complexos problemas políticos e históricos.

Observa-se, portanto, que de 1960 até 1990, ocorreu uma transformação das visões artísticas feministas sobre a figuração estética e social da mãe: uma que a define como lugar de opressão, submissão à sociedade patriarcal, sendo o papel de mãe uma escolha incompatível com outros papéis sociais; e outra que a define como lugar de agência, existência digna, sendo o papel de mãe uma escolha efetivamente compatível com outros papéis sociais, devendo as estruturas socioeconômicas oferecerem esse suporte observada a interseccionalidade da questão.

Jessie Bernard e Adrienne Rich denominaram a primeira de *motherhood*, aqui traduzida por **maternidade**, e a segunda de *mothering*, aqui traduzida por **maternagem** (MACÊDO, 2017).

A cooptação do feminismo pelas correntes neoliberais fez com que mulheres e homens acreditassem que a solução do mundo fosse não ter filhos, como se fossem um péssimo investimento, sem retornos, somente prejuízos, ou tê-los como posse, a quem se destinariam sua herança quando prontos, e até crescerem a criação seria

terceirizada – babás, creche e escolas. De certa maneira, é uma infantofobia: crianças que não podem trabalhar atrapalham a produção, e por isso não devem participar do espaço público, e conseqüentemente suas mães, as responsáveis, também não, exceto para vender produtos e serviços, a exemplo do mercado publicitário (SARLO, 2018)⁸.

Por essa estetização da maternidade e usurpação do feminismo e das políticas de cuidado para venda feita pelas correntes neoliberais, não é incomum pessoas sem filhos, inclusive e principalmente mulheres, não terem empatia com essa causa. Não se pode culpá-las; afinal, sustentar a escolha de não ser mãe em uma cultura patriarcal que valoriza mulheres casadas e mães e criminaliza o aborto é extremamente difícil. Se por um lado ser mãe é sucumbir à maternidade obrigatória e ao dispositivo materno, por outro lado é assumir toda a carga social de criar sozinha uma criança que deveria ser responsabilidade de todos. A luta do ativismo materno ou da arte maternagem é, portanto, oferecer uma alternativa a esses dois caminhos: ser mãe quando se quer e não ser mãe quando não se quer, e essas serem escolhas compatíveis com outros desejos e direitos e igualmente respeitadas, valorizadas e amparadas na estrutura social.

As teorias da democracia passam a falar sobre cuidado a partir da década de 1990, após expressões artísticas como as mencionadas e movimentos políticos como as mães de filhos mortos em ditaduras, as cientistas mães e as representantes políticas mães passam a entrar em cena, não olvidando do caráter interseccional dessa luta.

Uma produção artística que marca culturalmente essa agenda política no Brasil é o longa metragem premiado⁹ “Que horas ela volta?” (2015), escrito e dirigido por Anna Muylaert e protagonizado por Regina Casé, que protagoniza Val,

⁸ “Não faltam selfies de celebridades no ato de amamentar crianças, que se verão, talvez com vergonha, daqui a vinte anos. Abundam os rostos dessas crianças, como delicadas mascarinhas de um carnaval familiar, onde nem uma leve máscara esconde a plenitude sensual que a foto promete. É um mundo de corpos, não de consciências. A maternidade das famosas não é apenas romântica, mas também sexualizada. Os abdomes mostram sua plenitude retumbante e são fotografados com a mesma precisão que os seios ou nádegas femininas dessas mesmas mulheres quando jogavam pornoerotismo explícito. Gravidez e lactação tornaram-se um espetáculo público” (SARLO, 2018, p. 78).

⁹ O filme foi premiado no Festival de Sundance, nos Estados Unidos e no Festival de Berlim, na Alemanha, além do Troféu APCA, o Abraccine e o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, no Brasil. A diretora ganhou o prêmio “Faz Diferença” na categoria Cinema, da Globo e Firjan, e o troféu Grande Otelo no 15º Prêmio do Cinema Brasileiro em direção. Ao todo o filme ganhou sete estatuetas, entre elas a de melhor longa-metragem de ficção.

uma empregada doméstica, “praticamente da família”, que deixa de criar sua filha para cuidar dos filhos de seus patrões brancos e ricos. Nesse viés, a Lei da Empregada Doméstica, que regulamenta os empregos domésticos, inclusive o de babá, só foi publicada no ano de 2015, mesmo ano que o longa foi lançado. (Lei Complementar nº 150, de 1º de junho de junho de 2015).

Figura 3 – Cartaz do filme “Que horas ela volta?” (Anna Muylaert, 2015)



Perguntada sobre a motivação para fazer esse filme, Anna Muylaert, roteirista e diretora, fala em entrevista¹⁰ que a motivação veio a partir do nascimento de seu filho, situação em que ela sentiu a necessidade de cuidar dele, embora em seu meio social (classe média branca) fosse naturalizado que todo mundo tivesse babá, e sua questão foi exatamente sobre essa suposta naturalização. Ela diz ainda que trabalhou no roteiro por 20 anos e foi o adaptando politicamente conforme o contexto.

Esteticamente ela também se utiliza do recurso da comicidade, apesar de ser um drama, e da popularização da atriz Regina Casé. Ainda, inclui diversas cenas que

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FdiUMvWhwME> Acesso em 13 de abril de 2023.

demarcam os espaços dos corpos – a piscina da casa dos patrões que a filha de Val não pode usar; o quarto de empregada, cômodo comum nas residências de classes mais altas, pequeno, com banheiro exclusivo e localizado próximo à cozinha e área de serviço; a universidade, inacessível para pessoas pretas, nordestinas e pobres, entre outras.

Os exemplos dos ativismos mencionados, sobretudo os brasileiros, possuem os seguintes pontos comuns:

- uma inovação estética nas artes do corpo, a partir da subversão no processo criativo, do uso da comicidade ou ludicidade para abordar dramas e da promoção de interação com o público, chamando-o à ação e à atividade;
- um trabalho crítico e engajamento político a partir da experiência individual de maternidade das autoras, com toques de autocura e utopia, remediando o passado a partir da imaginação de outras realidades possíveis;
- a promoção de visibilização da maternidade e/ou do cuidado como questão que afeta a todas as pessoas em algum momento de suas vidas e, a sensibilização das pessoas, mulheres, seres humanos, à frente desse papel, cujas vidas também importam;
- obras produzidas por mulheres a partir da sua própria experiência como mães e que, sendo a maioria branca e tendo acesso aos instrumentos de produção artística, os compartilham, junto com seus *loci* de privilégio com outras mulheres não brancas e não privilegiadas para tratar do tema do cuidado de forma interseccional¹¹.

Nota-se, ainda, que esses trabalhos artistas maternos possuem três dimensões.

A primeira é a política, que se refere à reivindicação de uma identidade como perspectiva social própria, e lugar-corpo de sujeito público, compreendendo todas as

¹¹ Santos et al (2021) comentam que “em carta à Hélio Oiticica, refere-se ao processo vivido por um rapaz negro em uma turma na Sorbonne, no qual o rapaz relata efeitos do racismo sobre si - questões em torno do agredir/ser agredido, só andar de cabeça baixa, nunca olhar as pessoas no metrô, só se sentar nos fundos da sala de aula - e como conseguiu sair desses estados de corpo no trabalho com a artista” (SANTOS et al, 2021, p. 128).

diversidades, interseccionalidades e encadeamentos, e o cuidado como essencial à democracia.

A segunda é a arte, que diz respeito não só à visibilização e à representação das mães de maneira estética e semiótica, revelando suas imagens e estimulando as atribuições de sentido a essa figura, sendo o próprio corpo e experiência individual e coletiva *input*, processo e *output* da criação, assim como uma forma de organizar a sensibilidade, saindo de um lugar de reprodução para um lugar de produção, não apenas de algo material mas sobretudo de algo imaterial e poético.

Por fim, a terceira dimensão é a saúde, que se relaciona com a reapropriação do próprio corpo e de seu funcionamento, usando as transformações do próprio corpo individual na gestação e da ciclicidade com tecnologias de cura de si e das outras, tanto em relação a enfermidades físicas, mentais e psíquicas individuais como sociais, pelas violências sistemática e cotidianamente sofridas, e como potência para expansão das possibilidades existenciais, uma “plasticidade vital”:

Saúde compreendida como expansão das possibilidades existenciais, e não como adequação a uma norma universal e transcendente. Saúde como ativação da plasticidade vital, como capacidade de entrar em contato com a fantasmática do corpo para dela se desprender, instaurando outros de si neste fluxo incessante de vida-morte que é viver. Como [...] a grande saúde - uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e se precisa abandonar. A indissociabilidade entre os planos coletivo e singular da experiência estética, entre si-arte-saúde-vida (Santos et al, 2021, p. 128).

Essa terceira dimensão se confirma durante a pandemia da COVID-19, como veremos a seguir.

3. O ativismo materno na pandemia

Basta uma crise política, econômica e religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados

(Simone de Beauvoir).

Segundo Matta *et al* (2021, p. 159-170), na pandemia, as mulheres, sobretudo as mães, e principalmente as pretas e pobres, tiveram o trabalho doméstico radicalmente aumentado¹², haja vista a suspensão das atividades de escolas, creches ou instituições de ensino e cuidado, bem como a necessidade de isolamento e a consequente perda das redes de apoio, a elas sendo atribuída a totalidade ou a maior parte desse trabalho doméstico pelos motivos já mencionados. Consequentemente, com menor disponibilidade de tempo, tiveram salários reduzidos¹³, e sendo menos valorizadas em seus empregos, tiveram que deixá-lo para assumir o trabalho doméstico¹⁴. Por sua vez, tiveram sua independência comprometida, aumentando as situações em que foram submetidas a violência doméstica¹⁵. E, pra finalizar, foram expostas a um maior risco de morte, seja pela violência doméstica, seja pelas condições insalubres ou perigosas dos empregos assumidos¹⁶, seja pela situação de gravidez ou puerpério¹⁷, seja pela ausência de cuidado, do Estado e da sociedade.

¹² O valor da contribuição dada pelas mulheres na economia do cuidado representa entre 10% e 39% do produto interno bruto (PIB) médio dos países (ONU Mulheres (2017); durante a pandemia, 50% das brasileiras passaram a se responsabilizar pelos cuidados de crianças, idosos e pessoas com deficiências (Gênero e Número, 2020a apud MATTA et al, 2021).

¹³ Mulheres estão mais presentes nos setores mais afetados economicamente pela pandemia (Rede de Pesquisa Solidária, 2020 apud MATTA et al, 2021).

¹⁴ A taxa de desocupação no terceiro trimestre de 2020 foi maior de mulheres (16,8%) em relação a homens (12,8%) (IBGE-Pnad Contínua, 2020); Devido à disparidade salarial, os casais tendem a priorizar o emprego dos homens (Gênero e Número, 2020a apud MATTA et al, 2021).

¹⁵ O número de denúncias de violência contra as mulheres no espaço doméstico aumentou, tendo os homens como autores principais (MARQUES et al, 2020 apud MATTA et al, 2021).

¹⁶ As mulheres eram a maioria na linha de frente no combate à COVID, na maior parte das vezes sem a devida proteção, portanto mais expostas ao risco e sem a devida compensação pelo trabalho perigoso ou insalubre - As agentes comunitárias de saúde (ACSs), que exercem um trabalho de extrema importância na atenção primária, são em maioria mulheres; mas no Brasil, como as ACSs não são consideradas profissionais da saúde, estima-se que apenas 9% tenham recebido equipamento de proteção individual (EPI) e treinamento para controle da doença (Lotta et al., 2020a). Além disso, estiveram expostas a pessoas que não se protegiam nem protegiam os demais, sobretudo homens: embora a letalidade da COVID-19 entre homens assuma posição de destaque no mundo (Global Health, 2020), a despeito de buscas por razões fisiológicas que eventualmente expliquem essa vulnerabilidade, observa-se internacionalmente a resistência de homens a compartilhar cuidados importantes, como higiene das mãos ou uso de máscaras, como estratégias de prevenção (Ruxton & Burrell, 2020), o que é permeado por concepções sobre masculinidade e sobre como os homens devem agir no espaço público (Alcadipani et al., 2020) e reforçado pela desqualificação da pandemia por líderes políticos como os governantes brasileiro e estadunidense, por exemplo, bem como a convocação para que “enfrentem o vírus como homens, e não como moleques” (Ferraz, 2020)

¹⁷ A letalidade de gestantes e puérperas (12,5%) devido à COVID-19 aumentou, tendo morrido 124 mulheres no Brasil, o que representa 77% dos óbitos maternos pela mesma razão em todo o mundo (Takemoto et al., 2020)

Como mencionado, a pandemia não trouxe novos problemas às mães, apenas os tornou visíveis, mais graves ou mais complexos. E, no caso, em razão da divisão sexual, racial e social do trabalho doméstico – que atribui às mulheres, sobretudo negras e pobres, a responsabilidade de cuidar da casa e das pessoas que nela residem, principalmente crianças, idosos e enfermos – possuem menos recursos e menos possibilidades de participar politicamente e de ter uma vida digna.

Por meio de *survey* online no período de 5 de março de 2020 até 7 de julho de 2020, Zanello *et al* (2022) obtiveram dados de 5.643 mulheres brasileiras mães que estavam fazendo distanciamento social em casa há pelo menos 3 (três) semanas; e tinham pelo menos um(a) de seus(uas) filhos(as), que fosse dependente (física, emocional e/ou economicamente), morando com ela. Em termos de direitos, os resultados dessa investigação, que pelo perfil definido acabou por selecionar mais mulheres brancas e ricas, revelaram o que já foi exposto, que essas mulheres transferiram a mulheres negras e pobres parte do trabalho doméstico como o cuidado com os filhos e com a casa.

Mas, em termos psíquicos, o estudo revela que entrou em marcha um processo de desconstrução da concepção de maternidade como condição para o sentido de completude das mulheres. Embora ainda haja concepções idealizadas e tradicionalistas, tendo como consequência a assunção do trabalho de cuidado majoritariamente pelas mulheres, a suposição de outro cenário de que não precisa ser como é ou que pode ser diferente vem acompanhado dos sentimentos de culpa, raiva, cansaço, impaciência, frustração e ambivalências, e de forma menos aparente, o arrependimento. Também foi significativa a proporção de mulheres que indicaram sentir-se sozinhas; sem um ponto de acolhimento e escuta para falarem de seus sentimentos; sem uma rede de apoio consistente; e pouco cuidadas (*ibidem*).

Com base nesse contexto, no conceito aqui definido de ativismo e nas características identificadas do ativismo materno, foi realizada uma pesquisa sobre o ativismo materno durante a pandemia no Brasil, considerando as três dimensões – política, arte e saúde – tendo como base de comparação as características encontradas o período anterior à pandemia, para isso, foram selecionados sete exemplos de grupos de ativismos maternos, em diferentes formatos. A seguir descreve-se cada um deles.

i. Coletivo Matriz e Arte Maternagem (DF):

O Coletivo Matriz surgiu em dezembro 2019, em Brasília, formado por 10 artistas mães¹⁸, após uma residência coletiva para artistas mães promovida por Clarice Gonçalves, cujas obras compuseram a exposição Matriz, no Museu da República. Poucos meses depois veio a pandemia. Então o coletivo produziu fotografias-relatos e, em vez de lambe-lambes, passaram a fazer colagens digitais, em caráter de denúncia e de crítica à naturalização do amor materno.

Figura 4 – Fotografias relatos do Coletivo Matriz

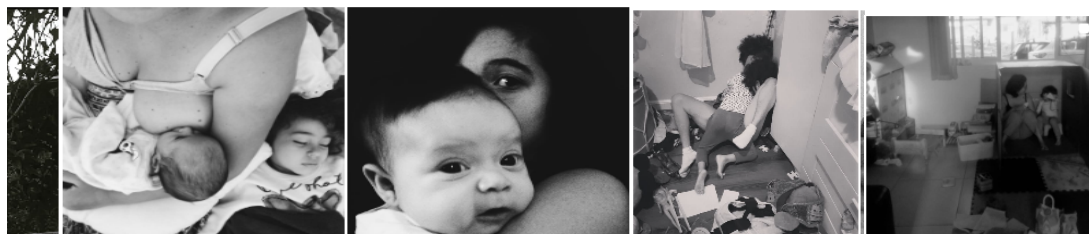


Figura 5 – Colagens digitais do coletivo Matriz



As fotografias-relatos em preto e branco marcam um período cinza, sem cores, da rotina, do cotidiano exaustivo de cuidar de uma criança isolada em casa, sem possibilidade de sair e interagir com outras pessoas. As imagens mostram também a divisão das mães nas diversas tarefas abrangidas por esse cuidado, que não é “apenas” amamentar, alimentar, trocar fraldas/roupas, colocar para dormir, brincar, conversar, ensinar, tratar quando doente, mas também cuidar da casa, do ambiente,

¹⁸ Marta Mencarini, Tatiana Reis, Aila Beatriz, Angelica Nunes, Carol, Raissa, Bárbara Moreira, Adriane Kariú Oliveira, Raíssa Miah, Camila Melo.

das relações e de tudo que envolve essa criança inclusive aspectos emocionais e psicológicos, isso quando é única e não abrange o cuidado também de outra(s) crianças e eventualmente outro(s) adulto(s), idoso(s), enfermo(s), além de cuidar de sua própria vida.

Embora sejam artes visuais, os trabalhos são centrados no corpo. Como uma das artistas menciona, Clarice Gonçalves, os trabalhos são focados “na minha experiência de estar num corpo com útero”¹⁹.

A partir dessas discussões e desses trabalhos, o Coletivo Matriz realizou a exposição “Maternagens: estéticas paridas”²⁰, e publicaram o livro Pande(mãe)nicas²¹, com trabalhos individuais de cada uma das artistas do grupo.

Derivado do Coletivo Matriz, surgiu o coletivo Arte Maternagem, formado apenas por duas artistas, Marta Mencarini e Tatiane Reis, com o objetivo de mapear e estudar as artistas mães dentro do sistema das artes.

ii. Coletivo Puerperium (SP/RJ)

O Coletivo Puerperium surgiu na pandemia, formado por artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, que se descrevem da seguinte forma:

PUERPÉRIO, também conhecido como RESGUARDO ou QUARENTENA, é o nome dado à fase pós-parto feminino, no qual a mulher experimenta modificações do seu corpo e transformações psíquicas. O período de tempo é contado desde a dequitação até que os órgãos reprodutores da mãe retornem ao seu estado pré-gravídico. O mundo está em QUARENTENA. Não, não é o fim do mundo. Milhares de mulheres vivenciam os primeiros momentos maternos como reconhecimento de uma nova realidade e destruição de mitos, crenças e idealizações para construir uma nova identidade para si mesma, tornar-se mãe. O momento de término do puerpério é impreciso. O imprevisível, o novo, o caos e a falta de rotina a qual essas mulheres estavam habituadas são marcas comuns ao processo de reconhecimento e desconstrução do PUERPÉRIO. A partir da conceituação de que estamos passando por um PUERPÉRIO como sociedade, como você produz suas estratégias de maternagem?

¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=75senGTqPzE&t=1132s>. Acesso em 19 de abril de 2023.

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=75senGTqPzE>. Acesso em 13 de abril de 2023.

²¹ Disponível em https://www.coletivotransverso.com.br/files/ugd/a7f0ac_10701027f4354caaa222ba2da894cb5b.pdf. Acesso em 13 de abril de 2023.

O Coletivo, uma vez que foi iniciado na pandemia, partiu do “digital como lugar de encontro” e como plataforma de investigação das linguagens possíveis do presente e disseminação de pensamentos maternos, imagens e valores feministas. O Coletivo é composto por Bianca Bernardo e Luísa Callegari, que produziram arte e também mapearam outras mães artistas e outros coletivos da mesma essência.

Dentre os trabalhos selecionados por elas, destaco o de Brisa Noronha (2020), que compara as quarentenas vividas, em decorrência da maternidade em 2018 e da pandemia:

Figura 6 – Sem título, 2020; Sem título, 2020 (Brisa Noronha, coletivo Puerperium)



As obras da artista revelam, com o minimalismo das formas de ambientes e objetos domésticos e situações cotidianas e o espaço vazio, esse isolamento e a solidão vividas na pandemia e no puerpério. O bordado, presente em diversas artes de mulheres de forma coletiva e realizado aqui de forma individual, traz ao mesmo tempo um saudosismo e uma ironia, uma forma de criar o nós, de “amarrar o que resta da vida ‘normal’”. A artista afirma ser uma pesquisa sobre objetos/esculturas e suas escalas em relação ao espaço (às vezes real, às vezes imaginado) e sobre a poesia do cotidiano do lar. O isolamento, tanto do puerpério quanto da pandemia, mudou sua forma de ver as coisas, de perceber as cores, de sentir o tempo, o que, até a pandemia, era visto como loucura das puérperas.

iii. Rede Afetiva de Mães Artistas (RAMA, PE):

A RAMA nasce da amizade de duas artistas, Amandine Goisbault e Bruna Pedrosa, que se tornaram mães juntas, parindo inclusive com a mesma parteira. Cada uma começou a tratar do tema da maternidade em seus trabalhos artísticos individuais e, em 2018, se reencontraram durante a residência artística do projeto Confluências, promovido pelo Sesc Pernambuco, produzindo Mapa Afetivo da Maternidade (obra têxtil), Colo (performance) e Lembretes Urgentes (obra têxtil). A partir de então, elas seguiram desenvolvendo trabalhos juntas, promoveram oficinas de mapas afetivos, podendo ser de temas abertos, ou focadas nas parentalidades possíveis e, em 2020, “em meio à pandemia, ao isolamento social advindo dela e à percepção da necessidade cada vez maior de falar desse universo das mães-artistas/artistas-mães”, elas transformaram o tema em um projeto de pesquisa²² em 2021 para alcançar outras mães, começando por Recife e Região Metropolitana, posteriormente ampliado para Pernambuco.

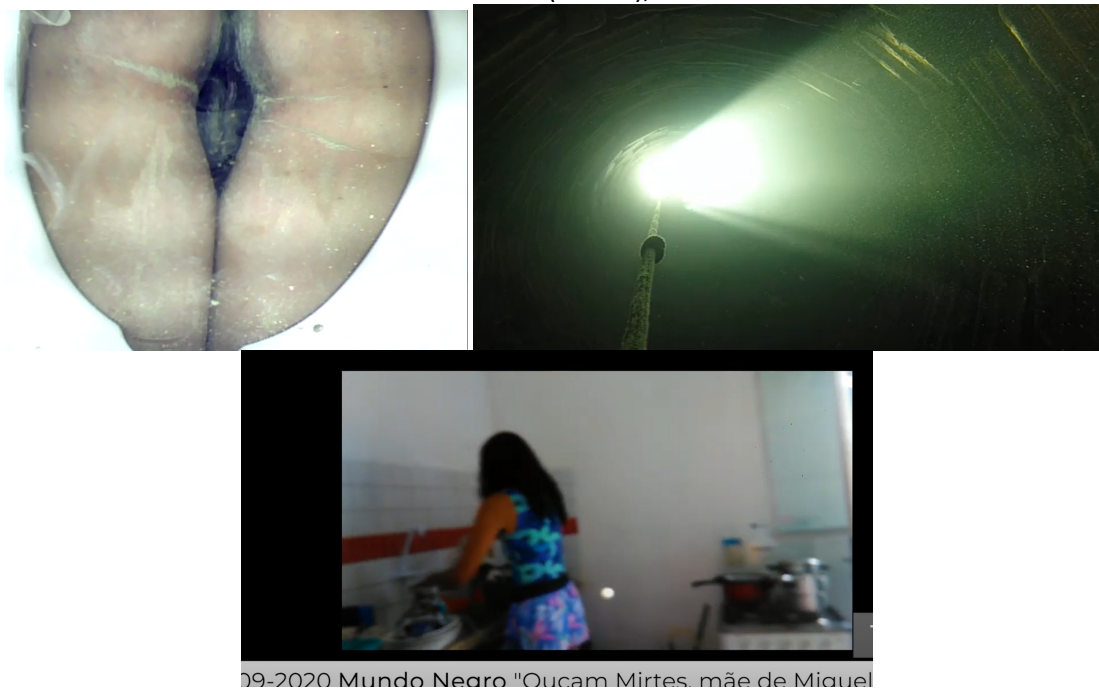
Em um cenário ainda muito machista, racista e desigual, o universo das artes ainda é de mais difícil acesso para as mulheres, em especial no lugar da criação e da expressão artística, mais ainda mães, pretas, indígenas, periféricas ou LGBTQIAPN+. O objetivo é apoiar e tornar mais visível o trabalho das mães-artistas; fomentar reflexões sobre o tema da maternidade e assuntos por ele atravessados; gerar encontros, trocas, ações de arte-educação, além de ser um espaço de escuta. A RAMA é um projeto de mães, sobre mães, para mães, e para todos que acreditam que diferentes maternidades podem e devem ser experiências de potência, criação e amor.

Dentre as artistas mapeadas pela Rede, cito Kalor e seus trabalhos Certidão de aborto (2017), Luz no fim do útero (2020) e Madeiras de lei (2020), por ela dirigido

²² A aprovação do projeto cultural “Artes e Maternidades” no edital Formação e Pesquisa – LAB PE, com recursos da Lei Federal 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc), possibilitando o mapeamento estético-afetivo de cinco mães-artistas em Pernambuco e suas produções e processos criativos. A partir de entrevistas, as pesquisadoras coletaram relatos de experiência de Clara Moreira (Recife), Clara Nogueira (Olinda), Kalor (Camaragibe), Letícia Carvalho (Jaboatão dos Guararapes) e Rayana Rayo (Olinda), investigando os atravessamentos dessas duas condições — de mãe e de artista —, com o agravante do contexto atual em que vivemos.

e performado e premiado na 2ª Semana do Audiovisual Negro (Prêmio Quitéria Xucuru).

Figura 7 – Certidão de aborto (videoperformance, 2017²³), Luz no fim do útero (2020²⁴) e Madeiras de lei (2020²⁵), de Kalor



09-2020 Mundo Negro. "Oucam Mirtes, mãe de Miguel

Nas obras audiovisuais, a artista usa sua própria imagem e suas experiências “com a sexualidade, a maternagem, a obstetrícia, o aborto, entre outras atravessadas por suas condições de raça, gênero e classe”²⁶. São trabalhos autobiográficos mas com uma estética caseira, uma linguagem experimental, em que relaciona suas memórias, sua história e a de seus antepassados, além de suas próprias questões atuais.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=jVkwoudU4uA&t=2s>

²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dwd94ayoVcM>. Acesso em 05 set. 2023.

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cf9bEimyIVQ>. Acesso em 05 set. 2023.

²⁶ Disponível em <http://rama.press/portfolio/kalor/>. Acesso em 05 set. 2023.

iv. Coletivo VER.SAR (SC)

O coletivo VER.SAR - Práticas Artísticas, Maternidades e Feminismos²⁷ consiste em podcasts, em que mulheres artistas são convidadas a ler outras mulheres. Com episódios semanais, a plataforma colaborativa criou um importante arquivo que torna acessível a escuta, de maneira gratuita, das produções de mulheres artistas, poetisas, escritoras, pesquisadoras, mães e ativistas. As convidadas selecionam e apresentam de forma crítica o trabalho de mulheres que fazem parte de seus referenciais teóricos, políticos, afetivos e poéticos. A iniciativa promove assim “um necessário reconhecimento da contribuição das mulheres para o universo artístico e literário e para a produção de conhecimento de uma maneira geral”.

A plataforma é uma proposta da artista, pesquisadora e mãe Priscila Costa Oliveira, que apresenta o podcast juntamente com a sua filha, Maria Flor, de 4 anos. Segundo ela, “o método de fala e escuta é um ato político-educativo fundamental para a construção de conhecimento a partir das experiências cotidianas”. Com efeito, a oralidade ao mesmo tempo que é uma característica da socialização de e entre mulheres, ela se restringe ao espaço privado. A iniciativa leva para o espaço público essa característica. O efeito disso, de acordo com a artista, é as mulheres se reconhecerem “como sujeitas da ação política transformadora de suas vidas e do mundo”. A política da artista é expressa: “É preciso ouvir as mulheres!”, suas vozes, seus conteúdos, suas opiniões, por anos silenciadas, invisibilizadas e desprezadas.

Ademais, outro aspecto é que esse trabalho explora mais o sentido da audição, em detrimento da visão, tão enfatizado no mundo atual de telas. Além de possibilitar a inclusão de outras pessoas, dá espaço para que as mulheres sejam ouvidas sem o peso das milhares cobranças em relação à sua imagem.

²⁷ VERSAR significa folhear, dedicar-se ao estudo de, discorrer, sobre, constar, poetar, poetizar, compulsar, considerar, praticar, analisar minuciosamente, ato de aludir, falar, abordar, ponderar, passar de um lugar para outro.

Figura 8 – imagens de podcasts do Coletivo VER.SAR



v. Coletiva Mãe Artista (BA)

A Coletiva Mãe Artista também surge após uma residência online em 2020 intitulada “Mãe artista ou artista mãe?”, concebida por Thaís Moura Lima e Iara Sales. A chamada teve o seguinte texto:

Ser mãe ou ser artista? Houve um tempo em que era necessário escolher entre ser uma das duas coisas. Ao acolher a maternagem e seu tempo próprio, seus processos, suas dores e suas delícias, nasce a artista-mãe. Nasce também o corpo-mãe e toda a complexidade física, psíquica e social do tornar-se mãe.

A residência, produzida por meio de recursos da Lei Aldir Blanc, através da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, ocorreu de forma remota, tendo sido selecionadas 18 mulheres²⁸ de todas as regiões do país²⁹ e duas assessoras-doulas para trabalharem de janeiro a abril de 2021. A residência foi dividida nas etapas: 1- concepção, em que ocorreram os encontros; 2 - gestação, em que foram produzidos os trabalhos, 3 - chamados crias; e 4 - parto, em que foram apresentadas e debatidas as crias. Estas consistem em “através da arte, um olhar reflexivo de mães artistas tratando sobre suas maternagens, sem ter que escolher entre ser mãe ou ser artista”.

²⁸ Ana Luíza Reis, Cecília Carvalho, Cristine Olofsson, Daiana Carvalho, Drica Ayub, Iara Sales, Isa Flor, Janahina Cavalcante, Jocarla, Luana Araújo, Lucimar Cerqueira, Máira Tukuí Ribeiro, Milena Mariz, Náises Costa, Natalie Revorêdo, Patrícia Raquel, Rafaela Kalaffa e Talitha Mesquita. Mais informações sobre cada uma das artistas em <https://maeartistadanca.46graus.com/maes-artistasartistas-maes/>. Acesso em 15 de maio de 2022.

²⁹ Pernambuco, Bahia, Pará, Distrito Federal, São Paulo, Minas Gerais e Santa Catarina.

Dentre os trabalhos, cito as de Jocarla, “Desaguar para não se afogar”³⁰, que:

“deságua símbolos de quem está 24hrs com suas crias, deságua para não se afogar em demandas físicas, emocionais e psicológicas que neste 1 ano de isolamento transbordaram deste CORPO MÃE: a solidão materna e o nunca conseguir estar só; a bagunça dentro e fora; o abandono de si e o cuidar de tudo/todes; choro cortado e as inundações de pensamentos”.

Ainda, cita-se o trabalho Maíra Tukui, “Há mares em mim”, uma “manifestação corpoética do sentimento oceânico de ser mulher-mãe, de ser nascente e foz do fluxo da vida”.

Figura 9 – imagens das produções da Residência “Mãe artista ou artista mãe?”



Ambos trabalhos foram mencionados por explorarem a água, elemento presente em diversos outros projetos relacionados à maternagem. Uma explicação possível para essa relação é Oxum das religiões afrodescendentes, orixá associado com Nossa Senhora da religião católica e ligada à família, ao amor, à concepção e à gestação, à prosperidade e às águas doces.

Os debates das obras ao final da residência se dividiram em 3 dias e 3 temas: “desromantizar a maternagem: estratégias de cuidados e diálogos através das artes”, “corpo-mãe: transformações físicas, psíquicas e sociais” e “cancelamento da mãe-artista: invisibilidade x produtividade”.

³⁰ Disponível em <https://maeartistadanca.46graus.com/crias/desaguar-para-nao-se-afogar/>. Acesso em 9 de abril de 2023.

vi. Festival Ocitocina (MG)

O 1º Ocitocina Festival³¹ ocorreu em junho de 2022 e teve o tema “Maternidade e Isolamento”, com o objetivo de promover a reinserção das mães no mercado de trabalho e discutir poeticamente temas que atravessam o exercício contemporâneo da maternidade. Dele puderam se inscrever mães, cis e trans, residentes no estado de Minas Gerais, sob a forma de pessoas jurídicas (incluindo MEI) maiores de 18 (dezoito) anos, com mini-curtas experimentais inéditos com duração de 3 (três) a 5 (cinco) minutos, que abordam o tema maternidade e isolamento. O prêmio de cada um das dez selecionadas foi R\$1 mil (um mil reais), todos os curtas foram exibidos no canal do YouTube³² do Festival Ocitocina.

Entre eles destaque 5 filmes e 3 categorias³³ – dois que relacionam o cotidiano da maternidade e da pandemia que foram “O martelo da rotina”, de Lorena Barros e “Cê qué Colo?”, de Kênia Abreu, outros dois que relacionam o processo criativo e processo de criar filhos “Peixes, búfulas & urubus”, de Malu Teodoro e “Minha voz”, de Fiona e, por último, um que remete à dança como ferramenta de conexão entre mãe e bebê, entre mães, entre bebês e entre as maternagens que foi o “Maternar em Rede” de Ludmila Yarasu-Kai.

³¹ Trata-se de “um festival de audiovisual sobre maternidade e isolamento, feito por mães, para mães. Em uma sociedade que isola suas mães, poder dizer é estratégia de sobrevivência. OCITOCINA FESTIVAL quer fomentar experiências maternas na criação de vídeos experimentais. Projeto realizado com recursos do FUNDO ESTADUAL DE CULTURA de Minas Gerais”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rR3uDDmRB8M>. Acesso em 9 de abril de 2023.

³² Disponível em <https://www.youtube.com/@ocitocinafestival>. Acesso em 9 de abril de 2023.

³³ Na ordem mencionada, <https://www.youtube.com/watch?v=3kuXSpRJ7Zo>; <https://www.youtube.com/watch?v=MPG5HajLxP4>; <https://www.youtube.com/watch?v=2vc9Hf72Ocm>; <https://www.youtube.com/watch?v=Wl9A3CUOwCo>; <https://www.youtube.com/watch?v=bT991uv1KoQ>; <https://www.dancamaterna.com.br/ludmilayarasukai>. Todos acessados em 9 de abril de 2023.

Figura 10 – imagens de curtametragens do Festival Ocitocina



Chamo atenção dessa última categoria “conexão de relacionamento” para trazer as escolas de dança para mães e bebês, como a Dança Materna, na qual a artista é professora e usou suas aulas como fonte de inspiração para o filme³⁴.

vii. Dança Materna (SP)

A Dança Materna é um projeto de atenção integral à mãe e ao bebê, desde a gestação até os três anos de vida. Segundo a descrição da prática, mais do que dança, o projeto “traz um olhar para a experiência estética vivenciada pela mãe e pelo bebê, para os cuidados com a mulher no pós-parto e com o bebê³⁵, para o vínculo entre mães e bebês e a dança é o auge nesta teia de sentidos e relações”.³⁶ A “Dança Materna” oferece dança para gestantes, mães e bebês de colo, mães e bebês andantes, além de dança na água.

³⁴ A descrição apresenta a força das mulheres, alunas das aulas da Dança Materna, no dia a dia como mães de bebês. Como se sentem, o que fazem, e que só elas fazem, e que carregam peso e que ao mesmo tempo vivenciam muito amor. E de cada trequinho de uma história individual, o mini-curta mostra como elas transformam seus sentimentos e emoções nas aulas da Dança Materna, juntas e dançando com seus bebês

³⁵ As mães têm relatado redução na incidência de cólicas e melhora no sono dos bebês.

³⁶ Disponível em <https://www.dancamaterna.com.br/paramaesebebesdecolo>. Acesso em 9 de abril de 2023.

Nesse caso, tive dúvidas em classificar esse ambiente como artista, pois são opções voltadas para o bem-estar da mãe e do bebê, em que a dança é usada mais como ferramenta para promoção de saúde. Porém, ambas são formadoras de opiniões e professoras, sobretudo mães, coletivamente elas pleiteiam as mesmas questões que os coletivos e festivais e, por promoverem a presença por meio do corpo, também alcançam a categoria arte por meio da dança, ainda que de forma diferente, além de toda a estética produzida nas aulas, por meio de objetos – tecidos, saias, bolas, brinquedos –, dos movimentos individuais e coletivos, das coreografias.

O projeto Dança Materna também surgiu de uma experiência individual da bailarina Tatiana Tardioli, após gestar e parir sua primeira filha. Com base em conhecimento adquirido a partir de então, criou o método, a própria marca e sistematizou seu compartilhamento, que este ano alcança 40 cidades. As professoras formadas no método acessam algumas ferramentas e serviços, além de integrar uma rede de troca de experiências e apoio mútuo. Essa forma de compartilhamento incentiva o empreendedorismo feminino, o trabalho das mulheres com seus filhos e possibilita a sustentação do projeto, por isso “tem sido reconhecida e desenvolvida como política pública de saúde e cultura em alguns municípios”.

Na mesma linha da Dança Materna, há outras iniciativas similares como a Dança Mãe Bebê, Sling Dance, Maternidade em movimento, e outras, em que a dança é o foco desses trabalhos.

4. Há luto e luta

O trabalho de cuidado não é valorizado porque é invisível e é invisível porque é tido historicamente como vocacional de um determinado gênero – mulher – e cuja realização seria em si o próprio valor. O patriarcado e o sexismo, que marcam como femininas as profissões que envolvem o cuidado, como professora, psicóloga, médica da atenção básica, enfermeira, nutricionista, babá, empregada doméstica, faxineira, também as precariza, atribuindo-lhes menor grau de importância e valorização, ao mesmo tempo que beneficia homens que as exploram (ZANELLO *et al*, 2022). No entanto, a habilidade do cuidado não está atrelada ao gênero e é igualmente

fundamental para a manutenção da vida e da cultura humana e para a democracia. E, embora essa pauta tenha se iniciado em 1960, com a segunda onda feminista e o ativismo materno, foi retomada e finalmente encaminhada à agenda política após a pandemia da COVID-19, em 2020, sessenta anos depois.

Durante a pandemia, o ativismo materno no contexto brasileiro possibilitou que as mães fizessem o luto por seus filhos e por outros que cuidavam; que se conhecessem e criassem redes de apoio virtuais sem fronteiras; que criassem tendo como materialidade seu cotidiano e seu sofrimento vivenciado no dia a dia; que publicassem e que tivessem esses trabalhos vistos, e esse trabalho, mesmo nessa precariedade, possibilitou que fossem vistas como sujeitas de direito, mesmo reclusas em casa, expondo um antigo problema que não era privado, íntimo ou individual, mas público e coletivo. Não se pode esquecer da frase “o pessoal é político” que marcou a segunda onda feminista e, concordar que ela ainda faz sentido para o ativismo materno. A intimidade do cotidiano feminino rompe o privado e se converte em público, buscando dar voz aos desejos individuais das mulheres e as reivindicações coletivas de gênero. Nesse sentido, a arte confessional e documental, fundada em narrativas próprias, dá vazão a uma política do pessoal como ferramenta para a rede de empoderamento das mulheres, tramadas também, pela interseccionalidade dos temas identitários que são abordados.

Para além das características do ativismo materno anterior à pandemia, nas dimensões da política e arte, durante a COVID-19, o ativismo materno apresentou a maternagem como uma questão de saúde, a comunicação virtual como materialidade e amplitude de rede e de possibilidades de ação, além das seguintes potências:

- 1) O pessoal é político – as iniciativas artivistas maternas surgiram a partir de experiências individuais que foram externalizadas e expandidas para outras pessoas (DHILLON, 2016). O puerpério, sobretudo durante a pandemia, atravessou as mães de uma forma que ou se juntavam a outras e lutavam, ou morriam. O ativismo se mostra como questão de saúde, sobretudo mental;
- 2) O doméstico é público – a pandemia reduziu as fronteiras entre espaço privado e pública, entre casa e rua, de modo que a subjetividade e como elas se (re)produzem se tornam uma questão política (GUATTARI e ROLNIK, 1986);

- 3) Conectividade – Quando você encontra uma, você encontra todas e vice-versa. As mães agem em rede. A internet potencializou isso e o afeto entre mulheres também;
- 4) O virtual é real – embora limitado em termos sensíveis, o digital impactou a vida das pessoas em forma e conteúdo. A estética dos softwares, dos memes, das figurinhas, da comunicação na internet têm redefinido comportamentos cotidianos presenciais e a forma de se organizar coletivamente, confirmando que estética e a política são duas formas de organização do sensível (RANCIÈRE, 2005);
- 5) Oralidade – a voz é grito de luta e canção de ninar, imposição de limite e pedido de ajuda. A relação da garganta com a vagina é direta. Fofoca é socialização de conhecimentos importantes (FEDERICI, 2019) e reuniões na cozinha, café no trabalho é gerenciamento de informação. Ou seja, a oralidade é um fator importante dos ativismos maternos e das políticas de cuidado;
- 6) Corpo é escudo e arma – fuga e luta, somatiza o externo e soma ao externo, conecta passado e futuro. Mesmo nas artes que não são do corpo, como as visuais, o corpo é o ponto de partida e chegada da criação artística, do ativismo e da cura;
- 7) Precariedade aparente, abundância potente – a maioria das iniciativas dependeu de financiamento público, mas os resultados foram muito mais que os planejados e custeados. A colaboração é essência do cuidado. A luta das mães é contra o capital;
- 8) Movimento lento mas largo – foge ao entendimento da produção neoliberal, linear e veloz o tempo de criação de uma mãe, que se aproxima mais do tempo da natureza da geração de um novo ser e da arte que não se restringe ao entretenimento. Na pausa, da pandemia e do puerpério, houve movimento (LEPECKI, 2021);
- 9) Pandemia e cuidado – muitos debates e coletivos sobre o cuidado se intensificaram a partir de 2015, mas 2020 foi um marco para confirmar que o cuidado tem que ser coletivo, por uma questão de saúde, de justiça e de democracia. Os temas mobilizados pelos ativismos maternos na pandemia

foram: exaustão e solidão da mãe, ainda que acompanhada; necessidade de reconhecimento da maternidade como trabalho; o problema da sexualização dos corpos maternos e infantis; a necessidade de priorização de mães em políticas públicas; a necessidade de proteção contra violência; a possibilidade de abortar; entre outros; e

10) Produzir arte é produzir conhecimento e luta – é necessário expandir o campo de atuação das artes no Brasil e reconhecer a potência política das linguagens não verbais e não literais. Nem todos os resultados são mensurados em números. O sensível é potente.

Com o fim da pandemia, a tendência é voltarmos ao que era antes e esquecermos. Por isso, o ativismo materno não é somente ainda necessário como também urgente, seja para refletir sobre a exaustão e solidão, o que em si já é cura em meio a um capitalismo e patriarcalismo reacionário, seja para se fazer visível, sensibilizar e mobilizar pessoas em prol da existência digna de mães, colocando-as juntas em (cri)ação coletiva, ao sair de um lugar de reprodução privada e passando a um lugar de produção pública.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura**. Coleção Pesquisa em Artes. Salvador: EDUFBA, 2012.

BIROLI, Flávia. Responsabilidades, cuidado e democracia. **Revista Brasileira de Ciência Política**. 2015, nº18, p. 81-117. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151804>. Acesso em 18 set. 2023.

CASTILLO, Nirlyn Karina Seijas. **Danças para não morrer: historiografias encarnadas de performances feministas latino-americanas**. 2021. Tese (doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, UFBA, Salvador, Bahia, 2021.

DHILLON, K; Francke, A. The C-Word: Motherhood, Activism, Art, and Childcare. **Studies in the Maternal**, v. 8(2), n. 12, p. 1–22, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.16995/sim.226>. Acesso em 18 set. 2023.

FEDERICI, Silvia. **A história oculta da fofoca – mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado**. São Paulo: Boitempo, 2019.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

KNIHS, Maiara. A arte do gestar: o corpo materno enquanto força relacional na obra de Lygia Clark. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 12, 2021, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2021. Disponível em <https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/#>. Acesso em 18 set. 2023.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. Trad. Ana Luiza Braga. In: PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (org.) **Pandemia Crítica**. São Paulo: N-1. 2020.

MACÊDO, Silvana Barbosa. A Expressão Do Poder Materno Na Arte Contemporânea. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's 's World Congress. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431_ARQUIVO_SILVANA_MACEDO.pdf. Acesso em 18 set. 2023.

MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., and SEGATA, J., eds. **Os impactos sociais da COVID-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia** [online]. Rio de Janeiro: Observatório COVID 19; Editora FIOCRUZ, 2021, 221 p. Informação para ação na COVID-19 série. ISBN: 978-65-5708-032-0. <https://doi.org/10.7476/9786557080320>. Acesso em 18 set. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, Diana; NOGUEIRA, Conceição; MAGALHÃES, Sara Isabel. As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro. **Revista Sul-Sul de ciências humanas e sociais**, 2021, v. 1, n. 3, p. 57-76. DOI: 10.53282/sulsul.v1i03.780. Acesso em: 2 fev. 2023.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz, RIBEIRO, Ruth Silva Torralba, FERREIRA, Silvana Rocco. Viralizando Lygia Clark: sopros para contagiar de encanto a experiência do cuidado. **SAÚDE DEBATE**, 2021, v. 45, n. especial 1, p. 124-136. DOI: 10.1590/0103-11042021E110. Acesso em 18 set. 2023.

SARLO, Beatriz. **La intimidad pública**. Barcelona: Seix Barral, 2018.

VALENTE, Alana Karoline Fontenelle. **Maternidade e representação política: discursos e performances no parlamento e no Instagram**. Projeto de qualificação aprovado (Doutorado em Ciência Política). Instituto de Ciência Política, UnB, Brasília, Distrito Federal, 2022.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Curitiba: Appris, 2018.

ZANELLO, Valeska; ANTLOGA, Carla; PFEIFFER-FLORES, Eileen; RICHWIN, Iara Flor. Maternidade e cuidado na pandemia entre brasileiras de classe média e média alta. Seção Temática Fazendo Gênero em tempos de pandemia. **Rev. Estud. Fem.** 2022, v. 30, n. 2. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n286991>. Acesso em 18 set. 2023.

Recebido em: 19/07/2023

Aceito em: 25/10/2023

MULHERES ARTISTAS DO SURREALISMO E CONTRA-IMAGINÁRIO

Ana Carolina Salvi¹

Resumo: O trabalho pretende analisar algumas obras de Leonora Carrington, Remedios Varo e Leonor Fini, artistas vinculadas ao pensamento e/ou movimento surrealista. Observa-se como a poética feminista desenvolvida por elas ao longo da carreira contribuiu para a formação de um “contra-imaginário” transformador, seguindo o termo utilizado por Tânia Navarro-Swain, por sua vez inspirada em Gaston Bachelard, capaz de reformular significados culturais e operar na dissolução de relações de poder desiguais no que concerne questões de gênero e sexualidades. Animadas pelas ideias de um movimento propositivo à ruptura com as normas, elas exploraram e buscaram reformular os significados do feminino na cultura ocidental pelo mergulho em si mesmas, em outras mitologias e naquilo esquecido ou recusado pela racionalidade dominante – alquimia, misticismo, bestiário. Portanto, o texto visa debater, a partir das ideias e críticas feministas, a contribuição dessas obras para a formulação de um imaginário amigo das mulheres, isto é, filógeno, como defende Margareth Rago.

Palavras-chave: Mulheres artistas; Imaginário; Crítica Feminista; Surrealismo.

WOMEN ARTISTS OF SURREALISM AND COUNTER-IMAGERY

Abstract: This paper aims to analyze some of the artwork by Leonora Carrington, Remedios Varo, and Leonor Fini, artists associated with surrealist thinking and/or movement. It remarks how their feminist poetics, developed throughout their career, contributed to forming a transformative “counter-imagery” in the tracks of the term as used by Tânia Navarro-Swain, on her turn inspired by Gaston Bachelard, capable of reformulating cultural meanings and operating in the dissolution of uneven power relations on which gender and sexualities are concerned. Animated by the ideas of a movement that proposes to disrupt the norms, they have explored and sought to reformulate the meanings of the feminine in Western culture by diving into themselves, into other mythologies and all of which has been forgotten or refused by dominant rationality – as in alchemy, mysticism, and bestiary. Thus, the text envisages debating, from feminist ideas and critiques, the contribution of these artworks towards formulating a philogyne imagery, that is, friendly to women, as defended by Margareth Rago.

Keywords: Women artists; Imagery; Feminist critique; Surrealism.

¹ Doutoranda em História na linha de Gênero, Subjetividade e Cultura Material na Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Psicologia e mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Participa como pesquisadora no seminário "Connecting Art Histories: Narrating Art and feminisms - Eastern Europe and Latin America", parceria entre a University of Warsaw e Getty Foundation. Tem como foco os temas de Gênero e Subjetividade em diálogo com Arte, Psicanálise e História. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963579349141689>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5722-92216>. E-mail: carolina.salvii@gmail.com

Introdução

O surrealismo foi uma das principais vanguardas modernistas europeias. Iniciado na França por volta de 1923 por Andre Breton, teve ramificações importantes em outros países como Inglaterra, Martinica, Senegal, Espanha, Estados Unidos, México, entre outros, sobretudo durante a Segunda Guerra que aumentou consideravelmente o fluxo de artistas exilados pelos países fora da Europa ocupada. As teorias recém-publicadas sobre o inconsciente, os sonhos e pulsões da nova disciplina da psicanálise, criada por Sigmund Freud, atraíram Breton de modo que via no automatismo psíquico e no inconsciente a força criadora por excelência.

A proposta surrealista, nas palavras do manifesto, mais ostensiva era o rechaço à razão e à norma: “Ao contrário, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção” (BRETON, 1924). Já nas palavras de Antonin Artaud:

muito mais que um movimento literário, foi uma revolta moral, o grito orgânico do homem, as patadas do ser que existe em nós contra toda coerção (...) a ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto (1936/2019, p. 106;110).

Inspirados pela crítica já posta pelo Dada em meados dos anos 1913 à cultura europeia que se desdobrava na Primeira Guerra, ao racionalismo burguês, viam-na, nos primeiros anos da década de 1920, sucumbir cada vez mais ao capitalismo, à belicosidade e ao fascismo (RUBIN, 1967). Essa decadência cultural e social percebida pelo Dada e Surrealismo foi devorada e digerida enquanto um movimento artístico tanto quanto social, cujo empenho era construir espaços habitáveis onde essas instituições não pudessem se manifestar. As palavras de ordem eram caos, irracionalidade, loucura, inconsciente e ruptura.

E foram inequivocamente esses valores que atraíram tantas mulheres artistas no decorrer de toda a década de 1930, a princípio, e nos anos seguintes. O movimento tornou-se atraente e propício para exercer a revolta e angústia do ambiente patriarcal e da sufocante imposição da norma familiar que lhes conduzia ao lar. Assim,

aproximaram-se Meret Oppenheim, Giselle Prassinos, Mina Loy, Leonor Fini, Dora Maar, Leonora Carrington, Remedios Varo, Claude Cahun, Joyce Mansour, Unica Zürn, entre muitas outras.

Dessas, Carrington, Varo e Fini figuram entre as principais e compõem o corpus de análise no texto. As três artistas voltam-se às identidades cristalizadas para dissolvê-las, lançando mão de repertórios distintos tanto quanto próximos. Dedicam-se principalmente à alquimia e mitologias para transmutação semântica do feminino. Seus trabalhos não são unívocos e muito menos suas trajetórias, ainda que tenham se cruzado em certos momentos, e o que as une no presente trabalho é o jogo contra-imaginário nas obras, na temática específica de crítica à ideia de feminilidade em voga no momento de criação – e infelizmente, ainda não superada – embora certamente não sejam as únicas a levantarem essa questão na arte.

Portanto, o debate lança mão de contextualização do movimento surrealista e da leitura realizada pelas historiadoras feministas no que concerne as mulheres do surrealismo, acompanhado pela noção de contra-imaginário e filoginia como referenciais fundamentais para apreender as obras e a trajetória artística de Carrington, Varo e Fini, de modo a perceber a relevância e contribuição delas para uma feminização do imaginário e da própria história da arte. Para tanto, serão analisadas as obras *The chrysopeia of Mary the Jewess* (1964) e *Mujeres conciencia* (1972) de Leonora Carrington; *Harmonia* (1964) e *Mujer saliendo del psicoanalista* (1956) de Remedios Varo; e *Little guardian sphinx* (1944) e *La peine capitale* (1969) de Leonor Fini.

Feminizar o imaginário

A noção de imaginário e contra-imaginário adotada trata das formulações simbólicas de um repertório cultural constituído e constituinte de discursos emaranhados em relações de poder. O vocabulário trabalhado apoia-se em autores e autoras como Gaston Bachelard, Michel Foucault, Gilbert Durand, Norma Telles, Tânia Navarro-Swain, Margareth Rago e Luana Tvardovskas, em suas preocupações com a

construção da subjetividade pelo repertório imagético-simbólico, pela história, pelos feminismos e pela arte.

O campo do imaginário compõe, e é composto, por enunciados e discursos engendrados nas práticas sociais e na formação de sentidos e identidades (NAVARRO-SWAIN, 1994). Em seu texto *Você disse imaginário?* (1994) a autora mapeia alguns dos principais estudos e perspectivas do imaginário, dentre os quais, para o especial interesse do debate que segue aqui, destacam-se a proposição de Bachelard (1997) da imaginação criadora, que dá vida, e Roger Chartier quanto às imagens como “esquemas interpretativos (...) que descrevem e modelam a sociedade tal como pensam que ela é ou como gostariam que fosse” (NAVARRO-SWAIN, 1994, p. 5). Isto é, a criação pelas imagens (e textos) e seus símbolos permite interferir e alterar o campo social, os discursos, as relações e os atores sociais — sujeitos.

Assim, ao passo que Navarro-Swain recupera que para Durand o imaginário é o poder, ela também apresenta o contra-imaginário como uma possibilidade de resistência e contradição ao sentido constituído como dominante pelas relações de poder, como coloca: “Todo poder engendra formas de resistência, e um contra-imaginário faz-se assim presente, tomando para si muitas das modalidades do imaginário transformador, aquele que cria dispositivos simbólicos outros” (1994, p. 6).

E não seria a produção de mulheres artistas empenhadas em dissolver significados atribuídos a suas subjetividades e seus corpos, tecendo novos por um vocabulário próprio, um contra-imaginário?

Deste modo, a leitura de imaginário e contra-imaginário feita por Navarro-Swain (1994) é ecoada por Luana Tvardovskas (2020) ao pensar em específico na contribuição de mulheres artistas para a possibilidade de confecção de outros modos de olhar e alimentar a cultura visual, a política e a história. Apoiada, por exemplo, em Luce Irigaray, Tvardovskas reflete sobre a contribuição do feminismo da diferença na reconceitualização do vocabulário a partir daquilo que especificamente diz respeito às experiências codificadas enquanto femininas.

Pensa-se, então, a feminização, a partir do texto *Feminizar é preciso, ou por uma cultura filógina* de Margareth Rago (2021), inicialmente publicado em 2001. Enquanto reflete sobre os estereótipos negativos atribuídos às feministas entre final

de 1990 e início de 2000, Rago percebe uma rejeição despertada pelo “medo do feminino” (sic.) devido à desestruturação das bases mais sólidas da cultura patriarcal decorrente não somente da entrada em maior quantidade das mulheres no mercado de trabalho e demais espaços públicos, mas também, e sobretudo, dos questionamentos que se apresentaram a partir dessas novas configurações sociais.

Uma das potências, portanto, das contribuições das lutas feministas seria a “feminização da cultura”, ou seja, a construção de narrativas a partir das dimensões da vida humana e da cultura consideradas femininas e, portanto, antes elididas do discurso histórico. Rago comenta: “Centrar a atenção exclusivamente nas necessidades masculinas, nos seus interesses, desejos, concepções garante apenas uma compreensão distorcida e parcial das práticas sociais como um todo” (RAGO, 2021, p.123). Isto é, narrativas artísticas de mulheres artistas — e outros grupos ocultados — que expressam contradições e desejos da sua própria experiência permitem fomentar o substrato cultural com pontos de vista desconhecidos até então, processo inevitavelmente transformador da vida social. Logo, Rago conclui o texto com o tópico “por um mundo filógino”: isto é, amigo em vez de avesso às mulheres.

Trilhando pelo mesmo caminho, também Tvardovskas (2013) continua pensando numa cultura filógina ao propor a arte como espaço de disputa para elaboração feminista da subjetividade e resistência aos sistemas de poder. A autora também reforça a especificidade da arte e da atuação de mulheres artistas em direção à dissolução da norma patriarcal: “Diferentes mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 23).

Entram em cena as experiências próprias da dimensão considerada feminina no campo social, simbolizadas e esquematizadas pelas próprias mulheres artistas, até muito recentemente apagadas da narrativa historiográfica. Abre-se espaço para um olhar muitas vezes críticos à diferenciação dos sexos e à noção de gênero e feminilidade, transformando “o imaginário e propondo manifestações variadas de identidades feministas, subjetividades e modos de existência” (TVARDOVSKAS, 2013, p.17).

Destarte, é seguindo o percurso dos textos acima e também apoiada na matéria publicada por Merve Emre no *The New Yorker* em 28 de dezembro de 2020, que se põe a reflexão da contribuição dessas artistas para a *feminização* do imaginário cultural. Afinal, no universo fantástico tecido por Carrington em *The hearing trumpet*: “instituições congeladas não têm utilidade alguma para as mulheres. *O que elas buscam é viver em comunidades para todas as criaturas, forjada não por dominação e crueldade, mas por cuidado e assistência mútua*” (EMRE, 2020, n.p., grifo nosso). O que elas buscaram foi um mundo distinto daquele em que viveram, aberto àquilo que tinham a oferecer e não alicerçado em hierarquia nem opressão de nenhum modo.

Historiadoras feministas (re)leem o Surrealismo

Tem-se desdobrado desde meados da década de 1970 estudos de fôlego sobre as mulheres artistas vinculadas ao Surrealismo por parte de historiadoras da arte afeitas às teorias e pensamentos feministas, como: Gloria Orestein, Whitney Chadwick, Mary Ann Caws, Susan Suleiman, Susan Aberth e Madeleine Cottenet-Hage, para citar somente algumas. Diversas em seus interesses e abordagens, as autoras navegam entre recuperar os nomes desaparecidos nos volumes canônicos da história da arte, identificar e debater as temáticas principais das artistas, problematizar a misoginia do movimento à qual algumas delas aludiram, entender as contribuições delas ao movimento e à história da arte, entre outros.

Em *Art History and case for the women of surrealism* (1975), Orestein se debruça nas artistas do surrealismo e analisa a importância, a poética e a temática dos trabalhos de Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo, Meret Oppenheim, Toyen, Dorothea Tanning, Jane Graverol, Bona de Mandiargues, Marie Wilson e Ellen Lanyon. Orestein, portanto, não somente realiza o movimento inicial de “escrever de volta” [*write back*] na história, como também aprofunda sua análise do corpo do trabalho dessas artistas. O “caso das mulheres do surrealismo” é, para Orestein, de busca da própria identidade pela mobilização de arquétipos femininos que evocam a Deusa, a Anciã, a Bruxa, a Cientista, a Alquimista, a Visionária, a Tecelã do destino da humanidade, dando-lhes conotações próprias.

A autora questiona, ainda, a ambiguidade que permeou a relação com o movimento, que enquanto enaltecia a criatividade feminina, o fazia sobremaneira quando na forma da *femme-enfant*, na definição de Chadwick (2021, p.91, tradução nossa²): “uma mistura volátil de consciência sexual e ingenuidade infantil que incendiava a imaginação Surrealista”.

A observação de Oresteia reverberou em estudos subsequentes, como nos artigos de Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli e Gwen Raaberg, reunidos na publicação *Surrealism and Women* (1991) e algumas das publicações de Chadwick, como a supracitada. É quase consenso nas análises referidas que a posição das mulheres no movimento era ambígua e complexa, bem resumida na reflexão de Robert Bayon, citada por Chadwick (2021, p.11): “enquanto o Surrealismo exaltava a mulher, os surrealistas não reverenciavam igualmente as mulheres”. Isto é, reverenciava-se a versão de mulher-musa enquanto ideia, inspiração e receptáculo das mais variadas projeções, ao passo que o tratamento direcionado às mulheres do cotidiano as validava pouco³. Um caso bastante significativo foi a reunião de 1928 para discutir a sexualidade, incluindo a sexualidade das mulheres, sem a participação de uma única mulher, fato alarmante somente para Louis Aragon, único a mobilizar a urgência da participação delas na discussão da própria sexualidade (CHADWICK, 2021).

O corpo sexualizado figura, nesse sentido, a principal questão: na reformulação do manifesto surrealista de 1929, o desejo erótico passa a ser o meio preferido para a transformação da consciência e o corpo é posicionado (e reduzido) como o dispositivo ideal para alimentar esse desejo (KUENZLI, 1991).

Sucedeu-se a publicação de Chadwick, *Women artists and the surrealist movement* (1985), em que delineia as principais questões do movimento e artistas. Considerado um marco e ponto de inflexão na historiografia da arte e nas carreiras das mulheres artistas, Dawn Ades, no prefácio à nova edição de 2021, ressalta como no momento da publicação de 1985 muitas dessas artistas estavam vivas e

² Essa e todas as traduções das publicações em língua estrangeira são de autoria nossa, exceto quando já publicado em português, conforme indicado nas referências bibliográficas.

³ Essa perspectiva não é um consenso, no entanto, para as mulheres que circularam pelo movimento surrealista, como Meret Oppenheim, que entendia receber tratamento igual aos homens dentro do movimento. Opinião radicalmente divergente à de Carrington, que inclusive recusava ser chamada surrealista precisamente pelo que considerava ser atitudes misóginas por parte de alguns membros centrais. Cf. Chadwick (2021).

permaneciam desconhecidas e ausentes das profusas publicações sobre o surrealismo e história da arte⁴, além de destacar o desinteresse editorial em publicar as memórias e autobiografias de muitas delas. Ades considera que a publicação transformou a fortuna crítica do trabalho dessas artistas e as colocou em evidência de modo que muitas hoje, quarenta anos depois, desfrutam de reconhecimento quase — mas ainda não exatamente — tão grande quanto seus companheiros, antes os únicos vistos em sua importância.

Contudo, apesar dessa dificuldade, o surrealismo destaca-se por ser aquele onde as artistas conseguiram explorar a extensão e multiplicidade da criatividade como não fora possível em nenhuma outra vanguarda coetânea e muito menos nos movimentos anteriores (CHADWICK, 2021).

Nos anos recentes, publicou mais dois livros relacionados às artistas vinculadas ao surrealismo *Farewell to the muse: love, war and the women of surrealism* e *The militant muse: love, war and the women of surrealism*, ambos de 2017. Como sugerem os títulos, Chadwick se volta à investigação e exame da influência e efeitos da guerra, do amor e da amizade na vida dessas artistas, nas estratégias de sobrevivência e nos processamentos do trauma. A autora percebe como frequentemente essas artistas, na falta de um suporte afetivo masculino, construíram amizades profundas e duradouras com outras artistas, sobretudo durante e após a Segunda Guerra, como foi o marcante caso de Fini e Carrington, cujas correspondências demonstram suporte psíquico e emocional na tensa situação em que se encontrava Carrington, cujo companheiro havia sido levado pela polícia nazista e se encontrava sozinha e sob ameaça. Além disso, também percebe como essas relações distanciaram-nas cada vez mais do papel de musa e da influência masculina do movimento, voltando-se à constituição de si como sujeito — isto é, processo de subjetivação, para aludir ao pensamento foucaultiano.

Caws, por sua vez, organizou o importante livro *Surrealism and Women* (1991), com ensaios que mergulham a fundo nos trabalhos de diversas artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini, Gisèle Prassinos, Joyce Mansour,

⁴ Um exemplo pertinente levantado por Chadwick é de que as fotografias oficiais do grupo surrealista não incluíam nenhuma mulher desde 1924 até ao menos 1934, embora se soubesse da participação delas nesse período pela presença nos registros informais.

além de contribuir com o texto *Seeing the surrealist woman: we are a problem*, em que analisa o conflito entre produzir arte diretamente vinculada à dos companheiros e tentar extrapolar o universo masculino da arte. Neste mesmo volume, Georgiana Colvile estuda a simbologia animal e bestiária nas obras de Carrington, Varo e Fini, identificando a predileção de cada uma — para Carrington, a égua; para Varo, a coruja; para Fini, a esfinge —, totens pessoais muitas vezes especulares delas mesmas, ou do que desejavam alcançar, enquanto também capta como as três “inventaram a própria alquimia buscando criar o ouro de um mundo enriquecedor para as mulheres” (COLVILE, 1991, p. 167).

Nos anos 2010, a historiadora e antropóloga feminista Norma Telles trouxe sua sensível e perspicaz análise da exposição *Anjos da Anarquia* de curadoria de Patricia Allmer na Manchester Art Gallery em 2009. Inspirada, assim como Navarro-Swain, na noção bachelardiana de imaginário criativo, pensa como a imaginação “faz viver” imagens que vêm de e ressoam tanto dentro quanto fora. Aliás, nessa perspectiva, não há necessariamente separação entre interior e exterior, assim como não há separações cartesianas de outras ordens como razão e loucura, inconsciente e consciente. Para Telles, as artistas da exposição, que inclui Carrington, Varo e Fini:

Repensaram a cultura, o corpo, a política, o conhecimento, a relação entre humanos e outros seres vivos no planeta. (...) reivindicaram posição de sujeito e um espaço próprio que se distanciava do atribuído às mulheres, abrindo caminhos e percursos novos (TELLES, 2010, n.p.).

Estudar as mulheres orientadas pelo pensamento surrealista — e, aqui, a dificuldade em nomeá-las propriamente surrealistas parte da recusa de algumas delas em serem assim caracterizadas, por suas críticas ao trato das mulheres, em especial na categorização delas como musas⁵ — tem despertado reflexões e investigações que adentram profundamente nos alicerces da formação cultural do ocidente patriarcal, trazendo à superfície imagens perdidas, esquecidas ou elididas, capazes de contestar a tradição que, principalmente a partir da modernidade do século XVIII e XIX, tentou confinar suas mentes e seus corpos.

⁵ Dada a recusa de algumas dessas artistas à alcunha de surrealista (Carrington inclusive preferia ser considerada feminista) e alcance de maturidade artística após separação do grupo, Chadwick prefere sempre colocá-las como “associadas ao surrealismo”.

Mujeres conciencia: imagens subversivas

Debruçar-nos-emos a seguir nos trabalhos de Carrington, Varo e Fini para debater como essas artistas, inspiradas pela proposta de subversão, ruptura e transformação que informa e anima o pensamento surrealista, desafiam os significados de uma razão ocidental masculinizada, cuja durável tradição tem reduzido as possibilidades do feminino à domesticidade do lar, ao perigo da carne como pecado e ao corpo como irracional. O que essas artistas propõem, tanto pelos modos de vida como pelas obras, é dissolver as linhas que tencionam à separação — e hierarquização — entre masculino e feminino, razão e loucura, corpo e mente, humanos e natureza, entre outras.

Sobre Leonora Carrington (1917–2011), declaradamente feminista, o despertar dessa “consciência feminista” (sic.) data dos anos de 1940 e 1947, se fortalecendo por volta de 1970 — eclosão dos movimentos de mulheres no México e no mundo (CHADWICK, 1986). Chadwick ainda analisa a passagem pelo sanatório em Santander, Espanha — experiência misógina e violenta — como o estopim para uma virada em sua temática, que se desloca das questões pessoais para uma conscientização política, dando início às obras mais marcadamente feministas.

Em 1940, devido à tensão crescente da Segunda Guerra e isolamento causado pela prisão de Ernst pela polícia nazista, perigo estendido a ela própria, posta sob vigilância no vilarejo onde vivia com o pintor, Carrington entrou em profundo estado de sofrimento psíquico, que culminou na marca de incuravelmente insana e internamento psiquiátrico por cerca de seis meses — interrompidos graças à astuta fuga no traslado para um segundo internamento, possivelmente indefinido. Carrington fugiu da Europa, viveu brevemente em Nova York com colegas artistas também exilados e partiu para o México (CARRINGTON, 2021).

A experiência marca importante reformulação em sua linguagem e referências. Sem abandonar a alquimia, ela passou a centrar-se mais propriamente em imagens e símbolos do feminino extraídos de mitologias, cosmovisões, literatura e suas próprias experiências. Despertou-se o momento em que transformava seu ateliê em cozinha e berçário, em laboratório compartilhado na amizade com

Remedios Varo e Kati Horna, e onde pintava e escrevia as trocas intelectuais e afetivas com elas (CHADWICK, 1986).

Analisar as obras de Carrington não é uma tarefa simples, dado que a própria artista não via sentido nessa atividade e deixava poucos comentários tanto sobre o processo criativo como sobre o conteúdo delas. O que se pode, ao menos, é observar a escolha dos elementos e suas relações num contexto de poética intencionalmente feminista.

Assim, a emblemática obra *Mujeres conciencia* (figura 1), de 1972, cartaz feito por Carrington para uma reunião do Movimento de Mulheres do México, inspira-se no princípio Kundalini e reformula o mito cristão de Eva, o Fruto e a Serpente, transformando-os em símbolos de criação e evolução espiritual, subvertendo a imagem destruidora da Eva cristã: em vez de inauguração do pecado, o compartilhamento da sabedoria. No verso da obra lê-se:

Cihuacoatl alada (mulher cobra)
Quetzalcoatl serpente sagrada hermafrodita
Ascende novamente na árvore da vida onde
Eva devolve à Eva o fruto
Da sabedoria
As mulheres retomam a sabedoria original
Leonora Carrington
Abril de 1972 (MORTIMER, 2019, n.p.).

Adota Cihuacoatl, uma divindade asteca, considerada patrona da fertilidade e das mulheres, criadora das demais divindades e, com Quetzalcoatl (além de Cihuacóatl e Quilaztli), criadora da humanidade⁶ (APARICIO, 2017). A serpente, polissêmica nessa obra, também representa Kundalini, ou a Serpente do Poder, capaz de despertar transformações profundas e evolução da consciência, acessíveis pela meditação e outras práticas espirituais e científicas (KRISHNA, 1975). Assim, a serpente evoca a conexão entre mundos e planos e representa uma guia para a reconexão mítica, um processo tanto criador quanto transformador, das mulheres com a sabedoria — o fruto compartilhado — outrora castigada pela tradição cristã.

⁶ É relevante destacar que a natureza e fertilidade no trabalho de mulheres artistas do surrealismo são predominantemente metáforas para a criatividade, como aponta Chadwick (2021).

Figura 1 – *Mujeres Conciencia*, Leonora Carrington, 1972. Guache s/ painel, 75 x 49 cm. © 2019 Estate of Leonora Carrington / Artists Rights Society (ARS), New York⁷.



Em *The chrysopeia of Mary the Jewess* (figura 2), de 1964, revisita a primeira alquimista reconhecida, Mary the Jewess, ou Maria Prophetissima. Já a *chrysopeia* (ou *chrysopeia*) diz do processo alquímico de transmutação da matéria em ouro, isto é, alcance de sua evolução máxima. Segundo Orestein (2000, n.p.) a obra, que possui inúmeras camadas e detalhes interconectados, é “o Alchemical Tractate que ela imagina ser a fórmula alquímica de Mary the Jewess para a transmutação da matéria bruta em ouro”.

Na imagem, Mary é uma espécie de quimera, metade mulher e metade leão, condutora do laboratório e do processo em andamento. Mary, aqui, é “uma fêmea vestida de animal macho. Ela é também ícone de uma Deusa de uma cultura não-patriarcal. Além disso, é, também, uma mulher alquimista e judia histórica” (ORENSTEIN, 2000). Em adição, mais uma vez a serpente é trazida para obra, dessa vez indiretamente no título, pois, no manuscrito da alquimista Cleopatra, *Chrysopeia Ouroboros*, o ouroboros, a serpente que devora a própria cauda e se regenera em si mesma, é símbolo indissociável da *chrysopeia* (PAÉZ; GARRITZ, 2013).

⁷ Fonte: <https://www.gallerywendinorris.com/artists-collection/leonora-carrington/>.

Os símbolos e personagens da obra são deveras extensos, e seus múltiplos significados, ramificações e encontros podem ser muito bem compreendidos a partir do texto *The chrysopeia of mary the jewess: Leonora Carrington's surrealist alchemical tractate* (2000) de Orestein. O que torna essa obra relevante para esse debate é o complemento ao argumento da reivindicação da centralidade das mulheres e do feminino nas variadas tradições exploradas em suas obras — seja em mitos bíblicos, maia, hindu, celta, alquímicos, entre outros. Contrária ao monoteísmo cristão dominante no mundo ocidental — e na sua própria criação — busca em outras cosmovisões e referenciais alquímicos os símbolos para repensar o feminino, a natureza e o mundo.

Figura 2 - *The chrysopeia of Mary the Jewess*, Leonora Carrington, 1964. Óleo s/ tela, 150 x 90 cm⁸.



Entre os anos de 1940 e 1950, enquanto no México, frequentou o pequeno círculo de surrealistas exilados, cuja figura central era a espanhola Remedios Varo, a quem atribuiu papel considerável na guinada em sua vida (CHADWICK, 1986). A troca

⁸ Fonte: https://www.artandantiquesmag.com/leonora-carrington/201812_carrington_04/

afetiva e criativa entre as artistas é notória e tem sido frequentemente abordada por pesquisadoras e pesquisadores interessados em ambas, a exemplo a publicação *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (2010), dedicada integralmente aos laços entre elas. Nesse ambiente, as artistas se distanciaram quase inteiramente do grupo surrealista fundador e principal, desenvolvendo não somente um grupo próprio, mas poéticas também próprias.

Remédios Varo (1908–1963), espanhola, abandonou a Catalunha para Paris em fuga da Guerra Civil. Depois, abandonou a Europa em fuga da Segunda Guerra, firmando-se no México em 1941. Enquanto ainda na Espanha, recebeu treinamento formal na Academia de Belas Artes de São Fernando, e ao chegar em Paris na década de 1930, já estava familiarizada com a arte surrealista, se aproximando do grupo via Benjamin Péret, Breton e Ernst. No tempo que viveu no México, Varo era anfitriã dos encontros do grupo de artistas exilados e era também a principal provedora, graças aos trabalhos de ilustração que fazia para uma farmacêutica e algumas revistas (ABERTH, 2010). Foi também nesse ambiente que, com Carrington e Horna, desenvolveu maturidade artística e explorou temas tanto fantásticos e científicos como críticos à cultura, aos modos de vida e às normas de gênero, observável na desaprovação da experiência de maternidade abnegada imposta e da heteronorma, frequentes em suas obras (SANTOS-PHILLIPS, 2004).

Interessada na ciência exata tanto quanto na alquimia, sua poética trabalhava temas contemporâneos e antigos — da alquimia medieval à teoria da relatividade. Para Varo, a mulher era a alquimista, manipuladora dos elementos e força criativa; era cientista e engenheira, forjadora e projetista do mundo (ORESTEIN, 1975; CHADWICK, 2021).

A exemplo, a pintura *Armonía* (figura 3), de 1956, ambientada em um laboratório de alquimia em estética medieval, cuja partitura sai das paredes e é manuseada pela alquimista-compositora. Pensando a matemática da partitura musical — a harmonia é o equilíbrio das notas —, posiciona elementos da natureza como notas musicais, evocando a união de elementos distintos da natureza na cadência do universo. Todo o mundo inanimado (construção) é também orgânico: do chão saem raízes e plantas; da cadeira, um ninho de pássaros com novos ovos; das paredes, as figuras híbridas que auxiliam na partitura; do gaveteiro, a própria partitura

e os fios que a compõem. Varo na imagem parece preocupada com transmutação e criação, união entre mundo orgânico e mundo inorgânico, entre humanos e natureza, entre música e pintura. Cria-se a arte. A alquimista é, também, a própria artista⁹.

Figura 3 – *Armonía*, Remedios Varo, 1956. Óleo s/ masonita. 75 x 92,7 cm¹⁰.



Em *Mujer saliendo del psicoanalista* (figura 4), 1961, Varo diverte-se em ironizar a superação edipiana da mulher que se livra do pai — e do patriarcado. É uma provocação direta aquilo promulgado pela teoria psicanalítica dominante que concebia a sexualidade feminina um mistério, enquanto não tinha dúvidas de que sua saída *normal* seria a maternidade — o filho como substituto do falo. Maria Rita Kehl é precisa na interpretação da teoria freudiana:

Diante da castração consumada, escreve Freud, a menina volta seu amor para o pai, portador do órgão fálico, na esperança de algum dia receber dele o que a mãe foi incapaz de lhe legar: um pênis (ou um falo?) ou outro substituto à altura, na forma de um bebê (KEHL, 2016, p.163).

Varo rebate toda uma formulação de sexualidade feminina faltante e dependente do complemento masculino (fálico), incapaz de se subjetivar sem ele. Ao

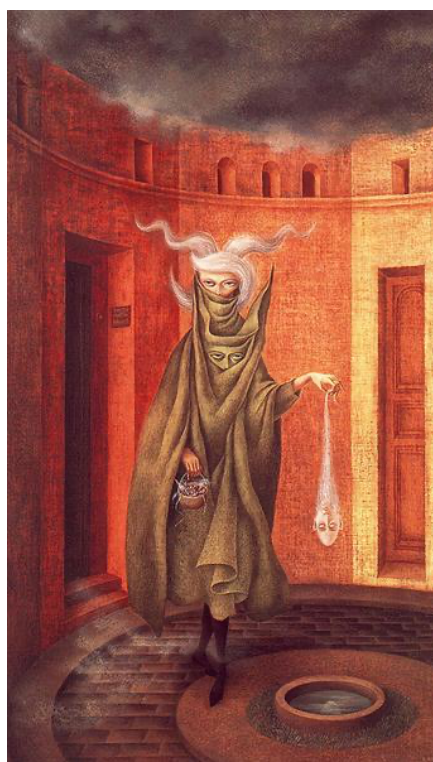
⁹ Chadwick (2021), inclusive, sugere essa personagem como uma constante no trabalho de Varo.

¹⁰ Fonte: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/harmony-1956>.

ironizar a importância do falo — afinal, se é possível livrar-se dele, sua valia pode bem ser questionada — ela, de fato, confronta uma das principais teorias (e saberes) da formação de um imaginário sobre as mulheres e o feminino na modernidade, amplamente adotada, inclusive, pelos surrealistas aos quais pouco se adequou. Ela afirma que, para alcançar a cura (o objetivo próprio da análise) é preciso abandonar o patriarca e a autoridade masculina. Na interpretação de Dennis Pottenger:

Rejeitando o mito da inveja do pênis e desejo pelo pai, Varo desafiadoramente coloca sua personagem feminina abandonando o edifício da psicologia patriarcal, com a cabeça da autoridade masculina decepada e descartada como dejetos psicológicos (POTTENGER, 2021, n.p.).

Figura 4 - *Mujer saliendo del psicoanalista*, Remedios Varo, 1961. Óleo s/ tela¹¹.



Na concepção dela própria “Esta senhora sai do psicanalista jogando em um poço a cabeça de seu pai (como é o correto ao sair do psicanalista). No cesto leva desperdícios psicológicos: o relógio como representante do tempo, os fios que atam

¹¹ Fonte: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/salierendodel-woman-psychoanalyst>.

sua liberdade” (VARO apud AINOZA, 2016, p. 8). A crítica à formulação psicanalítica tradicional quanto à sexualidade feminina é igualmente perscrutada por Fini.

Leonor Fini (1908–1996) não participava das reuniões surrealistas para não interferir em sua autonomia nem submeter à autoridade de André Breton, ainda que mantivesse amizade com muitos dos membros e participasse em várias exposições (ORESTEIN, 1975; CHADWICK, 2017). Sua poética navegava também pela alquimia e mitologia, além de incorporar profusamente a Androginia, o erotismo e a sexualidade, como afirmava: “Promulgo um mundo onde há pouca ou nenhuma distinção sexual” (ORESTEIN, 1975, p.36).

Fini, tal qual Carrington, despertara interesse pelo fantástico e quimérico desde muito antes do encontro com o surrealismo. Inclusive, em seu primeiro encontro com alguns surrealistas, curiosos em conhecê-la pelo trabalho exibido numa galeria, surgiu em vestes cardinais vermelhas, interessada na ludicidade de ser uma mulher vestida com roupas de um homem que jamais conheceria um corpo feminino. É também paradigmática a primeira impressão causada por Fini em Julien Levy em 1937: “cabeça de uma leoa, mente de homem, busto de mulher, torso de criança, graça de anjo e discurso do diabo” (CHADWICK, 2021, p.101).

Explorava linguagens artísticas múltiplas, como a pintura, o desenho e o teatro — era conhecida pelos figurinos e cenários fantásticos incorporados no cotidiano. Em seus trabalhos, a esfinge, por exemplo, é figura emblemática e representa “imagens do feminino triunfantes sobre a cidade”; no jogo contra-imaginário, enquanto na modernidade e nas representações de Breton e Ernst a esfinge assume o significado de ameaça e sedução — fascínio e perigo—, para Fini ela é guardiã da vida e senhora dos enigmas e mistérios (MAHON, 2013, p. 5).

Alyce Mahon observa na obra *Little guardian sphinx* (figura 5), de 1944, a esfinge como mediadora andrógina, ou ambivalente como preferiria Fini, dos elementos masculinos e femininos gestados no Ovo, agora quebrado, talvez já gerado¹²; os elementos na imagem sugerem fusão e transformação “de mente, corpo e espírito no simbolismo alquímico, e, portanto, perfeição para além da diferença sexual” (MAHON, 2013, p. 11). Excetuando o torso e os seios, não há outros elementos

¹² É oportuno pontuar que, para a alquimia, o Ovo era uma espécie de forno cósmico que continha a alma do mundo (JUNG, 1990).

na imagem que demarquem masculinidade ou feminilidade, as partes animais se apresentam incógnitas, impossíveis de delimitar, brincando com as possíveis interpretações e identificações de quem observa a imagem. Mahon (2013, p. 17) conclui: “Na arte de Fini a esfinge interroga estereótipos de gênero, da musa à maternidade, e oferece uma iconografia que é transgressora ao ir além da mulher como fonte da criatividade masculina ou exclusivamente de procriação”.

Figura 5 - *Little Guardian Sphinx*, Leonor Fini, 1944, óleo s/ tela¹³.



Na obra *La peine capitale* (figura 6), 1969, as mulheres se rebelam contra a dominação masculina e jogam com a angústia da castração — assumem-se definitivamente castradoras (ORESTEIN, 1975). Fini, leitora ávida e estudiosa da psicanálise, brinca com os enunciados que entendiam o papel feminino na formação da subjetividade como castradoras e ameaçadoras, um Outro cuja função principal seria evidenciar a falta (e o perigo dela), suscitando na imagem a realização, e talvez mesmo o gozo, dessa castração. Evoca na imagem erotismo, sacrifício e corte sem ordem definida, promulga que é necessário e urgente romper com a tradição decadente que tão mal tem tratado as mulheres. Fini acreditava na necessidade da autonomia para o êxito das mulheres em alcançar a fonte da criatividade e fomentar o próprio desenvolvimento.

13

Fonte:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQpsCMHWaeoelnS2z3KTrC9IngGKAgemMD85xCPWephYxVTIUn-SuaR6LhKZ8aL93CVm4&usqp=CAU>

Figura 6 – *La peine capitale*, Leonor Fini, 1969. 68 x 52 cm¹⁴.

Há de se destacar também que a ideia de mulheres e feminino nesses trabalhos não se preocupa com bases biológicas e médicas, mas com relações de significado. Isto é, entendem-nos pelas implicações espirituais e simbólicas de princípios considerados femininos em culturas diversas que assim se codificam. Trata-se, sobretudo, de um jogo imaginativo que confronta as desigualdades simbólicas pela valorização dessas figuras, centralizando os arquétipos e imagens do feminino de cada tradição na narrativa sob reformulações semânticas cuja intenção é recuperar o que há de criador no que fora privado dessa possibilidade pela racionalidade ocidental, e masculina. É possível pensar a convergência desses trabalhos pelo que Carrington escreveu em 1976:

A maioria de nós, espero, está agora ciente de que uma mulher não deveria exigir Direitos. Os Direitos já estavam aqui desde o início; *eles devem ser Tomados de Volta, incluindo os mistérios que eram nossos e que foram violados, roubados ou destruídos*, deixando-nos com a esperança ingrata de agradar o animal masculino, provavelmente da nossa própria espécie (apud CHADWICK, 2021, p.277, grifo nosso).

¹⁴ Fonte: <https://www.surrealism.gallery/LFMA-1976AI.htm>.

Nesse sentido, o que as diferenciam de outros surrealistas é principalmente o trato das mulheres, deslocadas de uma relação sexual e objetificada para subjetificada — tornada sujeito de ação e criação; autônoma. O corpo erótico, quando presente, é conduzido pelo princípio de alcançar e experimentar o prazer pela perspectiva de sujeito em vez de objeto. O corpo indefinido visa estilhaçar as noções de corpo-feminino-sexo-gênero-objeto-desejo. Elas, como criadoras, e as personagens nas imagens e palavras, são sempre sujeitos de experiência, de potencial criativo.

Considerações Finais

Em suma, o corpus de trabalho das artistas e suas trajetórias são emblemáticos para repensar a cultura patriarcal e o imaginário. Elas fornecem reportório imagético e simbólico em que as fronteiras entre feminino e masculino, razão e fantasia, animais e humanos são borradas e/ou desfeitas, contrariando o binarismo na cultura patriarcal ocidental e nos mostrando que há muito mais no feminino do que objeto de desejo — o feminino também é transformador e força criativa. A noção de feminino nesses trabalhos diverge dramaticamente daquela firmada pelos enunciados dominantes, seja ao elogiá-la, seja ao desorientá-la.

Portanto, elas trazem para o surrealismo temáticas que escapam do modelo de desejo sexual centrado numa musa, enlouquecida e/ou jovem, cuja única, ou principal, função era inspirar o artista, auxiliá-lo na descoberta da verdade dentro de si mesmo, como indicou Roland Penrose em entrevista com Chadwick em 1982¹⁵. Ao escapar dos modos tradicionais de viver e criar pelo surrealismo, elas feminizaram a arte e a cultura, refizeram os significados de feminilidade e das mulheres buscando naquilo recusado pela racionalidade (masculina) ocidental — magia, natureza,

¹⁵ Para Penrose, não havia necessidade em se ocupar com o estudo de mulheres artistas pois não eram artistas de verdade e sua importância se dava pelo papel de ser “nossas musas” (sic.). Cf. Chadwick (2017).

cozinha, androginia, alquimia, o fantástico — o substrato para compor esse contra-imaginário.

As respostas oferecidas pelo mundo em declínio não bastavam mais aos surrealistas, e mesmo as vias abertas por eles não satisfaziam também algumas das artistas que deles colheram sementes. Portanto, não é de se surpreender que frustradas, e muitas vezes irritadas, com as constrictões da sociedade patriarcal moderna, forjada em parte significativa pelo referencial mítico do cristianismo — em larga medida avesso às mulheres, como demonstra o castigo de Eva e Lilith, responsáveis pelo declínio da humanidade — tenham buscado justamente naquilo rejeitado por essa tradição os símbolos para a reelaboração de si e do mundo.

REFERÊNCIAS

ABERTH, Susan. **Leonora Carrington: surrealism, alchemy and art**. London: Lund Humphries, 2010.

AINOZA, M.A.P. Remedios Varo: vida y obra de una artista bohemia. In: VIII CONGRESO VIRTUAL SOBRE HISTORIA DE LAS MUJERES, 8., 2016, Jaén. Anais. Jaén: **Revista Codice**, 2016. Acesso em: <
https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/viii_congreso_mujeres/comunicacione/s/36_peon_ainoza_def.pdf>

APARICIO, P.B. **El Cihuacóatl. Su papel y simbolismo en la política mexicana**. 2017. Dissertação - Universidad Nacional Autónoma De Mexico, México, 2017.

ARTAUD, Antonin. A viagem ao México: mensagens revolucionárias. In: **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 1924. Acesso em: <https://www.marxists.org/>.

CARRINGTON, Leonora. **Lá Embaixo**. São Paulo: 100/cabeças, 2021.

CAWS, Mary Ann. Seeing the surrealist woman: we are a problem. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

CHADWICK, Whitney. Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness. **Woman's Art Journal**, v. 7, n. 1, p. 37, 1986.

CHADWICK, Whitney. **Farewell to the muse: love, war and the women of surrealism**. London: Thames & Hudson, 2017. a.

CHADWICK, Whitney. **The militant muse: love, war and the women of surrealism**. London: Thames & Hudson, 2017. b.

CHADWICK, Whitney. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames & Hudson, 2021.

COLVILLE, Georgiana. Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedio Varo, and Leonor Fini. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

EMRE, Merve. How **Leonora Carrington feminized surrealism**. New York: The New Yorker, 2020.

JUNG, C. G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016.

KRISHNA, Gopi. **O despertar da Kundalini**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1975.

KUENZLI, Rudolf. Surrealism and misogyny. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

MAHON, Alyce. La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx. **Dada/Surrealism**, v. 19, p. 1–20, 2013.

MORTIMER, Rebecca. **Mujeres conciencia (Women's Awareness): Leonora Carrington's Agit-prop by Catriona McAra and Jonathan P. Eburne**. Manchester University Press, 2019. Acesso em: <https://manchesteruniversitypress.co.uk/blog/2019/07/11/mujeres-conciencia-womens-awareness-leonora-carringtons-agit-prop-by-catriona-mcara-and-jonathan-p-eburne/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Você disse imaginário? In: **História no plural**. Brasília: Editora UnB, 1994.

ORESTEIN, Gloria. Art History and the case for the women of surrealism. **The Journal of General Education**, v. 27, n. 1, p. 31–54, 1975.

ORESTEIN, Gloria. The chrysopeia of mary the jewess: Leonora Carrington's surrealist alchemical tractate. **CAUDA PAVONIS**, New Series. v. 9, n. 2, 2000.

PÁEZ, Adela; GARRITZ, Andoni. Mujeres y química Parte I. De la antigüedad al siglo XVII. **Educación Química**, v. 24, n. 1, p. 2–7, 2013.

POTTENGER, Dennis. **Alchemy, Jung, and Remedios Varo: Cultural Complexes and the Redemptive Power of the Abjected Feminine**. London: Routledge, 2021.

RAABERG, Gwen. The problematics of women and surrealism. In: CAWS, Mary Ann; RAABERG, Gwen; KUENZLI, Rudolf (org.). **Surrealism and Women**. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

RAAY, Stefen Van; MOORHEAD, Joanna; ARCQ, Teresa (ORG.). **Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna**. London: Lund Humphries, 2010.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso ou por uma cultura filógina. In: **As marcas da pantera: percursos de uma historiadora**. São Paulo: Intermeios, 2021.

RUBIN, William S. **Dada, Surrealism and their heritage**. New York: The Museum of Modern Art, 1967.

SANTOS-PHILLIPS, Eva. Questioning and Transgressing in the Representations of Silvina Ocampo and Remedios Varo. **Hispanic Journal**, v. 25, n. 1/2, p. 155–170, 2004.

TELLES, Norma. “Anjos da anarquia”. **Labrys**, v. 17, n. junho/julho, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina**. 2013. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013.

TVARDOVSKAS, Luana. O imaginário habitado: gênero, história e cultura visual. In: SCHIAVINATTO, Iara; MENESES, Patrícia (org.). **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar**. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

Recebido em: 29/06/2023

Aceito em: 23/08/2023

**A CRITICA A DOMESTICIDADE NOS FILMES DE CHANTAL AKERMAN:
SAUTE MA VILLE (1968) E JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE,
1080 BRUXELLES (1975)¹**

Natalia Marchiori da Silva²

Resumo: nossa hipótese é que, por meio da claustrofobia doméstica que emana de toda a estrutura dos filmes *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, tanto na temática como na estilística, as críticas à domesticidade e ao confinamento das mulheres se fazem presentes. Assim, o cinema apresenta-se como uma linguagem importante para a visibilização de pautas e agendas feministas, que, no caso dos filmes analisados, possuem convergências com os movimentos da segunda onda. Tal característica é um traço marcado na produção de Chantal Akerman, sobretudo nos filmes realizados até o fim da década de 1970.

Palavras-chave: Chantal Akerman; Casa; Domesticção feminina; Feminismo.

**THE CRITIQUE OF DOMESTICITY IN CHANTAL AKERMAN'S FILMS: SAUTE
MA VILLE (1968) AND JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU
COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975)**

Abstract: our hypothesis is that through the domestic claustrophobia emanating from the overall structure of the films *Saute ma Ville* and *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, both thematically and stylistically, critiques of domesticity and women's confinement are present. Therefore, cinema emerges as an important language for the visibility of feminist issues and agendas, which, in the case of the analyzed films, converge with second-wave movements. This characteristic seems to be a marked trait in Chantal Akerman's production, especially in the films made before the end of the 1970s.

Keywords: Chantal Akerman; Home; Female domestication; Feminism.

¹ O presente artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado da autora.

² Doutoranda na linha "Pragmáticas da Imagem" do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestra em Imagem e Som pela UFSCar e bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes-SP. Atua como pesquisadora e professora de cinema e produtora de arte. Pesquisa o cinema produzido por mulheres e as relações com políticas feministas, destacando o ambiente doméstico como elemento central para o debate. Integra o grupo de pesquisa "Poéticas Femininas, Políticas Feministas", da UFMG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5542450613811924>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8897-2784>. E-mail: nathy_marchiori@hotmail.com

Introdução

Os filmes *Saute ma Ville*³ (1968) e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*⁴ (1975), de autoria da cineasta belga Chantal Akerman, possuem a capacidade de gerar sensações e sentimentos de claustrofobia doméstica na espectralidade. Essas obras criam possibilidades perceptivas a partir do posicionamento da câmera, que conduz estados corporais fundamentais para a narrativa e para o acesso à crítica aos estereótipos das mulheres afirmados pela sociedade patriarcal e pelo cinema dominante. Esses dois filmes, tomados como objetos, apontam um traço recorrente na obra de Akerman, principalmente naquelas produzidas ao longo da década de 1970 – os primeiros anos de sua filmografia. Trata-se, em ambos os filmes, de um elemento tanto temático quanto estilístico, materializado através de rigorosas cenas orquestradas pela diretora em ambientes domésticos: os apartamentos.

No curta-metragem *Saute ma Ville*, a personagem interpretada pela própria cineasta executa uma limpeza invertida da cozinha, cenário principal de sua primeira realização. Acompanhamos, em pouco mais de doze minutos do filme, Akerman jogar objetos no chão, vedar as frestas das portas e janelas, entre outras ações que, em um primeiro momento, não fazem sentido, assemelhando-se a uma paródia do trabalho doméstico. O ritmo do curta é caótico, assim como a performance da personagem, conduzindo, então, ao suicídio e à explosão do apartamento. A montagem une planos longos, outros em *close-up*, e um som cantarolado de forma abafada, como o de quem canta com os lábios semicerrados.

Em *Jeanne Dielman*, filme realizado 7 anos após o primeiro curta⁵, a vida doméstica também é tematizada, exibindo uma personagem que, assim como no curta-metragem inicial, passa a maior parte do tempo de tela dentro de casa, principalmente na cozinha. Jeanne é uma mãe viúva que se prostitui à tarde como fonte de renda, e a sensação de descontrole ocorre de formas opostas ao *Saute ma*

³ Ao longo do artigo preferimos não utilizar o título em português *Exploda minha cidade* (1968) e, sim, o original.

⁴ A versão do filme utilizada é a de 3 horas e 13 minutos.

⁵ Ivone Margulies ao comparar os dois filmes comentou: “*Saute ma ville* é um *Jeanne Dielman* descontrolado” (MARGULIES, 2016, p.53)

Ville. Aqui, Akerman constrói uma personagem que age de forma maquinal tentando sempre manter a ordem e a perfeição. O ritmo do filme é lento e arrastado, mas, pela repetição e pela longa duração dos planos, geram uma sensação de asfixia, que se finda em uma cena de assassinato.

Tudo o que está dentro do ambiente doméstico nesses filmes da cineasta, inclusive as personagens, propõe que vejamos essas casas como ambientes que levam a um sufocamento, a uma repetição compulsória, a uma sensação de claustrofobia. Através dos seus sistemas de orquestração de cena e repetições, os filmes expõem e transmitem o aprisionamento das personagens, tornando-os potentes objetos analíticos para as pautas femininas e feministas.

Desse modo, toda a tessitura fílmica expressa significados que pretendem articular as esferas sociais e culturais que impactam as mulheres. Durante o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, esses assuntos estavam sendo questionados por grupos feministas e pelas mulheres do período que colocavam em discussão a maternidade e a vida doméstica. No campo do cinema, havia um forte crescimento de teorias feministas que investigavam as representações femininas nos filmes e denunciavam a reprodução de formas conservadoras e estereotipadas. Para além da construção das personagens e da temática, algumas estudiosas do cinema, como Laura Mulvey (1983) e Mary Ann Doane (1981), também expuseram as formas de construção do dispositivo como parte desse aparato de repressão. Através dos estudos dessas autoras, percebemos que o cinema dominante possui estratégias de enquadramento, de tempo de tela, que auxiliam (ou criam) formas objetificadas de ver o corpo das mulheres. Essa característica foi apontada sobretudo por Mulvey ao analisar alguns filmes clássicos de Hollywood, como *Vertigo (Um corpo que cai, 1958)* de Alfred Hitchcock.

Inseridos nesse contexto do debate feminista, dentro e fora do cinema, os filmes de Akerman desconstroem essas normas por meio do ponto de vista do dispositivo e da performance. A forma de posicionar a câmera e os longos planos, por exemplo, são características atribuídas ao estilo da cineasta, e marcam um cinema que acreditamos ser extremamente crítico à vida doméstica das mulheres. Um tipo de cinema que está atento a cada pequeno detalhe para torná-lo visível. Assim, nosso percurso analítico visa comparar os dois filmes para, em primeiro lugar, evidenciar a

crítica à domesticidade e às relações com as discussões feministas, especialmente no contexto do cinema e, posteriormente, abordar os elementos autorais presentes na obra da cineasta.

A estilística que denuncia a domesticidade

A orquestração de Chantal Akerman é algo notado nos diversos estudos acerca de sua obra, e acreditamos que tal gesto seja fundamental para aquilo que estamos chamando de claustrofobia doméstica. Nos filmes analisados, a cineasta coloca em cena ambientes familiares com personagens desempenhando tarefas domésticas. Essas ações, por sua vez, tornam-se estranhas pelas formas de enquadramento ou pela performance, o que produz uma estética que critica o cotidiano das mulheres, fruto de uma divisão sexual do trabalho, tal como abordado por teóricas como Gerda Lerner (2019).

O contexto de produção desses filmes está inserido nas discussões da segunda onda do feminismo. Esse movimento ganhou força durante a década de 1960 e estava profundamente preocupado com as desigualdades de gênero, destacando o ambiente doméstico e familiar como ponto central de suas críticas. Assim, surge a máxima o “pessoal é político”⁶, que pretende denunciar o caráter sistemático das leis patriarcais na vida íntima das mulheres. Uma grande expoente desse movimento é Betty Friedan (1971) ao apontar, no livro *Mística Feminina*, o papel das mídias na construção e legitimação das normatividades e da domesticidade imposta às mulheres. Friedan, por meio de entrevistas, aborda essa relação de correspondência criada entre as mulheres e a casa, a família, como se, para ser uma “boa mulher”, fosse essencial ter um casamento, uma casa arrumada com eletrodomésticos modernos e ter determinada aparência (padrão). Essas construções apontam para aquilo que está enraizado na ideologia patriarcal: a noção de destino, de natureza das mulheres. Ou seja, dentro dessa *mística* feminina, o trabalho de reprodução e de cuidado executado

⁶ A máxima surge em um artigo de Carol Hanisch em 1969 ao escrever sobre a experiência dos grupos de mulheres. A frase tornou-se o mote do movimento feminista de segunda onda e até hoje ecoa nas reivindicações das mulheres.

pelas mulheres seria dado como natural, como parte da identidade feminina. Se percorrermos o gesto histórico de Gerda Lerner (2019) em *A criação do Patriarcado*, ou então, de Silvia Federici (2017) em *Calibã e a Bruxa*, torna-se evidente a implementação de políticas de confinamento doméstico, algo que está atrelado ao desenvolvimento do patriarcado junto ao sistema capitalista. Portanto, as discussões feministas que estavam colocando o ambiente doméstico em voga também influenciaram a produção cinematográfica das mulheres do período que, em suas realizações, questionavam as relações do cotidiano das mulheres com o trabalho doméstico, a maternidade, a sexualidade, entre outros temas que envolvem a vida privada.

Por conseguinte, a relação entre as mulheres e a casa é algo extremamente presente na obra de Akerman, exibindo na tessitura fílmica o projeto político de confinamento das mulheres, do qual as feministas da segunda onda criticavam veementemente. Nas pesquisas de Carole Pateman (1993), é evidenciado como a esfera privada faz parte de um projeto político de desigualdades de direitos, que associa as mulheres a noções deturpadas de natureza e destino, categorizações que as despossuem de poder sobre suas próprias vidas. O trabalho doméstico, entendido pela autora como parte desse projeto de invisibilidade de direitos, nos filmes supracitados, são exibidos como uma repetição compulsória que atravessa o dia-a-dia das mulheres, e que as levam ao caos, a uma perda de subjetividade. Tanto em *Saute ma Ville* quanto em *Jeanne Dielman*, as personagens são autômatas, e desempenham uma função programada. Ao observarmos a personagem de Chantal Akerman no curta-metragem, podemos enxergá-la como uma máquina que perdeu o manejo e continua repetindo as ações de forma descontrolada. Desta maneira, Akerman critica as construções patriarcais que produzem e reproduzem formas de ser e de agir.

Saute ma Ville (1968), por sua vez, é um filme em preto e branco que combina momentos acelerados e mais lentos. As cenas iniciais mostram o entorno de um prédio por meio de diversos movimentos de câmera, como *travellings* e *Tilt*, que enquadram a relação de proximidade entre os edifícios e seus andares, que vai do chão ao céu. Nessas primeiras imagens, a palavra *RECIT* (narrativa) aparece na tela. A cena seguinte é de Akerman entrando no *Hall* do prédio, e a câmera, que já estava posicionada dentro da construção, acompanha em movimentos suaves a personagem,

que entra correndo e se dirige à caixa do correio para retirar a correspondência. A personagem usa um casaco colocado sobre as costas, está com um chapéu tipo boina e carrega em seus braços um buquê de flores. Em seguida, após retirar a carta, a personagem de Akerman sobe correndo as escadas até chegar na cozinha do apartamento, cenário em que se desenvolve o restante da narrativa. A característica de alterar continuamente as formas de enquadramento permanece ao longo do curta-metragem, misturando cenas mais abertas, outras em *close-up*, cortes rápidos e movimentações de câmera, características que cooperam para a sensação de caos do filme. As atitudes da personagem também contribuem para a atmosfera caótica, como na cena em que ela engraxa os sapatos e as pernas.

Figura 1 - Frame de *Saute ma Ville* (1968)



Na cena inicial do longa-metragem, a personagem Jeanne Dielman está posicionada em frente ao fogão, vestida com uma espécie de avental azul que utiliza para as tarefas domésticas. A câmera, posicionada em altura média, exhibe as três paredes que constroem o pequeno cenário: a mesa de madeira com as duas cadeiras (uma de cada lado), a porta e a janela ao fundo, ambas com cortinas de renda e de estampa verde e azul. Os azulejos são de coloração amarelo claro, creme (próximo a um tom pastel), que dão a tonalidade do cenário, algo que comumente se espera de uma casa de boneca, principalmente por seu tamanho. Jeanne parece colocar sal no que futuramente saberemos ser as batatas que cozinha diariamente, acende o fogo com um fósforo e, nesse instante, ouvimos o som da campainha. A personagem retira o avental, desabotoando cada botão de forma lenta, sem nenhuma pressa, e atravessa

para o lado direito do quadro para guardá-lo, exibindo uma aparência arrumada e elegante. No momento em que Jeanne sai de sua posição e movimenta-se no pequeno espaço, seu corpo para de ser enquadrado na totalidade, e torna-se visível somente seu tronco e sua cabeça, com suas pernas ocultas do plano (estratégia que também encontramos em *Saute ma Ville*). Após guardar seu avental, a personagem retorna para o lado esquerdo do quadro e sai do campo; ouvimos o barulho de água, porém, a câmera se mantém estática, fixa na mesma posição desde o início. A personagem retorna, volta à sua posição inicial para secar as mãos lentamente, depois caminha em direção à câmera que parece estar posicionada na porta, apaga a luz e se retira do cômodo. O enquadramento permanece no espaço vazio e escuro, e ouvimos o som fora de campo que corresponde à porta se abrindo e o *Bom dia* falado por uma voz masculina, seguido do corte.

Figura 2 - Frame de *Jeanne Dielman* (1975)



A duração dos planos, os movimentos da câmera e a performance da personagem em *Saute ma Ville* (1968) são diferentes dos elementos que se tornam característicos dos filmes de Akerman, como o enquadramento mais aberto, a câmera fixa e planos mais longos. Portanto, o curta-metragem em questão constrói uma forma diferente de alcançar a claustrofobia doméstica, conjurando diversas formas de espaço e tempo. Não ficamos entediados com o ritmo de *Saute ma Ville*; muito pelo contrário. O tempo acelerado do filme e as ações da personagem nos levam a ficar extasiados com o fluxo em que esses elementos chegam a nós; o curta nos sufoca pela velocidade acelerada, diferente da ansiedade vivida pelos grandes planos em que

“Nada Acontece”, conforme Ivone Margulies (2016) comentou sobre *Jeanne Dielman*. Em *Saute ma Ville* tudo acontece, tão rapidamente que esquecemos de piscar ou respirar enquanto assistimos.

A teórica Mary Ann Doane (1981), ao analisar alguns filmes produzidos por diretoras, como *Jeanne Dielman*, argumenta que a forma fílmica de Akerman incorpora uma distorção generalizada, articulando um “suspense sem expectativa” (DOANE, 1981, p. 35, tradução nossa). Nos planos longos de ações realizadas em tempo real, ou nos gestos destrutivos de *Saute ma Ville*, existe essa mesma relação com o suspense sem expectativa, em que paira uma sensação de que algo vai acontecer, construída pouco a pouco nos gestos das personagens que, em ambos os filmes, termina tragicamente, com a morte da personagem ou do cliente. Doane (1981) descreve como a construção do enquadramento, do plano fixo e da performance de Delphine Seyrig possibilitam um outro olhar para a personagem de Jeanne, que cria “um deslocamento contínuo do olhar que ‘pega’ o corpo da mulher” (DOANE, 1981, p.34, tradução nossa) e o apreende como objeto de desejo, como Laura Mulvey (1983) denunciou em filmes narrativos clássicos. O olhar comentado por Doane proporciona que a ligação estabelecida entre a audiência, o filme e a personagem não se valide por meio de uma identificação direta, mas sim na criação de um distanciamento importante para que a reflexão sobre o discurso do filme seja feita.

O jogo criado entre evocar o familiar (as normas do feminino), mas o exibir em moldes não convencionais coopera com a desconstrução desse lugar naturalizado. Os espaços fora de quadro, a descentralização da personagem, os cortes e a fragmentação dos corpos são estratégias utilizadas para romper com o sistema de representação dominante em que a personagem geralmente ocupa o centro do quadro, como ocorre nos filmes clássicos. Doane (1981) aponta que o cinema moderno se “dedica à atividade de descodificar, decodificar, desconstruir as imagens dadas” (DOANE, 1981, p. 24, tradução nossa). Essa tarefa é um projeto de desfamiliarização, cujo objetivo é “expor os significados e valores habituais ligados à feminilidade como construções culturais” (DOANE, 1981, p.24).

Nos filmes de Chantal Akerman, a presença da câmera é marcada, não pretende se fazer invisível e, mesmo que ela não se comporte de forma fixa como no longa-metragem, a todo momento denuncia sua artificialidade. *Saute ma Ville*, em alguns momentos, quebra a quarta parede quando Akerman olha diretamente para o dispositivo, além de manter movimentações bruscas, com *zooms* e instabilidades características da câmera na mão. No curta-metragem, são exibidas cenas sem sentido justamente para desnaturalizar e chamar atenção para esse trabalho doméstico. Ao jogar as panelas no chão, sujar ao invés de limpar, cria-se uma reflexão (ou dúvida) sobre essas atitudes que, no dia-a-dia das mulheres são invisibilizadas. Acreditamos que essa qualidade também ocorre em *Jeanne Dielman*, não pela estranheza das atitudes, mas pela hiper-literalidade das ações domésticas. No longa-metragem há cenas longuíssimas da personagem preparando refeições ou limpando cômodos. Nessas cenas, geralmente, o enquadramento é aberto, registrando a personagem e todo o cenário, como na cena em que Jeanne é enquadrada dentro da banheira – vemos a personagem tomar banho, ao mesmo tempo em que limpa a porcelana, a torneira, os azulejos etc.

Figura 3 - Frame de *Jeanne Dielman* (1975)



Tanto os cortes rápidos e as ações exageradas de Akerman em *Saute ma Ville*, quanto o plano fixo e as ações de autômato (funcional) de Jeanne denunciam o instrumental do cinema e as concepções normativas sobre a vida das mulheres. A cineasta utiliza momentos de descontinuidade que perturbam e produzem um cinema

pautado na espectralidade, e os lança para fora do sistema repressivo e econômico que responde ao modelo definido pelo cinema hegemônico. Ana Maria da Veiga argumenta que, através desse uso da câmera, Akerman “denuncia o deslocamento de uma perspectiva ‘naturalizante’ e desafia o olhar do espectador, este também chamado à construção da cena pelo incômodo gerado por ela” (VEIGA, 2013, p.210). Os momentos em que a personagem deixa o quadro ou olha diretamente para a câmera revelam a atenção voltada ao corpo feminino que, historicamente, é relacionado à imagem, como Mulvey (1983) constatou.

Nesse sentido, uma das potências dos filmes de Akerman é justamente essa característica de evocar o familiar e torná-lo estranho. Tal gesto é uma maneira de ressignificar, de lançar um novo olhar para as noções estereotipadas das mulheres; como Teresa de Lauretis escreve: “a mulher não pode transformar os códigos; ela apenas pode transgredi-los, complicá-los, provocá-los, subvertê-los, fazer da representação uma armadilha” (LAURETIS, 1993, p. 121). Segundo Lauretis (1993), a leitura crítica proporcionada pela subversão dos códigos vigentes e das formas de representação da mulher instala a consciência das contradições e o conhecimento de seus termos, em que assumir tais contradições para as mulheres significa demonstrar sua não-coincidência. Segundo a autora, “desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir à identificação. É atravessar o espelho”⁷ (LAURETIS, 1993, p.121).

A argumentação de Lauretis é aquilo que encontramos em *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*. Em ambos os casos, o dispositivo que enquadra as personagens denuncia esses estereótipos como fabricações que atravessam a vida das mulheres sistematicamente. Sobre isso, Roberta Veiga escreve: “o pessoal se coletiviza, Akerman traz o familiar para o seio da vida urbana” (R. VEIGA, 2019, p. 350). Ou seja, essa é uma maneira de destacar as conexões entre as esferas do privado e do público por meio de construções formais; o traço formalista é aquilo que a cineasta usa como forma de extrapolar os contornos. Tal característica é um fator determinante e muito

⁷ “Através do espelho” é o título do texto de Lauretis que é influenciado no ensaio de Sheila Rowbothan, “Woman’s Consciousness, Man’s World” (1973), em que Rowbothan “descreve sua própria luta, como mulher, junto com e contra o marxismo revolucionário, dominado pelo que ela chama de “não-experiência masculina” da condição material específica das mulheres” (LAURETIS, 1993, p.121).

presente nos filmes, pois parece que Akerman, a todo momento, está trabalhando com aquilo que escapa, com as fissuras, até quando isso é totalmente orquestrado, como em *Jeanne Dielman* (1975). Há nos filmes algo que escapa em micromovimentos, como o olhar para a câmera, que nos revela a autoconsciência da personagem em relação ao filme, ou as mãos de Jeanne, que ficam paralisadas no ar, em espera. Esses momentos rompem e deixam transbordar a ansiedade, o sofrimento, a sensação de claustrofobia da vida doméstica. Uma domesticidade que se materializa através do espaço e do corpo das personagens, e que busca, com isso, produzir uma conscientização das opressões vividas pelas mulheres.

O traço que se repete: sistema de tensões

Muitas das sensações construídas nos filmes de Chantal Akerman ocorrem por meio da relação entre os elementos em cena (o cenário e a personagem), e a construção espacial proveniente do dispositivo (o enquadramento e a duração); ou seja, de toda a *mise en scène* que a cineasta controla em cada detalhe. Essa relação estabelecida entre os elementos fílmicos dificilmente é exibida de forma suave, conduzindo a espectralidade a uma imersão, ilusão; mas, apresenta-se de forma a criar tensões, pontos de fuga e destaques a partir de um sistema de quadros dentro de quadros que produzem estados perceptivos.

O autor Yossef Ishaghpour, em “O Fluxo e o Quadro” (2010), afirma que os filmes de Chantal Akerman contêm “um grande sentido de ritmo e uma verdadeira arte da montagem, muito rara, que o fluxo e o quadro mediam, um pelo outro (ISHAGHPOUR, 2010, p. 35). A abordagem de Ishaghpour refere-se à maneira pela qual a cineasta utiliza o enquadramento e a duração das cenas como elementos autorais para criar movimentos e ritmos em suas obras. Nesse sentido, o autor demonstra como a percepção moderna está presente na filmografia da diretora, que produz um cinema pautado na experiência espectral. Os enquadramentos e os cortes no cinema de Akerman representam essa separação entre a cineasta e aquilo que ela filma. Por enxergar a produção cinematográfica da diretora dentro de um viés autobiográfico, algumas vezes até narcísico, Ishaghpour propõe que o quadro “separa

a imagem da coisa filmada, e a cineasta de si mesma e de seu objeto, ele introduz o corte entre *Eu* e o *Outro* imaginário” (ISHAGHPOUR, 2010, p. 29).

Para o teórico, os filmes de Akerman são um efeito da forma sobre a reprodução, o que cria um vazio, um sistema caótico e angustiante de quadros dentro de quadros, mantendo os fragmentos separados sem construir uma noção de todo. A título de exemplo, ele menciona em “O Fluxo e o Quadro” o filme *Jeanne Dielman*, no qual o funcionamento maquinal produz essas relações caóticas a partir de qualquer pequeno detalhe que esteja fora do lugar, como a tesoura, um prato, a luz etc.

Em *Saute ma Ville*, acreditamos que a fragmentação comentada por Ishaghpour ocorre sobretudo pela montagem que constrói uma sensação de colagem, de lacuna entre um corte e outro. Isso ocorre por diversos fatores e, entre eles, estão a velocidade e as diferenças entre os enquadramentos, aspectos que, muitas vezes, causam estranhamentos e quebras no fluxo contínuo do filme. Esses são elementos que contribuem para criar fissuras que separam a “imagem da coisa filmada” (2010, p. 29), como o autor comentou. Essas lacunas produzem desnaturalizações e distanciamentos, e colocam a espectralidade em uma postura reflexiva e atenta para as pequenas alterações. As modulações emocionais expressas no rosto de Akerman são um bom exemplo. Pouco a pouco, a euforia vivida pela personagem ao subir correndo as escadas transforma-se em uma melancolia.

Figura 4 - Frame de *Saute ma Ville* (1968)



Ao retomar a discussão proposta por Ishaghpour (2010), interessa-nos saber como o autor traça essas características cinematográficas e autobiográficas na filmografia de Akerman para concluir que o cinema dela é pautado na espectadorialidade. O fato de a cineasta construir um formalismo⁸ que, além de ser sua assinatura enquanto autora, é também uma forma de conduzir experiências para o público, faz-se importante para nossa investigação sobre como Akerman articula as sensações de claustrofobia doméstica. Pois, como Doane (1981) coloca, essa é uma abordagem da linguagem que age de forma a colapsar as estruturas vigentes. As narrativas complexas existentes no cinema de Chantal Akerman dependem de cada pequeno elemento cinematográfico para a construção de tal experiência.

Figura 5 - Frame de *Jeanne Dielman* (1975)



Defendemos que uma característica recorrente na obra de Chantal Akerman é a tensão entre os enquadramentos, a duração, a performance, entre outras características da *mise en scène*. Mesmo que diferentes daqueles categorizados como traços autorais da diretora (ex: plano fixo), essa tensão entre os elementos já é visível desde o primeiro curta-metragem realizado pela diretora aos 18 anos, ainda como uma estudante.

⁸ Entendemos o conceito a partir da própria definição de Ishaghpour: “o formalismo de toda uma tendência de arte moderna: técnica, ideia, visão, conteúdo e forma. A visão, como projeção da obra futura e encontro entre ideia, motivo, material, técnica: conteúdo e forma como realização definitiva” (ISHAGHPOUR, 2010, p. 28).

O ritmo em *Saute ma Ville* é composto sobretudo pela relação entre as ações performadas, o som e os cortes, que não trabalham sincronizados, mas que, por meio do excesso de informação provindo de cada um desses elementos, produz uma narrativa claustrofóbica e sufocante. Deste modo, toda a tessitura fílmica atua produzindo sensações de clausura para a experiência espectralora. Um método que utiliza da arte e suas potências para produzir críticas importantes ao cotidiano das mulheres. Acreditamos que essa capacidade assemelha-se àquilo que Roberta Veiga (2012) chamou de “travessia da espectralora”, um modo do cinema proporcionar uma experiência díspar, diferente da naturalista utilizada no cinema clássico. Nesse caso, as espectraloras não experimentariam a identificação proposta pelas formas cinematográficas de Hollywood, mas, sim, conseguiriam acessar as personagens pelo compartilhamento do tempo e do cotidiano que é representado em ações executadas em literalidade. Dessa forma, a audiência teria uma experiência corporal de duração, o que possibilita que o ponto de vista da personagem seja compartilhado com quem assiste, e seja sentido nos corpos; uma experiência espectralora diferente daquela proposta pelo cinema hollywoodiano, que conduz a uma alienação da condição de plateia.

Percebe-se, portanto, que o ponto de vista criado nos filmes de Chantal Akerman é opressivo, vigia e controla as personagens, o que intensifica o compartilhamento de sensações, como a de claustrofobia doméstica. Ao observarmos as cenas de Jeanne na cozinha, percebe-se que estas são marcadas por planos longos e fixos que auxiliam a percepção de cada detalhe, e coloca a espectralorialidade em estado de vigia. Nessas cenas, o enquadramento delimita o espaço, que, pela longa duração, parece cada vez mais aprisionar e enclausurar o corpo de Jeanne, que demonstra suas falhas, seu caráter humano. Nesse sentido, Roberta Veiga descreve que “poderíamos acreditar que a diretora, em sua estrutura rigorosa, corrobora com a disciplinarização da personagem” (R. VEIGA, 2012, p.211) ao promover um olhar incessante. Pode-se dizer que o mesmo ocorre em *Saute ma Ville*; por sua energia pulsante, cria-se tal olhar atento aos detalhes, como realiza-se com a frase colada na porta que Chantal Akerman veda: “*C’est moi*” (sou eu).

Figura 6 - Frame de *Saute ma Ville* (1968)

Os sistemas de repetição de *Jeanne Dielman*, também comentados por Ishaghpour, auxiliam esse olhar incessante e controlador. Pois, como o filme propõe uma determinada maneira de ver, uma moldura fixa, torna visível os elementos que fogem ao controle, a prisão imposta pelo enquadramento e pela duração. Um gesto que, em seu interior, demonstra pequenas mudanças, quase como um jogo de sete erros comentado por Margulies (2016). Na cozinha, além dos gestos de Jeanne que derrubam talheres e objetos, há as cadeiras que faltam e reaparecem sem nenhuma explicação, como se tivesse a intenção de chamar atenção para aquilo que falta, treinar o olhar para perceber os detalhes da cena e aquilo que se altera.

O sistema geométrico proposto pelo enquadramento de Akerman, que exhibe molduras e quadros dentro de quadros, por meio de seus encaixes, acabam não só separando, mas, também, reunindo ou confabulando entre si. “As portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro” (DELEUZE, 1983, p. 20), elementos estéticos que produzem essa sensação de emolduramento de determinadas áreas do plano, e que, nos filmes de Akerman, estão sempre presentes nos quadros, dividindo e esquematizando os espaços.

Essas divisões, destaques e visibilidades criadas nos filmes por meio de tensões entre os elementos também chama atenção para aquilo que não é visível na diegese, o que está no extracampo. O extracampo pode tanto designar aquilo que está em volta, ao lado, como também pode designar “uma presença mais inquietante, da

qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que *insiste* ou *subsiste*, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneo” (DELEUZE, 1983, p. 25). Essas duas formas de manifestação do extracampo podem ser combinadas e, muitas vezes, se misturam, de forma a agregar espaço ou qualidade transespacial, que está além do espaço físico.

O fato de ouvirmos o cliente de Jeanne no extracampo agrega a espacialidade do apartamento de Jeanne, o outro cômodo onde ela recebe o cliente. Já em *Saute ma Ville*, a cidade que aparece apenas nas primeiras cenas está a todo tempo colocada como um elemento extracampo. O próprio título indica sua presença (*Ville* significa cidade) e, ao final, os sons das explosões em cadeia também colocam em perspectiva o apartamento e o que está fora. Essa conjunção é também uma maneira de colocar a relação entre o doméstico e o público em jogo. À medida em que a *mise en scène* aprisiona as personagens no privado da casa, a esfera pública está a todo momento no extracampo, tensionando aquilo que está “aprisionado na imagem”. Em *Jeanne Dielman*, o título refere-se ao endereço da personagem e, então, localiza seu apartamento em determinado espaço da cidade de Bruxelas – na rua do comércio.

Considerações Finais

Ao tomar como objetos analíticos os filmes de Chantal Akerman (*Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*), investigamos as formas como o cinema produzido na primeira década da carreira de Akerman apresenta críticas à vida doméstica das mulheres. Entende-se que essas características presentes em seus filmes possuem relações com as discussões feministas de segunda onda, dentro e fora do cinema.

Além disso, percebe-se que Akerman utiliza uma orquestração rigorosa da *mise en scène* para criar estados perceptivos que conduzem à sensação de claustrofobia doméstica vivida pelas personagens. Esse modo de expressão rompe com as representações vigentes no cinema dominante e com as formas de construção do olhar, uma vez que Akerman, a todo tempo, denuncia o dispositivo e, com isso, desfamiliariza imagens normativas e conservadoras determinadas às mulheres. Um gesto que age decodificando as imagens dadas, conforme a argumentação de Doane

(1981), e problematiza as noções de destino e natureza impostas às mulheres pelo patriarcado, que as destina à vida doméstica. Noções que, muitas vezes, foram legitimadas e reproduzidas pelo cinema por meio de formas machistas de construção de imagem, como Mulvey (1983) demonstrou.

Para romper com as normas vigentes, Akerman cria tensões entre os elementos fílmicos: enquadramento, duração, performance etc., o que conduz a outras condições de espectadorialidade, conforme abordado por Yossef Ishaghpour (2010). Tal tratamento dos elementos fílmicos caracteriza um traço estilístico de Akerman, que, conforme defendemos, já existia em *Saute ma Ville*, seu primeiro curta-metragem, cuja montagem também coloca a espectadorialidade em estados corporais ativos.

Em *Jeanne Dielman*, a duração dos planos “contamina o efeito dos cortes e faz com que a montagem seja uma passagem lenta entre planos que se expandem” (VEIGA, 2010, p. 82), característica igualmente notada na performance da personagem. Com isso, o filme tem um modo de fazer o tempo ser sentido por quem assiste, se fazendo presente, seja pelo ponto de vista que corrobora com o controle, seja pelo cansaço causado pelas cenas em que “nada acontece”. Essas mesmas tensões ocorrem em *Saute ma Ville*, como argumentamos, formando um sistema caótico que nos coloca nesse mesmo estado. A montagem une diversos elementos incongruentes que produzem um estranhamento que coloca a espectadorialidade de forma crítica, o que fortalece uma análise das condições de vida das mulheres.

REFERÊNCIAS

Filmes citados:

SAUTE MA VILLE. Direção: Chantal Akerman. Produção de Chantal Akerman. Bélgica, 1968. Acesso: arquivo pessoal do autor do artigo.

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES. Direção: Chantal Akerman. Produção de Paul Vecchiali. Bélgica/França: Paradise Films, 1975. Acesso: arquivo pessoal do autor do artigo.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
DOANE, Mary A. “Woman’s Stake: Filming the female body”. **The MIT Press**, October, Vol. 17, The New Talkies, Summer, 1981.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitada. 1971.

HANISCH, Carol. “The Persona is Political”. **Notes from the Second Year: Women’s Liberation**, 1970 Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonallsPol.pdf>> Acesso em 25 de outubro de 2023.

ISHAGHPOUR, Youssef. “O fluxo e o quadro”. In **Devires – Cinema e Humanidades – Dossiê: Chantal Akerman**. v.7. n. 1, 2010.

LAURETIS, Teresa. “Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem”. **Revista Estudos feministas**. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Vol. 01, n 01, 1993.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo” in XAVIER, Ismail (ed), **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fuga, especificidades**. (Tese), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Roberta. “Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase”. In HOLANDA, Karla (org), **Mulheres de cinema**, Rio de Janeiro: Numa, 2019.

VEIGA, Roberta. “Jeanne Dielman e a travessia da espectadora” In **Forumdoc**. Belo Horizonte, 2012.

VEIGA, Roberta. “Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?”. **Devires – Cinema e Humanidades**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v.7, n.1, 2010.

Recebido em: 14/07/2023

Aceito em: 21/11/2023

MEMÓRIA E EXISTÊNCIA LÉSBICA NO CINEMA

Camila Macedo Ferreira Mikos¹

Resumo: Em anos recentes, podemos localizar, no campo do cinema brasileiro, um expressivo irrompimento da *existência lésbica*, conforme formulada pela poeta e ensaísta feminista estadunidense Adrienne Rich. Cercando algumas das contingências histórico-políticas que condicionaram essa emergência, neste texto, desenvolvido em diálogo com proposições lesbofeministas e disparado por memórias tanto coletivas quanto autobiográficas, discuto as possibilidades de se autoneostrar “lésbica” a partir de uma história construída por apagamentos, insultos e violências, mas também pelos legados deixados pelas lésbicas que nos precederam, em especial por suas produções teóricas, literárias e cinematográficas. Recorro, finalmente, à figura emblemática e monstruosa da vampira para pensá-la como paradigma da in/visibilidade lésbica no cinema, retomando importantes textos a respeito das nossas presenças em filmes ao longo da história. Com esse movimento de contra-arquivamento, procuro contribuir, finalmente, com a consolidação de um repertório crítico que nos ajude a ampliar os questionamentos e inquietações que se agitam a partir das movimentações lésbicas no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema. Memória. Lesbianidades.

MEMORY AND LESBIAN EXISTENCE IN CINEMA

Abstract: In recent years, we can identify, in the field of Brazilian cinema, an eruption of *lesbian existence*, as formulated by the American feminist poet and essayist Adrienne Rich. Surrounding some of the historical-political contingencies that have conditioned this emergence, in this text, developed in dialogue with lesbian feminist propositions and triggered by both collective and autobiographical memories, I discuss the possibilities of self-identifying as "lesbian" based on a history constructed through erasure, insults, and violence, but also by the legacies left by lesbians who came before us, especially through their theoretical, literary, and cinematic productions. Finally, I turn to the emblematic and monstrous figure of the vampire to consider it as a paradigm of lesbian in/visibility in cinema, revisiting important texts about our presence in films throughout history. With this counter-archiving movement, I aim to contribute, ultimately, to the consolidation of a critical repertoire that helps us expand the questions and concerns that arise from lesbian movements in contemporary Brazilian cinema.

Keywords: Cinema. Memory. Lesbianities.

¹ Doutora e mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR), bacharela em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná (FAP-UNESPAR). Pesquisadora do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Atua nas áreas de curadoria, programação e realização em cinema. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5964684144714173> . E-mail: docema.lamica@gmail.com .

Outubro de 2021, segundo ano da pandemia de Covid-19. Em uma edição online do festival curitibano *Olhar de Cinema*, estreava o curta-metragem *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, roteirizado e dirigido por Érica Sarmet e protagonizado por importantes figuras da cultura lésbica brasileira, como Zélia Duncan e Bruna Linzmeyer. Em sua narrativa, o filme propõe um encontro entre duas gerações de lésbicas, cartografando no espaço – mais especificamente, em territórios da cidade do Rio de Janeiro e de Niterói - memórias de tempos dispersos, sobrepostos. Mas para além daquilo o que constrói através dos artifícios da ficção, o curta também compõe e reivindica, por meio de um conjunto de escolhas éticas e estéticas, um imaginário para as lesbianidades. Traz, já em sua abertura, fotografias e registros históricos do ativismo lésbico no país, bem como organiza, nos créditos finais, uma lista de referências de pensadoras, artistas e obras que influenciaram sua concepção. *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, desse modo, parece nos dar pistas sobre movimentações de nosso próprio presente.

Em anos recentes, podemos localizar, no campo do cinema brasileiro, um irrompimento expressivo da *existência lésbica*², conforme definida pela feminista e poeta lésbica branca estadunidense Adrienne Rich: a emergência de uma profusão de práticas, desde o âmbito da realização de filmes, mas passando também pela circulação, pela difusão, pela crítica e pelos estudos acadêmicos, que sugerem “[...] tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa existência.” (RICH, 2019, p. 65). Com especial destaque para o cenário curta-metragista, essa efervescência tem despertado inquietações também no âmbito das discussões teóricas, retomando e relançando questionamentos que atravessam obras e produções de cineastas e pensadoras lésbicas precedentes.

² Localizar no presente tal irrompimento diz respeito à possibilidade de reconhecemos um movimento atual mais vigoroso e politicamente implicado das aparições lésbicas no cinema brasileiro. Não se trata, contudo, do estabelecimento de marcos inaugurais, como se, antes disso, as lesbianidades estivessem completamente ausentes em nossa filmografia. Como se verá melhor adiante, busco, neste texto, justamente contornar algumas das condições históricas que viabilizaram a intensificação de nossas presenças na cinematografia recente.

Desdobrado de uma pesquisa de doutorado³ disparada por esse contexto, este ensaio aposta em três principais movimentos. De início, busco inventariar o passado recente, produzindo memórias do e para o presente do cinema brasileiro, estabelecendo alguns marcos que nos ajudam a compreender as condições de emergência das lesbianidades na filmografia nacional contemporânea.

Na sequência, escavando memórias de histórias pessoais e coletivas ensejadas pelo encontro casual com um filme, persigo os rastros deixados pelos pensamentos lesbofeministas a respeito de poéticas possíveis para a autonegação *lésbica* através das linguagens e produções artísticas, a contrapelo dos insultos, violências e apagamentos que também constituem as palavras que dão contorno às nossas existências.

Por fim, volto-me às discussões sobre a *in/visibilidade lésbica* no cinema (BRANDÃO; SOUSA, 2019) para, em diálogo com importantes textos a respeito da aparição das lesbianidades em filmes de diferentes períodos e origens, propor a vampira como figura paradigmática para a história pregressa das nossas presenças nas imagens cinematográficas. Com isso, busco contribuir com a sedimentação de um contra-arquivo que nos ajude a ampliar os questionamentos e inquietações que se agitam a partir das movimentações lésbicas no cinema brasileiro contemporâneo.

Memórias do presente: a *existência lésbica* no cinema brasileiro contemporâneo

Para situar o momento histórico-político do cinema brasileiro recente, pensado especificamente em suas relações com os marcadores de gênero e sexualidade⁴, ao menos duas linhas de força se fazem incontornáveis. De um lado, os ecos deixados pela emergência de um pânico moral ligado à ideia de “ideologia de

³ Este texto apresenta, de maneira revista e parcial, discussões oriundas da tese de doutorado *Lesbianidades juvenis em filmes coming-of-age: espaços de formação e tempos de amadurecimento entre o cinema e a educação*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, em 2023. A pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁴ Um aprofundamento dessa análise que contemple mais pormenorizadamente as intersecções entre os marcadores de gênero, sexualidade, étnico-raciais e de classe passaria, necessariamente, também pelo marco da implementação de políticas públicas de ações afirmativas no âmbito do acesso ao ensino superior, por meio das cotas universitárias.

gênero” que, no Brasil, tem como um de seus momentos cruciais o debate - e as concessões do governo às pressões das bancadas ultraconservadoras no Congresso Nacional - em torno do “kit gay”, termo pejorativamente utilizado para designar o programa *Escola sem homofobia*. A ascensão e o espraiamento dos discursos de ódio em relação às dissidências sexuais e de gênero, fortalecidos por esse pânico moral, desencadearam processos persecutórios de toda ordem, tanto no campo das políticas e práticas educacionais, quanto em áreas afins, como a de produções artísticas e culturais⁵. De outro lado, na contramão do avanço do conservadorismo, a efervescência das discussões ligadas às noções de representação e de representatividade, que incidiram sobremaneira no campo do cinema brasileiro nos últimos anos, ensejando uma série de mobilizações e disputas que culminaram em um processo de transformação do setor, exemplificado, dentre outros modos, pela implementação de ações afirmativas nas leis de incentivo e de fomento ao audiovisual⁶.

Assim, nos últimos anos, tornou-se inevitável que perguntas ligadas às ideias de identidade e diversidade estejam pautadas no campo da realização e da exibição de filmes, em um processo de tensionamento dos pressupostos de “universalidade” e “neutralidade” que constituíam uma hegemonia cinematográfica no país. Uma crise epistêmica que tem impulsionado a revisão das balizas que, até então, orientavam aceções e ofícios no campo cinematográfico.

⁵ Em 2017, por exemplo, a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (Porto Alegre, 2017) foi prematuramente fechada como consequência da pressão exercida pelos movimentos políticos e populares ultraconservadores, que alegavam que as obras em exibição promoviam a pedofilia, a zoofilia e a humilhação religiosa. Já em agosto de 2019, de modo bastante frontal, o então presidente da República, Jair Bolsonaro, vetou a captação de recursos por meio da Lei do Audiovisual, via Ancine (Agência Nacional de Cinema), a projetos atravessados pelas temáticas das diversidades sexuais, de gênero e étnico-raciais, alegando não ser papel do Estado gastar dinheiro com filmes e séries desse cunho e reafirmando a necessidade de haver “filtros culturais” na Agência (sob ameaça de, do contrário, extingui-la).

⁶ Datam, por exemplo, de 2016, as primeiras ações afirmativas (étnico-raciais e de gênero) aplicadas à produção de curtas-metragens através da Spcine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo) e, por sua vez, de 2017, as aplicadas pelo Funcultura PE (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura). A nível nacional, consolida-se em 2010 a primeira ação afirmativa direcionada à população preta e parda, por meio do Edital de Apoio para Curta-Metragem - Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, e, posteriormente, em 2013, o Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres, voltado à população de mulheres. A pesquisa “A Cara do Cinema Nacional”, que mapeia o gênero e a cor de profissionais do cinema e de personagens representados nos filmes brasileiros, realizada pelo GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (UERJ/ CNPq) a partir de 2014, é outro marco importante dessa movimentação.

Se, antes, era comum, por exemplo, que as equipes de curadoria das mostras e dos festivais fossem compostas exclusivamente por homens brancos cis-heterossexuais – que, por sua vez, selecionavam e “chancelavam” majoritariamente filmes também dirigidos por outros homens brancos cis-heterossexuais, que contavam histórias também de (e a partir do ponto de vista de) personagens brancos cis-heterossexuais -, atualmente, os espaços de exibição e difusão têm sido constantemente questionados sobre sua responsabilidade sobre *a quem, como e através de quem* têm dado lugar em suas programações⁷. Em outros termos, esses espaços – que são físicos (auditórios, salas de cinema, centros culturais etc.), mas também discursivos (programações de mostras, festivais, cineclubes etc.) – têm sido chacoalhados pelo reconhecimento de que constituem e instauram pedagogias do/no cinema e que, assim sendo, configuram-se também a partir das relações de poder.

É nesse contexto que podemos localizar, no campo do cinema brasileiro, o irrompimento da *existência lésbica* (RICH, 2019). A fim de melhor cercar essa agitação, ainda que certa da impossibilidade de esgotá-la nessas poucas linhas, listo, abaixo, algumas breves, porém expressivas, memórias desses tempos:

Em 2017, a CAIXA Cultural Rio de Janeiro produz a *Mostra Barbara Hammer - um cinema experimental lésbico*, exibindo, pela primeira vez no país, uma reunião de mais de 20 obras da artista e cineasta estadunidense, considerada precursora na realização de um cinema declaradamente voltado às imagens de corpos lésbicos. No mesmo ano, em São Paulo, iniciam-se as atividades do *Clube Lesbos*, um clube de leitura que, além de livros, também exhibe e discute filmes de cineastas lésbicas e/ou com personagens lésbicas, chegando a realizar programações de encontros mensais em outras dez cidades do país (Brasília, Curitiba, Florianópolis, Goiânia, Guarulhos, Salvador, São Carlos, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Recife). Em 2018, um grupo de jovens de São Paulo se reúne e funda o *Cine Sapatão*, cineclube voltado à exibição de

⁷ O debate após a exibição do longa-metragem de ficção *Vazante* (dir: Daniela Thomas, 2017) durante a programação do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em setembro de 2017, é um dos momentos emblemáticos desse processo. O filme – que se passa em uma fazenda mineira no século XIX, propriedade de um português envolvido no comércio de escravizados - suscitou uma intensa e polêmica discussão a respeito das marcas raciais que constituem o ponto de vista narrativo da obra (roteirizada e dirigida por pessoas brancas), em especial no que diz respeito ao enquadramento ali oferecido a personagens negras. As questões disparadas pelo filme, pelas críticas que ele recebeu, bem como pelo modo como a diretora respondeu a tais críticas, ecoaram para muito além do espaço e do tempo daquela edição do festival.

filmes dirigidos por mulheres e que abordem a temática lésbica. No mesmo ano, em Recife, surge também a coletiva audiovisual lesbofeminista *Charque Attack*. Um ano depois, em Belo Horizonte, outro grupo cria a coletiva-laboratório-cineclube *Claquete Lésbica*, voltada tanto à exibição, quanto à realização de filmes. No mesmo ano, também em Belo Horizonte, surge outra coletiva, a *Fanchecléticas*, com proposta multiáreas, contemplando expressões artísticas como teatro, música, poesia e também cinema. Em 2020, são anunciados três cursos *online*⁸, coincidentemente no mesmo mês de setembro, sobre as representações e figurações das lesbianidades no cinema, cada um deles ministrado por diferentes professoras sediadas em distintas cidades e regiões do Brasil (desde Florianópolis até Recife, passando por Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro).

No ambiente acadêmico, de acordo com o resultado da busca pelo termo “cinema lésbico” no catálogo de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), datam também do mesmo período os primeiros registros disponíveis de pesquisas brasileiras, em nível de pós-graduação, que se propõem a pensar as lesbianidades no cinema: *Mulheres lésbicas no cinema europeu contemporâneo: uma análise fílmica das obras* [sic] *Azul É A Cor Mais Quente* [e Carol]⁹ (2016) – dissertação de Lidiane Nunes de Castro, defendida no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Cultura e Artes da Universidade do Grande Rio; *O cinema interseccional de Adélia Sampaio* (2021) – dissertação de Barbara Brognoli Donini, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina; e *Proposições de cinema lésbico em Barbara Hammer* (2021) – dissertação de Débora Zanatta Borgonovo, defendida no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Como resultado da mesma busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), somam-se a elas: *A visibilidade lésbica nas pedagogias do cinema* (2019) – tese de Alessandro Garcia Paulino, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos; *A importância de se ver nas telas:*

⁸ São eles: *Figurações Lésbicas no Cinema*, ministrado por Alessandra Brandão, Carol Almeida, Dri Azevedo, Érica Sarmet, Ramayana Lira e Tatiana Carvalho; *O Cinema Lésbico e As Práticas de Visibilidade*, por Mariana Souza; e *Cinema Lésbico*, por Débora Zanatta e Camila Macedo.

⁹ Apesar de o filme “Carol” (2015) não constar no título do trabalho, no resumo, a autora o apresenta como uma das duas obras analisadas na pesquisa.

lesbianidade no cinema brasileiro (1990 – 2010) (2019) – dissertação de Camila Nadedja Teixeira Barbosa, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco; e *Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós retomada, 1995-2018* (2020), dissertação de Naiade Seixas Bianchi, defendida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Nessa esteira, entre 2017 e 2022, foram realizados e lançados ao menos 30 curtas-metragens, entre documentários, ficções, animações e filmes experimentais, muitos deles produzidos em contextos universitários, que engendram lesbianidades em suas imagens e narrativas – e que são, na maioria das vezes, também dirigidos por cineastas que se declaram lésbicas, sapatões e/ou sáficas¹⁰. Além do próprio *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (dir: Érica Sarmet, 2021, Rio de Janeiro), anteriormente mencionado, entre eles, encontram-se: *Fragmentos* (dir: Karen Antunes, Nyandra Fernandes e Viviane Laprovita, 2017, Rio de Janeiro), *Ainda não* (dir: Julia Leite, 2017, São Paulo), *Para costurar folhas secas* (dir: Day Rodrigues, 2017, São Paulo), *Sair do Armário* (dir: Marina Pontes, 2018, Bahia), *Lésbica* (dir: Marina Pontes, 2018, Bahia), *O mistério da carne* (dir: Rafaela Camelo, 2018, Distrito Federal), *A felicidade delas* (dir: Carol Rodrigues, 2018, São Paulo), *Vó, a senhora é lésbica?* (dir: Larissa Lima e Bruna Fonseca, 2018, Rio de Janeiro), *MC Jess* (dir: Carla Villa Lobos, 2018, Rio de Janeiro), *Lirion* (dir: Camila Macedo, 2018, Paraná), *Quebramar* (dir: Cris Lyra, 2019, São Paulo), *Peixe* (dir: Yasmin Guimarães, 2019, Minas Gerais), *Rebu - a egolombra de uma sapatão quase arrependida* (dir: Mayara Santana, 2019, Pernambuco), *Colômbia* (dir: Manuela Andrade, 2019, Pernambuco), *E o que a gente faz agora?* (dir: Marina Pontes, 2019, Bahia), *Perifericu* (dir: Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, 2019, São Paulo), *Minha história é outra* (dir: Mariana Campos, 2019, Rio de Janeiro), *Glicerina* (dir: Xulia Doxágui, 2019, Pernambuco), *Ada* (dir: Rafaela Uchoa, 2019, Bahia), *À beira do planeta mainha soprou a gente* (dir: Bruna Barros e Bruna Castro, 2020, Bahia), *Sapatão: uma racha/dura no sistema* (dir: Dévora MC, 2020, Minas Gerais), *Trópico de Capricórnio*

¹⁰ Denominações que procuram abarcar tanto as experiências de mulheres cis ou trans que se identificam como lésbicas, bissexuais ou pansexuais, quanto as experiências de pessoas transmasculinas ou não binárias que se identificam como sapatões.

(dir: Juliana Antunes, 2020, Minas Gerais), *Aonde vão os pés* (dir: Débora Zanatta, 2020, Paraná), *Ausência* (dir: Alexia Araujo, 2020, Santa Catarina), *Amizades Particulares* (dir: Laira Tenca, 2020, São Paulo), *Letícia, Monte Bonito, 04* (dir: Julia Regis, 2020, Rio Grande do Sul), *Sintomático* (dir: Marina Pessato, 2021, Rio Grande do Sul), *Tempo* (dir: Rafaela Uchoa, 2021, Bahia), *O Último Bramido* (dir: Enoe Lopes Pontes, 2021, Bahia) e *Tá fazendo sabão* (dir: Ianca Oliveira, 2022, Bahia).

Diante dessas características histórico-políticas incontornáveis, ensejadas, por um lado, pelo pânico moral da “ideologia de gênero” e por outras expressões da ascensão neo (ou ultra) conservadora no nosso país nos anos recentes, quanto, em direção oposta, pelo surgimento de uma efervescência cultural das lesbianidades em várias esferas, em especial, como visto, no cenário do cinema de curta-metragem, todo um campo de interrogações parece se agitar e avivar. A fim de contribuir com a consolidação de um repertório crítico que possa impulsionar e expandir novas articulações e análises a respeito dessas movimentações recentes, a seguir, retomo algumas ideias e discussões oriundas dos lesbofeminismos dos anos 1980 e 1990, bem como dos estudos ao redor das presenças e ausências de lésbicas em filmes.

Um contra-arquivo lesbofeminista: poéticas para a automeação

Abril de 2022. Pandemia ainda em curso, a sensação de retomada se mistura à certeza de que tudo mudou para sempre. *Híbrido* se torna um termo corriqueiro. Recebo uma mensagem inusitada no WhatsApp, *acho que você vai se interessar por esse filme*, e consigo assistir a uma das últimas exibições *online* da 27ª edição – uma edição híbrida - do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*. O filme em questão, vencedor de uma menção honrosa na competição internacional de longas e médias-metragens, era o documentário francês *Ultravioleta e a Gangue das Cuspidoras de Sangue* (2021), dirigido por Robin Hunzinger e inspirado na história do primeiro amor de sua avó. Trata-se de um filme de arquivo, um filme de montagem, construído a partir da apropriação de imagens e de palavras de outros tempos, lançadas ao mundo por outras pessoas, com outros propósitos.

A partir de trechos de cartas escritos por ela mesma, a história contada é a da jovem Marcelle, em sua passagem de aluna da Escola Normal, no interior da França, para professora da educação infantil, tornando-se, posteriormente, paciente de um sanatório e, enfim, líder de uma gangue de moças acometidas, assim como ela, pela tuberculose, na década de 1920. Como nos explica o diretor, em seu vídeo de apresentação do filme, contar essa história só foi possível graças ao desejo arquivista de Emma, mãe de sua mãe, a quem as cartas foram originalmente endereçadas. Emma e Marcelle se apaixonaram quando eram colegas na escola de formação de professoras, o relacionamento não perdurou para além desse período, mas Emma organizou e guardou as cartas e fotografias enviadas por Marcelle por toda sua vida.

Detenho-me por um tempo nesse encadeamento de gestos. O de um neto que decide fazer um filme das cartas recebidas e deixadas por sua avó. O de uma mulher que preserva, ao longo de décadas, com cuidado e obstinação, os registros do amor sentido por outra mulher. E o dessa jovem que, através de cartas e retratos, insistentemente se põe a narrar a própria história, a escrever a si mesma, oferecendo sua memória à construção de um *arquivo de sentimentos* (CVETKOVICH, 2011)¹¹.

Faço, então, o caminho contrário. Penso nessa jovem escrevendo cartas de amor a outra jovem. Penso nessa destinatária as recebendo, guardando-as, penso no tempo passando, nos espaços que vão sendo abertos para os esquecimentos e, por consequência, também para as lembranças. Penso, enfim, em um neto que descobre esses registros tantos anos depois, quando a avó já está morta, e o imagino lendo todas aquelas cartas, as palavras e histórias sendo reinventadas pelo seu olhar até, finalmente, chegarem a nós.

Penso em como - porque escritas, porque lançadas à deriva em correspondências e em filme - as memórias de Ema e Marcelle não cessam de se reconfigurar, de palpitar, de ir e vir, de aparecer e de desaparecer. Penso,

¹¹ Como propõe a autora: “Queer archives are often ‘archives of feelings’, not only motivated by strong feelings, but seeking to preserve ordinary feelings, the evidence of which is often ephemeral, or embodied in idiosyncratic collections and objects such as T-shirts, buttons, flyers, matchbook covers, and sex toys.” (CVETKOVICH, 2011, p. 32). Em português: “Arquivos queer são frequentemente ‘arquivos de sentimentos’, não apenas motivados por sentimentos fortes, mas também visando preservar sentimentos ordinários, a evidência daquilo o que costuma ser efêmero, ou corporificado em coleções idiossincráticas e em objetos como camisetas, bottons, panfletos, capas de carteiras de fósforos e brinquedos sexuais.” (tradução minha).

principalmente, em como, mais do que evidenciar o passado, essas memórias não deixam de ensejar e agitar futuros, de provocar deslizamentos para o novo, precisamente por deixarem rastros daquilo o que não pode ser capturado ou tornado permanente. Penso na escrita - epistolar e fílmica - dessas memórias como um processo de contra-arquivamento.

Contra-arquivamento porque, como sabemos, a compreensão de Memória, com *m* maiúsculo, domiciliada em um lugar de autoridade – condição mesma do arquivo (DERRIDA, 2001) - e mecanismo disciplinar que “[...] lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras ‘memorializações’.” (HALBERSTAM, 2020, p. 38), não costuma incorporar cartas de amor escritas por jovens anônimas. Não costuma nem sequer incorporar (ao menos não explicitamente, sem subterfúgios ou eufemismos) as histórias de amor vividas entre mulheres de renome ou de reconhecida importância histórica. É o esquecimento dessas memórias, em realidade, que funciona como elemento constitutivo da Memória, são seu contraponto, os seus dejetos.

São essas memórias minúsculas, mofinas, um tanto até irrisórias, aquilo o que agita um contra-arquivo: a incorporação daquilo o que escapa à documentação dos arquivos tradicionais, fazendo uso de seus restos - por demasiado efêmeros, fugidios, em últimas, até mesmo desimportantes, e que estão sempre prestes a desaparecer no limiar entre o público e o privado, entre o íntimo e o coletivo. Um trabalho que se faz, assim, na “[...] encruzilhada entre a crítica ao arquivo e a paixão pela potência radical dos ‘contra-arquivos’.” (CVETKOVICH, 2011, p. 32, tradução minha¹²).

A memória é mesmo, afinal, uma lâmina afiada na carne das teorizações lésbicas.

O esquecimento, o apagamento, a invisibilização parecem inscritos nas possibilidades de significação das lesbianidades. O que se nomeia quando se utiliza a palavra “lésbica”? O que a nomeação “lésbica” produz? O que passa a existir, a ter contornos, quando a palavra “lésbica” é, então, pronunciada?

¹² No original: “[...] at the crossroads of critiques of the archive and passion for the radical potential of ‘counterarchives’.” (CVETKOVICH, 2011, p. 32).

Escrevo isso enquanto lembro de estar assistindo a uma cerimônia de premiação do Oscar, na adolescência, acompanhada por minha mãe. Nós duas, sentadas no sofá da sala, ouvindo a voz de José Wilker se sobrepôr ao falatório estrangeiro - a tradução simultânea provocando a sensação esquisita de estar vivendo um presente que já é passado. Não lembro que ano era, não lembro dos filmes indicados, não lembro nem sequer dos vencedores nas principais categorias. Mas lembro do calafrio que senti na espinha quando, de cima do palco, recebendo seu prêmio, uma mulher agradece à sua companheira pelo amor e apoio recebidos até ali.

Lembro da pergunta de minha mãe, *ela disse mesmo companheira?*, e da minha resposta gaguejante, *é, disse* - parte incrédula por ver uma lésbica, uma lésbica *de verdade*, proclamando em alto e bom som seu amor por outra mulher, parte em pânico, como se, junto com a dela, a minha própria lesbianidade tivesse acabado de ser escancarada, de se fazer publicamente notável, de *sair do armário* em rede nacional de televisão.

Mas não. À minha mãe, não soou audível o tremor na minha voz, nem perceptível a inquietação no meu corpo. Nada havia sido entendido como uma pista, como uma reação suspeita, como a abertura de uma passagem para cortar caminho até àquela conversa que se faria, um tempo depois, inevitável. A lesbianidade, até então, tinha algo de amorfo, algo de ininteligível, algo que escapava aos contornos do visível. A lesbianidade ainda não tinha, naquela casa, um lugar, um corpo, uma história, uma imagem ou um som que se pudesse cogitar. Era, ou assim parecia, uma impossibilidade. Talvez por isso a irrupção de uma lésbica na sala de estar, em horário nobre, gerasse em mim a sensação de que, com ela, eu também seria exposta. Que a afirmação dessa existência como possível, como imaginável, daria lugar, no mínimo, a um *será?*.

Mas o agradecimento público daquela lésbica não me poupou de precisar fazer, algum tempo mais tarde, a minha própria *saída do armário*. Muito menos solene e luxuosa, é verdade. Como também muito mais constrangida e interrogada. Em um almoço de sábado, após mais uma interpelação de minha irmã mais nova, decidi largar os talheres no prato de macarronada e, enfim, pronunciar, articulando tanto quanto conseguia, cada uma das sílabas: *eu sou lés-bi-ca, ca-ra*. Minha mãe, que lavava a louça, nem sequer virou o olhar em minha direção. Continuava a esfregar a esponja

cheia de detergente contra uma panela, enquanto minha irmã saía correndo da cozinha aos prantos. O macarrão entalado na minha garganta, o restante já frio no prato.

Mãe, você não vai falar nada? Silêncio. É claro que ela iria. Mas não sem antes alegar não haver nada a ser dito. Silêncio. *Só acho que você não devia ter exposto isso na frente da sua irmã, ela vai ficar confusa.* Ora, ora. A possibilidade tinha sido finalmente materializada. O *será?* se instaurou, descolando da heterossexualidade seu termo de garantia. Era a isso que minha mãe chamava *confusão*: a percepção de que o *a priori* heterossexual não era nem seguro e nem assegurado. E que, assim sendo, toda sexualidade – minha, da minha irmã, dela mesma e de quem mais fosse – poderia ser colocada em questão.

Adrienne Rich já propunha, em seu mais famoso ensaio, *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, escrito em 1980 e originalmente publicado em 1986, que o apagamento da existência lésbica é uma das formas de se manter em operação a heterossexualidade compulsória, essa instituição política que subjetiva mulheres e garante, por via da subordinação, o acesso dos homens a elas, condicionando e naturalizando um único modo de existência no que diz respeito ao gênero e à sexualidade. Nos termos de Rich:

A destruição dos registros, da memória e das cartas que documentavam as realidades da existência lésbica deve ser seriamente vista como uma forma de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres - já que a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade é que foram alijadas do nosso conhecimento – bem como a culpa, a negação e a dor. (2019, p. 66).

Aos 17 anos, eu ainda não sabia, mas as discussões ao redor da memória e de como a existência lésbica costuma ser vivenciada “[...] sem acesso a qualquer conhecimento de uma tradição, de uma continuidade ou um esteio social” (RICH, 2019, p. 66) podem ser encontradas nas reflexões - muitas vezes expandidas a partir da articulação com outros marcadores sociais, tais como os étnico-raciais e os etários - de uma grande variedade de pensadoras lesbofeministas.

Audre Lorde¹³, por exemplo, falava do “fosso entre gerações”, de como a juventude de uma comunidade deixa de examinar e de aprender com as lembranças das gerações que a precederam, culminando em “[...] uma amnésia histórica que nos obriga a reinventar a roda toda vez que temos que ir comprar pão na padaria.” (LORDE, 2019, p. 242), uma amnésia que não só nos isola, como produz a impressão de estarmos sempre, ainda, iniciando nossa história coletiva.

É Lorde também quem nos ensina, através do modo como narra a si mesma, que “não existe hierarquia de opressão”¹⁴ e que determinadas instâncias de apagamento não se restringem aos arquivos ou à Memória, enquanto instituição - elas incidem diretamente sobre os corpos:

Como uma lésbica feminista negra, confortável com os diversos ingredientes de minha identidade, e uma mulher comprometida com a liberdade racial e sexual, vejo que sempre estou sendo encorajada a arrancar algum aspecto de mim mesma e mostrar esse aspecto como sendo o todo significativo, eclipsando ou negando as outras partes do eu. (LORDE, 2019, p. 245).

Aos 17 anos, eu também ainda não sabia que, diante da ameaça constante de obliteração, eram as palavras dessas pensadoras que se excitavam, que colocavam em chamas suas *línguas de fogo*, como dizia Gloria Anzaldúa¹⁵ (2000). Eram suas palavras que ecoavam chamados e invocações, como nos versos de Cheryl Clarke: “Deixe sinais de luta./ Deixe sinais de triunfo./ E deixe sinais.”¹⁶ (CLARKE, 2021, p. 140).

Palavras-sinais foram deixadas em ensaios acadêmicos e em manifestos políticos, certamente, mas também na poesia, no romance, na *autohistoria-teoria*¹⁷

¹³ Audre Lorde nasceu em Nova Iorque, em 1934, em uma família de origem caribenha. Auto-identificava-se como negra, lésbica, mãe, guerreira e poeta. Além de escritora, era também professora e ativista.

¹⁴ Máxima que dá título a um de seus mais famosos textos, publicado pela primeira vez em 1983.

¹⁵ Gloria Anzaldúa nasceu no Texas, em 1942, em uma família de origem mexicana. Auto-identificava-se como xicana e lésbica. Foi professora e escritora, tendo publicado trabalhos em diversos gêneros (ensaios, contos, livros infantis, entrevistas etc.).

¹⁶ Trecho do poema *Vivendo como uma lésbica clandestina: uma fantasia futurista* (no original: *Living as a lesbian underground: a futuristic fantasy*).

¹⁷ Conforme explica AnaLouise Keating, na introdução do livro “The Gloria Anzaldúa Reader”, *autohistoria-teoria* é um termo cunhado por Anzaldúa para “[...] descrever as intervenções e transformações feitas por mulheres não brancas nas formas autobiográficas ocidentais tradicionais. Autohistoria-teoria inclui tanto histórias de vida quanto a autorreflexão sobre essas histórias. Escritoras de autohistoria-teoria mesclam suas biografias culturais e pessoais com memórias, História, contação de histórias, mitos e outras formas de teorização. Desse modo, criam identidades individuais e coletivas

(ANZALDÚA, 1987; KEATING, 2009). Seria mera coincidência que tantas delas tenham apostado na escrita – uma escrita investida de corpo, de experiência, de prática – como forma de elaboração de uma linguagem para a autonegação? Aos 17 anos, eu ainda não conhecia seus nomes, nem sequer suas palavras. Mas já compreendia, ainda que parcialmente (e não é mesmo sempre assim?), as razões pelas quais elas foram – e fomos e ainda seremos – levadas a escrever.

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. [...]. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. [...]. Para mostrar que eu *posso* e que eu *escreverei*, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

A contrapelo do apagamento, talvez a autonegação, como forma de narrar a si mesma, possa ser, em alguma medida, também um processo de reinvenção da memória, um reencontro com seus rastros. Se eu pude, naquele almoço, aos 17, reivindicar essas palavras (que são, também e sobretudo, imagens) – *sou lésbica* -, é porque elas não eram minhas, porque elas carregam marcas, porque já foram usadas para insultar, violentar e exterminar, mas porque também já foram disputadas, ditas e encarnadas por outras antes (e depois) de mim. Isto é, porque as lutas, dores e alegrias de outras mulheres, mesmo que historicamente apagadas, “[...] han hecho posible que yo pueda decir mi nombre en voz alta.” (CLARKE¹⁸, 1988, p. 100).

Uma voz é sempre um coro de vozes, afinal. Se as origens do enunciado não estão em um sujeito empírico, individual e soberano (FOUCAULT, 2008), se toda fala

entrelaçadas.” (2009, p. 9, tradução minha). No original: “[...] to describe women-of-color interventions into and transformations of traditional western autobiographical forms. Autohistoriateoria includes both life-story and self-reflection on this story. Writers of autohistoria-teorfa blend their cultural and personal biographies with memoir, history, storytelling, myth, and other forms of theorizing. By so doing, they create interwoven individual and collective identities.” (KEATING, 2009, p. 9).

¹⁸ Cheryl Clarke nasceu em Washington, em 1947, em uma família descendente de ex-escravizados. Autoidentificava-se como negra e lésbica. Foi poeta, ensaísta, educadora e ativista nos movimentos feministas e queer negros dos Estados Unidos.

é uma citação – condição mesma de inteligibilidade da linguagem (DERRIDA, 1991) -, talvez possamos entender que toda enunciação é a atualização de uma memória, são passados colocados em curso no presente e no futuro.

Dizemo-nos/fazemo-nos¹⁹ lésbicas, assim, na reivindicação e na ressignificação de uma palavra-imagem herdada das “[...] associações clínicas em sua definição patriarcal.” (RICH, 2019, p. 67), uma palavra-imagem à qual primeiro fomos/fui rendida, sujeitada, submetida, para, só então, fazer/mos operar a diferença através de sua repetição. Como nos versos de Adrienne Rich: “Conhecimento do opressor / essa é a língua dele / e mesmo assim preciso dela para falar com você”²⁰ (RICH, 2018, p. 20).

E se a linguagem é nosso campo de batalhas, de que outras maneiras poderia uma lésbica inventar formas de se nomear?

A in/visibilidade lésbica no cinema: o paradigma da vampira

Barbara Hammer, estadunidense reconhecida como precursora na realização de um cinema experimental e lésbico, dizia que seu trabalho inicial, realizado na década de 1970, perseguia o desejo de se nomear *artista* e *lésbica* através dos filmes, uma vez que “[...] o nível de significados possível para imagens e conjunções de imagens parecia mais rico e recheado de variadas ramificações.” (HAMMER, 2017, p. 11). Seus primeiros curtas, mobilizados pela urgência na constituição de um imaginário sobre as lesbianidades, em sua maioria protagonizados por ela mesma, por suas amigas e amantes, aproximavam-se do “[...] ‘realismo’, usando a câmera como um olho, capaz de definir forma, contorno e profundidade para retratar o corpo lésbico.” (HAMMER, 2017, p. 12).

¹⁹ Refiro-me à noção performativa da linguagem, isto é, da linguagem como uma forma de ação. A compreensão de que a linguagem *faz* coisas, não só as representa ou descreve, fundamenta-se nas proposições de John Austin, conforme apresentadas no livro *Quando dizer é fazer* (no original: *How to do things with words*), publicado pela primeira vez em 1962.

²⁰ Trecho do poema *A queima de papel em vez de crianças* (no original: *The burning of paper instead of children*).

Anos mais tarde, Hammer dirigiu um conjunto de longas-metragens, em maior ou menor grau “documentais”, que se voltavam à recriação de memórias da existência lésbica, em uma espécie de retorno ao ímpeto estético-político de dar forma, contorno e profundidade às imagens desses corpos. Tanto a “trilogia da história queer”, composta por *Nitrate Kisses* (1992), *Tender Fiction* (1995) e *History Lessons* (2000), quanto *The Female Closet* (1998) e alguns dos seus filmes biográficos, como *Lover/Other The Story of Claude Cahun and Marcel Moore* (2006) e *Welcome to This House* (2015), lançam-se neste movimento - tão criativo quanto escavatório - de visibilização histórica, defendido pela artista como um recurso deixado para as lésbicas das próximas gerações. Uma espécie de ponte sobre o fosso do qual falava Audre Lorde.

Outras/es cineastas e videastas, às suas próprias e singulares maneiras, também colocaram em prática esse desejo de contra-arquivamento e de proposição de uma linguagem com a qual pudessem se nomear. Su Friedrich, Cheryl Dunye, Sandra Lahire, Sadie Benning, TJ Cuthand, Jan Oxenberg, Rita Moreira, Norma Bahia Pontes, para citar – ou invocar a companhia de - apenas alguns nomes. Diante da rarefação e do apagamento de imagens da nossa existência, as memórias de e para os “cinemas lésbicos” também se voltaram e voltam, recorrentemente, para as fantasmagorias, para as figurações enquadradas sem contornos muito bem definidos ou afirmados, para as imagens que estão e não estão, simultaneamente, na tela.

Desde cedo, assimilamos a gramática perversa do cinema narrativo hollywoodiano que reproduz o apagamento social da lésbica no âmbito da narrativa cinematográfica. Sem outra saída, conformamo-nos com a ideia de um ‘subtexto’ – indissociável da atividade espectral -, como um esboço fugidio pinçado entre os grãos, traficando pelo desejo de vê-lo materializado no quadro. Já não sabemos se as pistas estavam lá o tempo todo, escondidas, ou se nós as imaginamos pela força de querer concretizá-las. (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 285).

Talvez possamos pensar a *in/visibilidade lésbica* (BRANDÃO; SOUSA, 2019) no cinema a partir da figura paradigmática da vampira²¹ – não só pela recorrência da presença de vampiras lésbicas em filmes²², mas também porque algumas de suas características fundamentais, enquanto criaturas mitológicas, são compartilhadas com outras imagens já produzidas pelo cinema para as lesbianidades. A primeira delas sendo, precisamente, o traço da indefinição, da dúvida e da ambiguidade, pois uma das particularidades das vampiras em relação a outros monstros é justamente sua capacidade de parecer humana, de confundir, bem como de poder desaparecer a qualquer momento (seja pela exposição à luminosidade, seja por não conseguir imprimir sua própria imagem no espelho).

Quando Andrea Weiss (1991) olha para os filmes dos Estados Unidos da década de 1930 (em especial para *Marrocos*, de Josef von Sternberg, e para *Rainha Cristina*, de Rouben Mamoulian), por exemplo, destaca que a identificação de espectadoras lésbicas com personagens estreladas por Marlene Dietrich e Greta Garbo não se dava exatamente (ou simplesmente) em função da construção narrativa dos filmes protagonizados por elas, uma vez que essas construções não eram diretas ou explícitas, mas se fundamentavam, sobremaneira, nos rumores acerca de suas vidas privadas. Graças às fofocas e aos “subtextos”, havia algo ali a ser descoberto, decifrado, tal como o suspense que costuma rondar as histórias de vampirismo.

Quando Christine Holmlund (1991) analisa, por sua vez, filmes realizados décadas mais tarde, nos anos 1980 (como *As Parceiras*, de Robert Towne; *Lianna*, de John Sayles; *Entre Nous*, de Diane Kurys; e *Corações Desertos*, de Donna Deitch), aponta para a preponderância de uma ambiguidade no modo de narrar e exibir o

²¹ No ensaio *Sobre vampiros e outros monstros sexuais* (2014), Jamil Cabral Sierra faz um gesto parecido, tomando a personagem do vampiro Drácula como figura a partir da qual podemos pensar as representações da homo e da bissexualidade enquanto monstruosidades. A escrita deste texto é inspirada por algumas das propostas apresentadas pelo autor.

²² Tendo como principal inspiração uma personagem oriunda da literatura gótica, a vampira Carmilla (do romance homônimo, escrito por Sheridan Le Fanu e publicado, pela primeira vez, em 1872), os filmes de vampiras lésbicas se popularizaram entre os anos 1960 e 1970, tendo como alguns de seus exemplares mais conhecidos os longas-metragens da trilogia Karnstein, da produtora britânica *Hammer Film Productions* – composta pelos filmes *The vampire lovers* (1970), *Lust for a vampire* (1971) e *Twins of evil* (1972). Os exemplos da presença de vampiras lésbicas no cinema e no audiovisual são muitos e variados, conjugando filmes realizados em meados dos anos 1930 (como *A filha de Drácula*, de 1936) a séries lançadas recentemente por plataformas de *streaming* (como *Primeira morte*, lançada em 2022 pela *Netflix*).

relacionamento entre duas mulheres, que, a depender do contexto de recepção, poderia ser entendido tanto como da ordem do amor romântico, quanto como de uma ingênua e pura amizade. Essa “passabilidade” heterossexual se aproxima, em certo sentido, à “passabilidade” humana das vampiras.

A segunda característica diz respeito à monstrosidade propriamente dita e à sua intrínseca relação com a perversidade, afinal, não são raros os exemplos de filmes em que uma personagem lésbica – vampira ou não - é apresentada como uma espécie de vilã, como alguém cruel, manipuladora, predatória e odiosa (alguns possíveis exemplos são: *Roma, Cidade Aberta*, de 1945; *As Corças*, de 1968; *Maldita Paixão*, de 1980; e *Almas Gêmeas*, de 1994).

A terceira tem a ver com o avesso da segunda, com o outro lado da repulsa, a dizer, com o fascínio e a atração que a vampira - e os monstros, em geral (COHEN, 2000) - também são capazes de despertar.

A vampira é tradicionalmente uma sedutora, alguém desejável e sensual – atributo utilizado, inclusive, para atrair suas vítimas. Em texto de 1996, Rhona J. Berenstein analisa um conjunto de filmes lançados entre 1994 e 1995 (*Bar Girls*, de Marita Giovanni; *Change de Frame*, de Christina Rey; *Costa Brava*, de Marta Balletbò-Coll; *Devotion*, de Mindy Kaplan; *The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, de Maria Maggenti; *The Midwife’s Tale*, de Megan Siler; *Sister my Sister*, de Nancy Meckler; *Skin Deep*, de Midi Onodera; *Thin Ice*, de Fiona Cunningham-Reid; e *When Night is Falling*, de Patricia Rozema), que compõem o que ela chama de “uma nova onda de longas-metragens lésbicos”. Dentre as constatações da autora, está a de que, em ao menos metade desses filmes, “lésbicas não nascem lésbicas, elas são seduzidas.” (p. 125, tradução minha²³). Em sua leitura, diferente dos filmes gays, nos quais os personagens assim se identificam desde o princípio, “mulheres, ao que parece, precisam ser persuadidas à sua lesbianidade [...]” (BERENSTEIN, 1996, p. 125, tradução minha²⁴) – quase como se precisassem, tal qual a vítima da vampira, de uma dentada ou chupada de sangue transformadora.

²³ No original: “Lesbians are not born, they’re seduced.” (BERENSTEIN, 1996, p. 125).

²⁴ No original: “Women, it seems, need to be coaxed into their lesbianism [...]” (BERENSTEIN, 1996, p. 125).

Mesmo nos casos de filmes em que a estrutura narrativa não se baseia em dinâmicas de sedução como a descrita por Berenstein, os desejos e as fantasias despertadas pela figura da lésbica podem aparecer de outras formas, como através de cenas de hipervisibilidade que, tantas vezes, “[...] parecem exibir a lésbica *a partir de e para* um olhar masculino, reproduzindo, com isso, um modelo pornográfico *mainstream*.” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 282). Exemplos relativamente recentes são filmes como *Azul é a cor mais quente* (2013, dir: Abdellatif Kechiche) e *A Criada* (2016, dir: Park Chan-Wook) (BRANDÃO; SOUSA, 2019).

A quarta tem a ver com a relação da vampira com a juventude. A vampira pode “[...] atravessar gerações e gerações, anos e anos, soprando centenas de velinhas, seu corpo, nesta viagem atemporal, não envelhece nunca. Permanece sempre e sempre jovem [...]” (SIERRA, 2014, p. 186), como as lésbicas do cinema que, filme após filme, seguem sendo, majoritariamente, personagens juvenis. Quantas vezes vimos lésbicas idosas nas telas, afinal?

A quinta, por fim, é a marca da morte. A vampira é uma morta-viva que suga a energia vital de suas vítimas. Ela mata estando, simultaneamente, também morta. Da análise de filmes de vampiras lésbicas dos anos 1960 e 1970, Andrea Weiss (1991) propõe uma fórmula narrativa, à qual chama de “triângulo bissexual”, que diz respeito à rivalidade estabelecida entre uma vampira lésbica, representante das forças do mal e da morte, e um homem mortal, representante do bem e da vida. Entre ambos, o destino de uma jovem, disputada pelos dois domínios. Se a vampira lésbica é derrotada pelo mortal – o que ocorre com frequência –, a ordem heterossexual é, enfim, restaurada.

Não só a estrutura da triangulação entre uma lésbica, um homem heterossexual e uma mulher desejada por ambos se repete em uma grande variedade de filmes, mesmo naqueles que não trazem a temática vampírica (como *Elena Undone*, de Nicole Conn; *Desobediência*, de Sebastián Lelio; *Imagine Eu e Você*, de Ol Parker; dentre outros), como a relação entre lesbianidade e forças mortíferas aparece, recorrentemente, também através de outra roupagem, em uma espécie de disputa interna entre as forças do bem e do mal. Nos filmes, a figura da lésbica suicida, isto é, da lésbica que – por autopunição ou por falta de outra saída – entrega-se à própria morte, encarnando um tipo de paradoxo no qual “o bem” ou “a ordem” são incapazes

de vencer. Diferente da vítima da vampira, para a qual a oposição binária entre bem/vida/heterossexualidade *versus* mal/morte/lesbianidade organiza dois destinos bem delimitados e conclusivos, a sina da lésbica suicida está irremediavelmente marcada pelo desconcerto, pelo morrer *versus* matar uma parte de si mesma. A lésbica suicida, assim, talvez seja tão morta-viva quanto a lésbica vampira.

Pensando bem, toda imagem cinematográfica é – ou ainda será - uma espécie de morta-viva. Se tomamos a lésbica suicida como exemplo, a verdade é que quando o filme começa para um determinado público, ela já morreu outras inúmeras vezes durante outras exhibições, e está, assim mesmo, prestes a morrer novamente, repetidas vezes, a cada nova projeção. E quando não é o caso de haver uma morte em cena, podemos, no mínimo, assumir que, mais cedo ou mais tarde, os corpos que aparecem nas imagens também já estarão mortos e, ainda assim, continuarão sendo vistos vivos nos filmes, feito mortos-vivos.

Quantas vezes o trem filmado pelos Lumière já chegou e ainda chegará à estação, se, a cada vez que assistimos ao filme de 1895, ele continua chegando? Até quando os passageiros seguirão desembarcando do trem, em toda exibição, se sabemos, presumivelmente, que mais de um século tendo se passado, todos só podem estar agora mortos?

Nos ecos das formulações de André Bazin, conforme apresentadas em *Ontologia da imagem fotográfica* (1983), podemos pensar as imagens de cinema em aproximação com os processos de embalsamamento e de mumificação, em um *continuum* de estratégias culturais que tencionam vencer a perenidade, dissipar o tempo e resistir ao esquecimento. De modo menos petrificante, talvez um pouco mais vivo do que morto, podemos pensá-las conforme sugere Didi-Huberman, como uma montagem de vários tempos:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção de memória [...]. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha. (2010, p. 16).

Com Etienne Samain (2012), ainda podemos pensar que as imagens cinematográficas são sempre e inevitavelmente *memórias de memórias*. Elas batem suas asas, aparecem e desaparecem, estão e não estão – como a figura da lésbica, “porque é um erro acreditar que, uma vez aparecida, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9).

Volto, então, uma vez mais, ao ponto inicial deste texto, a *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* e à sua proposta de coexistência entre passado, presente e futuro. Com as imagens do agora, produzidas nesse e em outros curtas-metragens a partir das movimentações lésbicas contemporâneas, estamos também diante de um passado em constante construção. Estamos também diante das imagens que nos faltaram, que nos foram negadas, daquelas que nos restaram, que nos foram corajosamente oferecidas, e das que ainda estamos, finalmente, em vias de também poder imaginar.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revista Estudos Feminista**, v. 8, n. 1, 2000. p. 229 – 236.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. Tradução de Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embra filmes, 1983.

BERENSTEIN, Rhona J. Where the girls are: riding the new wave of lesbian feature films. **GLQ: A journal of lesbian and gay studies**, v. 3, n. 1, jan. 1996, p. 125 – 137.

BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla. (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

CLARKE, Cheryl. El lesbianismo: un acto de resistencia. In: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. (ed.). **Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**. San Francisco: Ism Press, 1988.

CLARKE, Cheryl. **Vivendo como uma lésbica**. Tradução de Floresta. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CVETKOVICH, Ann. The queer art of the counterarchive. In: FRANTZ, David; LOCKS, Mia. (ed.). **Cruising the archive: queer art and culture in Los Angeles**. Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição**. Tradução de A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral e V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvli Libanio. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.

HAMMER, Barbara. A política da abstração. Tradução de Julio Bezerra e Ana Moraes. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina. (org.). **Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

HOLMLUND, Christine. When a Lesbian is not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film. **Camera Obscura**, Duke University Press, v. 9, january/may, 1991. p. 144-180.

KEATING, AnaLouise. Introduction: Reading Gloria Anzaldúa, reading ourselves...In: ANZALDÚA, Gloria; KEATING, AnaLouise (ed.). **The Gloria Anzaldúa Reader**. Durham and London: Duke University Press, 2009.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RICH, Adrienne. **Que tempos são estes e outros poemas**. Tradução de Marcelo Lotufo. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2018.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica & outros ensaios**. Tradução de Angélica Freitas e Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

SAMAIN, Ettiene. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Ettiene. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SIERRA, Jamil Cabral. Sobre vampiros e outros monstros sexuais. In: SIERRA, Jamil Cabral; SIGNORELLI, Marcos. (org.). **Diversidade e educação: intersecções entre corpo, gênero e sexualidade, raça e etnia**. Matinhos: UFPR Litoral, 2014.

WEISS, Andrea. A queer feeling when I look at you: Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s. In: GLEDHILL, Christine. (ed.). **Stardom: Industry of desire**. London: Routledge, 1991.

Recebido em: 15/07/2023

Aceito em: 04/10/2023

A DESTERRITORIALIZAÇÃO LÉSBICA NA VISIBILIDADE SUBMARINA DE FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Ana Caroline de Almeida¹

Resumo: Este artigo propõe investigar como quatro curtas-metragens brasileiros realizados entre 2019 e 2021, com protagonistas/es lésbicas, produzem formas filmicas que, tal como o mar, criam desterritórios onde não é possível estabelecer fronteiras fixas e separabilidades entre as pessoas e sua afetação no mundo e com o mundo. Um espaço onde a densidade do fundo do oceano transforma os corpos filmados em transbordamento. Os filmes em questão são *Quebramar* (2019), de Cris Lyra; *Bege euforia* (2021), de Anália Alencar; *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues e *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), de Érica Sarmet. Juntos, eles testemunham um cinema brasileiro lésbico contemporâneo que não apenas desafia noções pré-estabelecidas de uma imaginação cisheteronormativa do que deve ser o corpo lésbico, como tensionam o constante regime de in/visibilidade da lésbica no cinema (BRANDÃO, SOUSA, 2019) usando, com frequência, um devir-mar em suas estratégias audiovisuais.

Palavras-chave: cinema lésbico; queer; devir-mar; cinema brasileiro; desterritorialização

LESBIAN DETERRITORIALIZATION IN THE UNDERWATER VISIBILITY OF CONTEMPORARY BRAZILIAN FILMS

Abstract: This article aims to examine how four Brazilian short films made between 2019 and 2021, featuring lesbian protagonists, employ filmic techniques that resemble the sea, creating spaces where fixed boundaries and separations between individuals and their interactions with the world become indeterminate. These films, namely *Quebramar* (2019) by Cris Lyra, *Bege euforia* (2021) by Anália Alencar, *Their happiness* (2019) by Carol Rodrigues, and *A wild patience brought me here* (2021) by Érica Sarmet, collectively demonstrate a contemporary lesbian Brazilian cinema that not only challenges established notions of the cisheteronormative imagination of the lesbian body but also interrogates the mechanisms of lesbian in/visibility in film (BRANDÃO, SOUSA, 2019). These works frequently employ audiovisual strategies that display a becoming-sea, evoking the power of the ocean's depths to transfigure the bodies portrayed.

Keywords: lesbian cinema; queer; becoming-sea; Brazilian cinema;

¹ Ana Caroline de Almeida (Carol Almeida) é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba desde 2017, da Mostra de Cinema Árabe Feminino desde 2021, e da Mostra que Desejo. Entre 2022 e 2023, atuou como professora substituta na Universidade Federal de Alagoas dando aulas de Produção Audiovisual e Linguagens e culturas visuais. Também ministra cursos sobre representação de mulheres no cinema, crítica e curadoria de filmes. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3191-6391> . E-mail: caroline.almeida@gmail.com .

*“o mar não pode ser cercado
el mar não para em fronteiras
Para mostrar ao homem branco o que ela achava de sua arrogância
Iemanjá derrubou a cerca de arame no sopro”²*

O mar, Gloria Anzaldúa (1999) sempre soube, desafia as mensurações de território tão bem-marcadas pela figura do homem branco, seu empreendimento colonial e todo o sistema normativo e vigilante que o seu “universal” impõe aos corpos não-brancos. Anzaldúa parte de um mar muito específico, aquele que não difere México dos Estados Unidos quando penteia suas águas entre as fronteiras das invenções modernas chamadas Estados-Nação. A cerca de arame que Iemanjá derruba é, em larga medida, uma imagem que ajuda Anzaldúa a pensar também sobre como seu corpo de uma chicana *queer* é, ele mesmo, esse mar desfronteirizado, não cercável, a encruzilhada de várias experiências que não conseguem ser contidas em categorias facilmente essencializadas tal como, por exemplo, a categoria mulher.

Porque não é exatamente de mulheres³, ainda que também seja, que se fala neste artigo, mas de lésbicas/sapatões e bissexuais que, em quatro curtas-metragens brasileiros, derrubam cercas de arame a partir de um devir-mar que se manifesta em estratégias audiovisuais. O objetivo é cruzar e constelar imagens dos filmes *Quebramar* (2019), de Cris Lyra; *Bege Euforia* (2021), de Anália Alencar; *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues e *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), de Érica Sarmet e, dos atritos entre os diferentes tipos de mar (figurativos ou apenas simbólicos) acionados por esses filmes, entender os gestos em comum entre eles. Afinal, todos esses curtas mantêm uma força de dissolução e expansão dos corpos lésbicos, relacionando-os à natureza líquida de algo que não consegue ser contido por uma cerca de arame.

A pesquisa e o desenvolvimento das análises que se seguem partem de alguns operadores teóricos que me ajudarão a reconfigurar espacialmente esses

² Tradução livre do verso: “The sea cannot be fenced./el mar does not stop at borders./To show the white man what she thought of his arrogance,/Yemayá blew that wire fence down.” (ANZALDÚA, 1999, p. 25)

³ Parto da noção de Monique Wittig quando ela afirma que “uma lésbica não é uma mulher” (WITTIG, 2022) pois ser mulher pressupõe uma inserção no domínio heterossexista. A lésbica não seria “mulher” pois, primeiro, não se insere na relação heterossexual e não se submete à hierarquização heterossexista. Wittig, de forma precursora, aponta para a figura da lésbica como uma categoria que se situa além do binarismo homem/mulher.

filmes. O primeiro surge com o conceito de “*enqueerzilhada*”, acionado por Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2021b), em que os próprios corpos, ou *corpas-enqueerzilhadas* como elas definem, se tornam o território da dissolução e expansão jamais capturável pelo olhar fixador da norma cisheteronormativa, pois:

São formas de vida que constroem deslocamentos de poder a partir das margens, de dentro da fenda biopolítica e estrutural que as aparta, pois recusam a asfixia, o tolhimento, a imobilidade, e exigem o direito de existir, reinventando a si mesmas na fimbria do capital, da precariedade e vulnerabilidade que as circunda. (BRANDÃO; SOUSA, 2021b, p. 54)

Importante ressaltar que, para Brandão e Sousa, a ideia de encruzilhadas e sua realocação para um campo do pensamento *queer* estão totalmente afetadas por Carla Akotirene (2019) e por Leda Maria Martins (2002). A primeira propõe um gesto metodológico de operações analíticas feitas a partir e de dentro das sobreposições de identidades, no espaço aberto por Exu, divindade da comunicação e dos encontros, como um “lugar multideterminado dos trânsitos de raça, classe, gênero, sexualidade, fluxos e sobreposições de acidentes identitários” (2019, online). A segunda trabalha a encruzilhada como um operador teórico capaz de articular tanto os cruzamentos e irradiações entre espaços (centramento e descentramento), como os cruzamentos e a irradiações entre tempos (origem e disseminação). Portanto, nos termos de Brandão e Lira, trata-se de “uma simultaneidade de forças que não se opõem, mas se complementam, ou se provocam, se tensionam e se energizam na vertigem dos encontros” (BRANDÃO, SOUSA, 2021b, p. 59).

A segunda chave teórica utilizo como condutora energética da forma textual que precisa ela mesma estar contaminada pelos atritos com os filmes e os desvios emocionais implicados no meu inventário pessoal de imagens e textos de uma existência lésbica. Para isso, uso de uma aposta metodológica de Giuliana Bruno (2007), no livro *Atlas of Emotion*, ao adotar uma perspectiva simultaneamente óptica e háptica de leitura fílmica. O que implica que, para além de suas visualidades na superfície da imagem, os filmes precisam ser analisados de dentro da espacialidade sensória e relevo emocional que eles produzem. A escrita se faz diretamente afetada

por uma implicação com essa topografia, ou psicogeografia como salienta Bruno, e pelas relações que estabeleço a partir de combinações que surgirão, aqui e ali, com o acervo de outros filmes e de poemas com protagonismo lésbico/sapatão em sua forma e discurso.

Em ambas chaves, a noção de produção de território ou desterritório é cara. Encruzilhada, além de ser um encontro entre tempos distintos, é uma colisão entre espaços distintos. Psicogeografia, tal como posta na perspectiva cinematográfica em Giuliana Bruno, é a produção de um “inconsciente espacial” (BRUNO, 2007, p. 66) que projetamos sobre os territórios afetivos dos filmes. Quando se fala então em criação de desterritórios nos filmes a seguir, é importante estabelecer algumas bases que tensionam o conceito de território. Para isso, faz-se importante buscar a leitura que Enes e Bicalho (2014) fazem do trabalho de Haesbaert (2009) sobre as diferentes abordagens que a palavra tem para o campo econômico, político e, finalmente, o campo do cultural/simbólico.

A vertente econômica enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas. O território, nessa perspectiva, é visto como fonte de recursos e/ou incorporado no embate entre classes sociais e na relação capital-trabalho. Por sua vez, a vertente política refere-se ao espaço-poder ou espaço político-jurídico. Nessa vertente, o território é visto como um espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce um determinado poder, na maioria das vezes (mas não exclusivamente), relacionado ao poder político do Estado. Por fim, o autor apresenta a vertente cultural ou simbólico-cultural, que prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido. (ENES; BICALHO, 2014, p. 192)

É pela vertente cultural/simbólica que se desdobra a análise a seguir. Pois é por ela que a produção de território está diretamente associada ao conceito de desterritorialização, que costuma ser lido na chave das proposições feitas por Deleuze e Guatarri (2012), particularmente quando eles se atêm às descrições do que seriam espaços lisos e espaços estriados no campo simbólico. Me interessa particularmente as distinções entre o liso e o estriado justamente quando se dá uma atenção ao chamado “modelo marítimo” desses espaços.

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas ou percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 198).

O mar, para Deleuze e Guatarri, é o “espaço liso por excelência” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 198), pois dentro dele não é possível traçar as medidas precisas do mundo determinável e taxonomizável do empreendimento moderno. É o espaço também do Corpo Sem Órgão (DELEUZE; GUATARRI, 2012), porque dentro do mar, a funcionalidade desses órgãos é completamente diluída. A ideia de espaço liso nos ajuda a melhor compreender o processo de desterritorialização em Deleuze e Guatarri, que acontece justamente quando se abandona o conceito de território rumo às linhas de fuga, ao mergulho naquilo que não consegue ser percebido com precisão científica, e, por que não, rumo também a uma zona de *enqueerzilhadas* que vetorizam várias intensidades e vontades não domesticáveis de existência.

Poética das alianças

Existem diferentes desejos conduzindo os filmes que se seguem. Como todo mar, eles carregam suas especificidades, há alguns que se parecem mais com enseadas, outros trazem ondas que quebram forte perto do litoral e há ainda os que recuam para só então explodir em uma pororoca de línguas que se encontram. Mas existe em todos eles, tanto pela forma como enfatizam as alianças entre as já citadas sapatões e bissexuais, como por uma construção de território marítimo em que a plenitude da existência escapa dos espaços fechados e vai, aos poucos, preenchendo tudo ao redor. Não são filmes à procura de um “teto todo seu” para citar o famoso ensaio de Virginia Woolf (2014).

Pelo contrário, não há busca por teto ou chão ou paredes, há sobreposição entre público e privado, entre o de dentro e o de fora, “centramento e descentramento”, “origem e disseminação” (MARTINS, 2002). É justamente no desejo

por ser um mar todo seu que se movem esses filmes. Trata-se de um desejo não exatamente por ter um espaço fechado para a expansão do pensamento, mas por ser esse espaço aberto que, em si, já é a expansão do pensamento e da existência que não faz separações cartesianas entre corpo e mente.

Como então visualizamos e escutamos esse devir-mar dentro dos filmes? A começar então pelo curta que carrega o mar em seu nome: *Quebramar*. Suas primeiras imagens se apresentam dentro de um ônibus, onde uma das personagens desabafa com sua irmã sobre uma conversa que teve com a vó e as expectativas dessa mulher mais velha sobre o corpo de sua neta, as atribuições de feminilidade e masculinidade que não se conformam a qualquer expectativa binária. O relato é ora filmado com a imagem das duas irmãs dentro do ônibus, ora com a paisagem das montanhas vistas da janela desse ônibus, montanhas que já antecipam dentro da cadência do filme tanto a vontade de expansão dos corpos, quanto o caminho em direção ao mar.

Não à toa, o corte seco para a segunda sequência, aquela que efetivamente dá o tom marítimo do filme, nos transporta imediatamente para a praia, onde quatro personagens se deitam sobre cangas dispostas na areia. O barulho de mar dá volume à sequência em que uma delas, no extracampo, pede aos poucos pra que elas se reagrupem. Um desenho vai sendo criado a partir desses novos arranjos de corpos que são diferentes, mas não são separados. A partir daí, o filme vai nadar por pequenos gestos que montam esse território de alianças, que se dão a partir de conversas e confissões, rodas de música, cortar o cabelo e derradeiro ato de abraçar uma das personagens que adquiriu trauma de fogos de artifício depois de passar por uma situação de violência com a polícia militar de São Paulo e suas bombas de gás lacrimogêneo.

O mar como figura central da composição aparece em quatro momentos que poderiam facilmente ser lidos apenas como sequências de transição entre os núcleos de conversas das personagens, mas não são. Primeiro é o mar como marca da não fixidez de identidades. Ele surge à noite, quando se torna impossível separar o azul escuro do mar com o azul escuro do céu, que se deitam juntos nesse momento. A imagem aparece entre um depoimento em que escutamos uma delas falar “eu não achava que lésbicas podiam ser femininas” e o momento em que todas se encontram

num luau onde a presença da heteronormatividade vai ser endereçada dentro da chave da ironia.

Depois chega o mar como mergulho em si mesma. Aparece como água batendo nas pedras após a sequência de uma longa conversa entre duas amigas negras que lembram juntas de questões relacionadas às marcações de racialidade e se funde à imagem fechada na pele de uma outra personagem, essa branca, tomando banho no chuveiro. A montagem pelo *continuum* da água também produz ruídos, incômodos. O mar que liga essas duas sequências se move também contando sobre as possibilidades e impossibilidades de compreensão entre amigas que acumulam afinidades e amores, mas também diferenças e várias zonas de opacidade, marcadas por vivências racializadas distintas.

A terceira e quarta aparição central do mar no filme funcionam dentro de uma montagem que começa com a paisagem sonora de ondas que vêm e vão, a imagem do mar sobre as rochas, o dedo entre as rochas e, portanto, a imaginação do líquido que escorre de dentro dessa fenda, mais fragmentos de corpos e, finalmente, a calmaria do mar enseada que, assim como as personagens do filme, repousa e respira. A simbólica sequência do dedo entre as rochas (imagem que se torna, não coincidentemente, um dos *stills* de divulgação do filme) me leva imediatamente para a sobreposição entre rochas áridas e o dedo que masturba uma vagina úmida em *Orgasmos múltiplos* (1976), curta experimental de Barbara Hammer. Me leva igualmente para uma compreensão de que o filme, desde sua sequência inicial com a composição dos corpos estendidos sobre cangas de praia, se sobrepondo, se cruzando e se apoiando uns aos outros (Fig 1.), promove aquilo que vou chamar de “poética das alianças”.



Fig. 1 – Still com composição do filme *Quebramar* (2019), de Cris Lyra

Tomo primeiro emprestado primeiro o conceito de “poética das relações”, de Édouard Glissant (2010), que serve de base a todo seu empreendimento intelectual para aquilo que ele chamaria mais tarde de o “Pensamento do Tremor”. Ao fazer a distinção entre “identidade da raiz” e “identidade da relação”, Glissant afirma que ao contrário do modo moderno do pensar-raiz, em que a figura do “sujeito” se diferencia e se separa das demais diferenças, projetando conceitos de território apenas como conquistas que legitimam essa ideia de “sujeito único”, a identidade de relação não pensa nos espaços como territórios a partir do qual se projetam a colonização de outros territórios, mas como um lugar onde alguém se doa e se dá, em vez de se agarrar como uma posse. Despossessão. Um corpo dentro do mar se torna ele mesmo parte de uma utopia às avessas. Digo às avessas porque se a utopia original de Thomas More era uma ilha e, portanto, cercada de mar por todos os lados, a utopia em *Quebramar* são corpos com desejo de serem o próprio mar. E uma vez sendo mar, é possível no silêncio do fundo das águas abafar o barulho estridente dos disparos de gás lacrimogêneo.

Já o termo “alianças” é usado aqui em um desvio especificamente *queer/cuir* para a elaboração das *enqueerzilhadas* (BRANDÃO; SOUSA, 2021b). Há uma alusão direta à proposição de “alianças insólitas” posta por Maria Galindo (2016), uma prática ativista das ruas de criar “formas de aliança política entre mulheres com quem é proibido fazer aliança” (GALINDO et. at., 2016, p. 226). Nas palavras de Brandão e Lira, “trata-se de acolhimento e enfrentamento coletivo, de parceria e companheirismo

que fortalece a luta cotidiana das mulheres marginalizadas, ombro a ombro, lado a lado, sem, contudo, reduzi-las a iguais.” (BRANDÃO; SOUSA, 2021b, p. 56).

Em *Quebramar*, estamos tocando e sendo tocadas por corpos que, se em algum momento se dispõem sobre a areia da praia como uma teia de relações que se encostam – a lembrar que a cena é toda marcada por uma voz extracampo guiando onde as personagens devem repousar seus braços e cabeças para que se possa criar uma unidade entre elas –, em outra sequência mais adiante estabelece também algumas vivências que as distinguem, porém não as separam, pelo contrário, as unem. A premissa da “diferença sem separabilidade”, como posta por Denise Ferreira da Silva, me ajuda a melhor articular essa poética das alianças:

E se, em vez d'O Mundo Ordenado, imaginássemos cada existente (humano e mais-que-humano) constituído não de formas separadas, associadas pela mediação de forças, mas como expressão singular de cada um dos outros existentes, e também de todo emaranhado em que elas existem? E se, em vez de procurar na física de partículas os modelos para análises mais científicas e críticas do social, nós nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras - por exemplo, a não localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que só fazem reproduzir a separabilidade e suas assistentes, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (SILVA, 2016, p. 64)

No Mundo Ordenado do policiamento dos corpos dissidentes, a resposta possível vem no gesto de abraçar umas às outras para criar uma não localidade que vibra na melodia de uma música que elas cantam juntas para afastar o barulho de bombas jogadas sobre o céu.

Tal como as fronteiras entre corpo e vontade de ser mar não conseguem ser traçadas com bordas fixas nesse filme, é preciso destacar que esse jovem cinema lésbico brasileiro perturba também as separações tão bem arquitetadas entre discursos e práticas. O depoimento da diretora de fotografia de *Quebramar*, Wilssa Esser, que postou o seguinte texto publicamente em seu Facebook, reflete sobre esse desejo por um território possível também no fora de campo dos filmes:

Recentemente *Quebramar*, filme que fotografei junto a Cris Lyra (diretora do filme) ganhou o Prêmio a Melhor Documentário no Festival Clermont-Ferrand na França. E eu aproveito para postar essa imagem do momento que fazíamos a cena de desenho dos corpos, só reiterando a importância de que os nossos processos e a estrutura dos filmes que fazemos condigam com os nossos discursos. Foram dias intensos nesse território utópico onde os nossos corpos se permitiram existir (não gosto da palavra liberdade) plenamente, é a arte como cura e a cura como arte. Foram dias importantes para todas as que realizamos este filme e acredito que em algum lugar essa sensação chega em quem assiste o *Quebramar*. Continuaremos nessa luta de criar terrenos possíveis.

A imagem à qual Esser se refere nesse texto fala por si só (Fig. 2):



Fig. 2 Bastidores do filme *Quebramar*

Fluxo de dentro

Ainda nadando em um mar de enseada, com uma respiração ritmada por um balanço tranquilo e acolhedor de águas mornas, chego ao cruzamento de *Bege Euforia*. Trata-se de um caso exemplar do chamado “cinema de fluxo”, ou seja, de um filme que opera pela “lógica da sensação (e não da encenação)” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 151), criando uma atmosfera como princípio maior da história, em que “o plano muda de estatuto, já não é mais ‘a parte de um todo’, ou ‘a menor unidade de significação no cinema’, mas antes um recorte ‘aleatório’ do fluxo irrefreável das aparências que constituem o real (ou sua ilusão)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 151).

O curta de Anália Alencar é todo pensado para produzir um ambiente etéreo, volátil, em que mulheres se encontram dentro de um espaço desterritorializado de uma “bege euforia”. O título já dá a pista de que há um desencaixe em cena. Bege é, possivelmente de todas as cores, a que poderia menos ser associada à ideia de euforia. Bege é a estrutura de terra batida e úmida por sobre onde duas mulheres pisam no começo do filme. Euforia, por sua vez, não é uma manifestação que encontra materialidade visual nesse curta, mas pode, ou não, ser inferida a partir das relações de toques, olhares e do não-dito entre as personagens em cena.

A produção do desterritório é nuclear a esse projeto. A mata, a casa perto da mata, o mar (que também pode ser rio) perto da casa, o espaço religioso, todos os espaços podem se localizar em qualquer lugar e em lugar algum. Tudo isso filmado com uma granulação muito específica, borrada e texturizada para ser imprecisa – um trabalho da diretora de fotografia Ana Galizia. Nesse cenário indeterminado, primeiro vemos uma mulher que vem da mata. Ela molha o rosto numa caixa d’água, e depois de um corte seco, vemos outra mulher cortar mato com um facão. Em seguida, vemos a primeira mulher novamente já dentro de uma casa. As duas se encontram. Nesse ambiente, elas conversam sobre amor, mas sobretudo sobre entender o amor como algo mais amplo que a posse. Alguém do passado está voltando. Se as duas se amam, é preciso também amar essa terceira pessoa que estava afastada. As coisas que são ditas entre elas são sempre lacunares. Somos obrigadas a preencher o espaço do discurso. Um novo corte seco e entendemos, talvez, por que essa terceira mulher havia desaparecido.

No plano mais etéreo do filme, vemos a personagem de uma freira diante de uma imensidão de água que parece mar, mas cujas matas ao fundo podem indicar um local de encontro com o rio. Mais uma vez, é impossível precisar as bordas na imagem, tudo, incluindo o mar, tem uma natureza não capturável. É nesse mar/rio que a freira entra e, vestida ainda com seu hábito, se encontra com aquela mulher que ela deixou pra trás. O plano está fechado nas duas, até que a outra personagem desse triângulo surge em cena (Fig. 3). Não importa nesse momento quem é, de fato, cada uma dessas mulheres. A força da sequência está no fato de que elas estão juntas em uma “poética da relação” (GLISSANT, 2010) que, tal como as águas, parece constante em seu incessável movimento de ir e vir.



Fig. 3 – Still com composição do filme *Bege euforia*, de Anália Alencar

Aliadas à direção fotográfica que aqui parece ainda mais borrada, os signos sonoros dessa sequência sobrepõem o barulho das águas com uma trilha incidental hipnótica que amplia a atmosfera de devaneio, de corpos que existem e se constituem de dentro do sonho. Mais adiante, quando vemos a primeira mulher do filme também vestida de freira, conversando com aquela mulher que retornou, surge o único monólogo do filme, que parece de alguma forma retomar as imagens de mar/rio vistas antes. A primeira mulher diz:

Eu sonhei que eu saía daqui. Chegava numa praia e lá tinha uma criança brincando na areia. Ela tava construindo castelos, mas era estranho porque parecia que ela tava comigo mas eu não tava com ela. Essa praia tinha dois lados de mar. De repente eu tive a sensação que precisava sair dali antes que maré enchesse. É quando eu vi um caminho, meio no meio dos dois lados de mar. Eu sabia que eu precisava fazer alguma coisa. Que era preciso sair dali. Sem medo. Eu não fiquei assustada. Eu só sabia o que precisava ser feito. Daí então eu caminhei em direção à criança e ela me pegou pela mão. E fomos por esse caminho do meio até chegar num castelo no final do caminho. Espécie de forte. Lá era nossa casa. E eu me senti muito familiarizada com aquele lugar.

No filme, só se chega à casa, ou melhor, à sensação de estar em casa, pelo caminho do meio. Ao redor, tudo é mar. O cinema de fluxo serve aqui à própria natureza de fluxo dessas mulheres. Friso: há uma consciente apropriação de um devir-mar na estratégia formal do curta, cuja imagem final é a de uma das personagens nos olhando de frente com o rosto sujo de sangue. Se elas são freiras ou não, se elas são todas amantes ou não, se elas são do passado ou do futuro ou que tipo de violência elas passaram, tudo isso importa menos que o fato de que todas se expandem umas nas outras e se encaixam na liquidez de seus corpos.

Brechas da Kalunga

Ao contrário do que acontece no filme de Cris Lyra e de Anália Alencar, em *A felicidade delas* o mar surge não como um movimento brando que ajuda a criar um ritmo e uma liquidez que conecta a aliança entre as personagens, mas como uma força final para onde o filme vai sendo levado. Mas assim como acontece em *Bege euforia*, tornar-se mar é também aqui uma rota de fuga, um caminho possível. Na ficção de Carol Rodrigues, duas desconhecidas se encontram na rua a partir exatamente de um grande gesto de alianças, neste caso, uma marcha feminista que toma os espaços públicos da cidade de São Paulo reivindicando a autonomia do corpo de mulheres em suas infinitas configurações de existência. Em algum momento, a expectativa sobre a interrupção dessa marcha por forças policiais se concretiza e essas duas personagens, que até então só haviam trocado rápidos olhares durante a passeata, se veem perseguidas por PMs.

É aí então que elas encontram uma fenda em um muro da cidade. E elas entram na fenda. A partir desse instante, o filme sai do registro naturalista e mergulha sem medo no artificialismo. No entanto, não se trata de um artificial tão comum aos filmes *queers* de sensibilidade *camp*, mas sim de uma estratégia de produzir uma atmosfera distópica que inverte alguns códigos associados imediatamente ao aprisionamento de corpos negros, e usa esses mesmos códigos para produzir uma imagem de libertação.

Essa brecha que se põs diante delas é o espaço em que a materialidade de seus corpos poderá então existir na plenitude de seus desejos. Tudo é escuro dentro desse espaço, estamos no território da luminosidade da negritude, entrelugar impossível de se conter. Na direção de fotografia do filme, assinada por Julia Zakia, e que segundo Carol Rodrigues é escuramente inspirada pelo filme *Pariah* (2001), de Dee Rees, as luzes que se projetam sobre as personagens e sobre as paredes elaboram uma atmosfera de mistério e simultaneamente de tesão por tudo que essas duas não sabem uma sobre a outra e sobre o que nós não podemos saber delas, ainda que possamos senti-las.

A intensidade da “fenda” me leva de volta à Gloria Anzaldúa, quando ela chama de *La facultad* a capacidade que as existências *queers* têm em não distinguirem a natureza simultaneamente material e espiritual dos corpos. “Quando encurraladas, quando há todo tipo de opressão no caminho, somos forçadas a desenvolver essa faculdade pra saber antecipadamente quando a próxima pessoa vai nos estapear ou prender.” (ANZALDÚA, 1999, p. 61). É depois de cercadas pela polícia, e achando uma fenda em algum muro da cidade que duas mulheres, cujos corpos são os primeiros a serem perseguidos pela polícia, adentram por uma rota de sobrevivência. No espaço que elas encontram dentro dessa fenda, há inscrições desenhadas na parede que indicam que elas sempre foram destinadas a estar ali, como se a projeção de uma força maior – *la facultad* – as tivessem levado àquele lugar.

Convoco as palavras de Jota Mombaça e Musa Michelle Matiuzzi no prefácio do livro *A dívida impagável* (2019), de Denise Ferreira da Silva.

O *Plenum* se precipita pelas brechas do mundo como conhecemos. A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de constrição telepática, a performance preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esse limite. (MOMBAÇA; MATIUZZI; 2019, p. 17)

Dentro do portal, *A felicidade delas* consegue especular, refundar e subverter algumas imagens limitadoras. A mais emblemática dessas especulações acontece quando as duas mulheres do filme, mais uma vez cercadas, precisam se mover para um espaço que desobedece à expectativa onde as luzes azuis e vermelhas da sirene

policial se transformam em uma outra coisa. Em força erótica. Em mar. Seus corpos juntos explodem em ondas. As duas inundam a cidade (Fig. 3).



Fig. 3 Stills com sequência final de *A felicidade delas*

Imediatamente sou levada aos trabalhos de Castiel Vitorino Brasileiro e como a artista o compreende a Kalunga, o grande mar, em toda sua vastidão, mas também em seu histórico e sua qualidade de ser o entrelugar da travessia entre o mundo dos vivos e dos mortos:

No encontro com o mar, tudo em mim se dilui. A Verdade Racial se dissolve e desaparece. O mar não me exige nada além dos meus músculos e dos meus instintos para conseguir habitá-lo e respirar junto contigo. O que importa ao mar não é minha racialização ou o meu gênero, e sim a capacidade que meu corpo escuro possui de tornar-se fluvial, líquido. Quando mergulho, sinto que não tenho mais pele. Meu corpo entrega-se fisiologicamente às águas. Na Kalunga, tornar-se negra já não é minha história. No mar, torno-me algo indescritível a essa linguagem com que, aqui, me comunico com vocês. (BRASILEIRO, 2021, p. 40)

A cidade inunda. Tudo inunda. Todas inundam. O território lésbico do filme é um território inundado por esse mar onde a “Verdade Racial se dissolve” e onde elas mesmas se tornam o portal entre duas dimensões. A esse território inundado Kênia Freitas nos convida a chamar de “pretEspaço”. Sobre a sequência final do filme de Carol Rodrigues, ela escreve:

Antes é a penumbra, os becos, as vielas, os caminhos interrompidos e os labirintos de ruínas, o pixo. Na imagem escura e no silêncio, o pretEspaço se expande e apalpa. Não é necessário ver mais para sentir arder os sorrisos trocados, a respiração partilhada queimando os rostos tão próximos (mas ainda não). E, finalmente, no pretEspaço: as mãos se entrelaçam, as bocas se comem. A cidade que morra submersa no prazer e nos fluídos delas. (FREITAS, 2020, online)

No elemento profundo

As águas que se derramam sobre a cidade de *A felicidade delas* ajudam a irrigar o terreno de um outro curta-metragem: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*. Nele, há várias camadas de referência ao próprio cinema em suas políticas de in/visibilidade lésbica (BRANDÃO, SOUSA, 2019), e todas elas funcionam como um mosaico de desejos: por encontros, pelo desaparecimento de arquivos, pela quebra de uma experiência do cinema lésbico que tantas vezes só funciona dentro de uma lógica normativa do casal romântico, e sobretudo por imagens de coletividade. Nesse ponto é importante notar que, mesmo quando *A felicidades delas* formula o que mais se aproxima de uma narrativa que culmina com a formação de um casal, de nenhuma forma o filme lê essas duas pessoas na chave romântica ou mesmo parte de uma elaboração monogâmica de relações. A lembrar que as duas personagens se encontram e se conhecem em uma marcha feminista. O beijo que explode em água-mar no fim do filme dilui essas duas em um corpo bem mais coletivo de desejo, manifesto nas primeiras cenas semidocumentais do curta.

Assim como em *Quebramar*, *Bege euforia* e *A felicidade delas*, *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* faz movimentos em direção a explosões, neste caso o apartamento da personagem central, uma sapatão mais velha que é então filmada sozinha, e desemboca na amplitude externa da praia, quando agora ela está junta a um grupo de sapatões mais jovens. A personagem Vange, que é também é Zélia Duncan (neste caso, de fato, interpretando a protagonista), que também é Maria Bethânia, que também é Martinália, é alguém desse tempo do agora. E no tempo do agora as mais jovens estão com ela. Entre seu apartamento e a praia, ela também passa por um dos territórios mais caros à existência lésbica: a boate, para onde todas

e todes descem como como mergulhadoras e mergulhadores rumo a um espaço onde a respiração, finalmente, se solta.

O percurso entre o apartamento/unidade e a praia/coletividade é também cruzado por três regimes de narração que se interpõem e se interpelam: o ficcional, o experimental e o documental. Na busca por um território líquido que não se conforma a uma fronteira, o curta decide também não se adequar a um modelo fílmico. E cruza esse regime com referências e reverências cruciais para a fluidez da imagem lésbica tanto no audiovisual, quanto na música e na literatura. Os espectros de várias outras caminham juntos: temos alusões à sequência de mulheres pilotando motos dos créditos iniciais do primeiro filme declaradamente “feminista” brasileiro, o *Feminino Plural* (1976), de Vera de Figueiredo, ao curta experimental *Popsicles*, da videasta chilena Gloria Camiruaga, à toda filmografia de Barbara Hammer, aos canais lésbicos do YouTube, à Vange Leonel e sua *Noite preta* e, claro, à poeta Adrienne Rich que está no título e no texto do roteiro.

Adrienne Rich, tal como a mergulhadora Vange/Zélia que, ainda no começo do filme, desce as escadas da embarcação rumo ao mergulho profundo com os seres luminosos de uma boate (toda a iluminação da cena é azul), sabe que o mar é, por excelência, um desterritório. Espaço de levitação e reajuste do corpo em um ambiente submarino. Na sequência de *Uma paciência selvagem...* que antecede à chegada das personagens à praia, o mar é também uma elaboração plástica em uma encenação que faz uma curva para o experimental-artificial em que todas e todes entram no espaço da gravidade zero do sexo, numa sequência grupal que, não à toa, é marcada pelo fundo de um veludo azul, numa montagem de fusão que a todo momento mistura esses corpos uns nos outros (Fig. 5).



Fig. 5 Still com composição de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*

A direção de arte de Lívia Charret, a fotografia de Cris Lyra e a montagem de Clarissa Ribeiro e Bem Medeiros produzem um ambiente marítimo em que a sobreposição dos corpos em movimentos de desejo se tornam uma imagem e um som de imersão submarina, no sentido de que em algum momento se torna impossível estabelecer onde um corpo termina e o outro começa, tal como um reflexo movente que a superfície da água produz em quem olha pra ela.

Em seu mergulho, a poeta Adrienne Rich escreve:

“Eu desço.
 Degrau após degrau e ainda
 o oxigênio introduz em mim
 a luz azul
 os puros átomos
 de nosso ar humano.
 Eu desço.
 Minhas nadadeiras me atrapalham,
 eu rastejo como um inseto escada abaixo
 e não há ninguém
 para me dizer quando começa
 o oceano.
 Primeiro o ar é azul e então
 É mais azul e então é verde e então
 preto e eu estou apagando
 minha máscara é poderosa
 ela bombeia meu sangue com força
 o mar é uma outra história
 o mar não é uma questão de poder
 eu tenho que aprender sozinha
 a virar meu corpo sem força
 no elemento profundo.”⁴

Quebramar, Bege euforia, A felicidade delas e Uma paciência selvagem me trouxe até aqui são filmes que, seja pelo ritmo que criam ou pela atmosfera que produzem, mergulham rumo a um desterritório marítimo que se alarga no toque entre mulheres cis e pessoas trans. Não é só mais um cinema de relação, mas efetivamente um “cinema de ralação”, termo cunhado por Ramayana Lira de Sousa na edição online

⁴ Tradução de Stefano Calgaro dos versos “I go down./ Rung after rung and still/ the oxygen immerses me/ the blue light/ the clear atoms/ of our human air./ I go down./ My flippers cripple me,/ I crawl like an insect down the ladder/ and there is no one/ to tell me when the ocean/ will begin. First the air is blue and then/ it is bluer and then green and then/ black I am blacking out and yet/ my mask is powerful/ it pumps my blood with power/ the sea is another story/ the sea is not a question of power/ I have to learn alone/ to turn my body without force/ in the deep element.”

do CachoeiraDoc em 2020, chamada de “Festival Impossível, Curadoria Provisória”. Tal como a existência lésbica no cinema brasileiro contemporâneo, esses filmes desejam criar espaços de plenitude para longe de encaixes sobre como as lésbicas/sapatões devem se comportar. Dentro d’água, as imagens são ambíguas, confusas, flutuantes. Como lembraria Anzaldúa, viver na fronteira é viver na ambivalência desse mar que solenemente ignora todas as delimitações.

Considerações finais

Em todos esses filmes, vemos a recorrência da produção de um entrelugar muito próximo àquilo que Anzaldúa chama de “los interstícios”, ou seja, espaços de brechas, que não pertencem, no caso dela, nem à cultura angloamericana e tampouco à mexicana. Trata-se de uma existência híbrida, uma existência que tem como casa a ponta aguda do arame farpado que separa fronteiras. Será possível, então, identificar um certo desejo orgânico manifesto nesses filmes de produzirem espaços desterritorializados de encruzilhadas/*enqueerzilhadas* para corpos lésbicos e bissexuais? Por que, em todos eles, o elemento água, seja como uma manifestação óptica e/ou háptica, em tantos momentos se funde aos corpos das personagens? Como a água pode se tornar uma figuração que se encaixa no conceito de corpo fronteiroço, híbrido? E em que medida as fronteiras/*borderlands* de Anzaldúa se mutam nas “bodylands” tal como tal como Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2021a) passam a perceber esses corpos? E por que, justo nas considerações finais, tantas perguntas? Trabalho com a hipótese de que, tal como as operações formais dos filmes, me interessa abrir as fendas em lugar de fechá-las, transformando questões em chaves de leitura.

Historicamente, se a figura da lésbica no cinema é com frequência condicionada a processos de aparição e desapareção (BRANDÃO, SOUSA, 2019), estamos sempre falando de corpos que, dentro do cinema narrativo ao menos, foram (e em certa medida ainda são) com frequência colocados em situações de leituras subliminares que, a depender do exercício de espectadorialidade, podem ou não ser interpretadas como personagens lésbicas ou bissexuais. Entendê-las como tais muitas

vezes requer um gesto de fabulá-las como tais. Não vê-las expressamente nomeadas como lésbicas ou bissexuais nunca significou que, do outro lado da tela, não havia uma espectralidade disposta a imaginar e preencher os buracos dessa invisibilidade.

Nesse contexto, é importante observar que a produção curta-metragista brasileira contemporânea se debruça frontalmente sobre existências lésbicas não apenas como um conteúdo visível – elas estão lá, nomeadas e marcadas como tais – mas sobretudo como um regime de visibilidade. Ou seja, temos um corpo de filmes que se produz a partir das brechas abertas e líquidas da imagem, a partir de um sentido de coletividade nas “diferenças sem separabilidades” (SILVA, 2016) e nas “alianças insólitas” (GALINDO et. at., 2016) que modulam um desterritório flutuante para corpos que, dentro d’água, deslizam na profunda densidade de uma *enqueerzilhada*.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. Ferramenta anticolonial poderosa: os 30 anos de interseccionalidade. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/ferramenta-anticolonial-poderosa-os-30-anos-de-interseccionalidade>, publicado em 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso, 2007.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA Ramayana Lira de. “A in/visibilidade lésbica no cinema”. In: Holanda, Karla. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA Ramayana Lira de. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. **Rebeca**, v. 9, p. 98-118, 2021a.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA Ramayana Lira de. Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro. **Revista Visuais**, v. 7, p. 51-71, 2021b.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Eclipse**. Organização NY: Center for Curatorial Studies, Bard. College, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**, volume 5, trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

ENES, Eliene Nery Santana; BICALHO, Maria Gabriela Parenti. Desterritorialização/reterritorialização: processos vivenciados por professoras de uma escola de Educação Especial no contexto da educação inclusiva. **Educação em revista** (UFMG. Impresso), v. 30, p. 189-214, 2014.

FREITAS, Kênia. “PretEspaço: as cidades não imaginadas”. In: **Multiplot!**. Publicado em 17 de novembro de 2020.

GALINDO, Maria; MORAES, Alana; PATRÍCIO, Mariana; ROQUE, Tatiana. La homogeneidad del feminismo nos aburre, necesitamos crear alianzas insólitas. **Revista Sur**, v. 13, n. 24, p. 225-235, 2016.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

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

MOMBAÇA, Jota; MATIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema**. Campinas: Editora Papirus, 2013.

SILVA, Denise Ferreira da. **Sobre diferença sem separabilidade**. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em: 13/07/2023

Aceito em: 19/10/2023

AMÉLIA DE MESQUITA: MULHERES E SUA PRODUÇÃO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Aline Da Paz¹

Resumo: O levantamento de 628 nomes de mulheres musicistas, alunas e professoras do Instituto Nacional de Música - principal instituição de ensino de música no Rio de Janeiro, capital do recém-inaugurado período republicano (1889) – após extensa pesquisa, resultou em uma listagem de 34 mulheres, cujos materiais musicais produzidos são parte de grandes acervos, tais como os da Biblioteca Nacional. Esse panorama apresentou um contexto em que a atuação profissional feminina na música se mostra relevante, contudo, pouco documentada. É nesse ambiente que encontramos Amélia de Mesquita, uma mulher que conseguiu romper barreiras pessoais e sociais se estabelecendo como compositora, professora e intérprete com grande relevância no contexto do final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Mulheres. Música. Profissionalização.

AMÉLIA DE MESQUITA: WOMEN AND THEIR MUSICAL PRODUCTION IN RIO DE JANEIRO AT THE END OF THE 19TH CENTURY AND BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The survey of 628 names of female musicians, students, and teachers at the Instituto Nacional de Música – the main music teaching institution in Rio de Janeiro, capital of the newly inaugurated republican period (1889) – after extensive research, resulted in a list of 34 women, whose produced musical materials are part of large collections, such as those of the National Library. This panorama presented a context in which female professional performance in music is relevant, however, little documented. It is in this environment that we find Amélia de Mesquita, a woman who managed to break through personal and social barriers, establishing herself as a composer, teacher, and performer with great relevance in the context of the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Women. Music. Professionalization.

¹ Aline da Paz é professora Adjunta do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em música e Mestre em Educação Musical pela mesma universidade. Bolsista PNAP (2020) da Biblioteca Nacional. E-mail: alinedapaz@musica.ufrj.br.

Gosto de pensar que um pesquisador nasce muito antes da pesquisa e no meu caso, o interesse pelas trajetórias de mulheres musicistas e de seus papéis sociais no final do século XIX e início do XX, permeou meus pensamentos desde muito cedo. Tal momento histórico, ainda na infância, me causava deslumbre, talvez por pensar no Rio de Janeiro como capital do Império e posteriormente como capital nacional, local onde reis, príncipes, princesas, presidentes; entre muitas outras pessoas ilustres da história do país e do mundo circulavam. Lendo sobre os homens daquele período e pensando no silêncio e na pseudo-passividade daquelas mulheres me pegava a refletir como elas, assim como eu, conseguiram ao longo do tempo conquistar espaços que hoje acesso e que antes eram permitidos somente a eles. Essas inquietudes se tornaram fontes de inspiração para buscar informações que pudessem responder tais questões. Inicialmente este processo se deu na graduação, ainda em grupos de pesquisa, onde pela primeira vez me deparei com uma partitura original de Francisca Gonzaga, uma mulher conhecida por sua relevante atuação como musicista. Descobri a partir dela, que muitas outras mulheres partilhavam consigo os palcos e seu título de compositora. Foram essas desconhecidas que me levaram ao mestrado e no processo de levantamento de dados, ao analisar a atuação feminina nos palcos cariocas, me deparei com outras tantas mulheres que frequentaram o INM (Instituto Nacional de Música) e que também buscavam e conquistavam a carreira musical.

Foi em minha tese, com o tema *Mulheres Musicistas do INM (1890-1920): expectativas sociais, formação e processos de profissionalização* (2019), que me detive de forma mais aprofundada nas mulheres da Instituição. Durante o doutoramento, descobri centenas de outras mulheres que buscavam no Instituto obter a formação em música. O estudo daquele contexto histórico me fez compreender que algumas delas buscavam essa formação pelo desejo real de serem musicistas; outras pelo status – inclusive, casamenteiro - dado a mulheres que cantavam ou tocavam algum instrumento; outras ainda, escolheram a música dada as poucas possibilidades de atuação feminina naquele período. A maioria das mulheres que frequentavam o Instituto como discentes eram das classes mais abastadas, muitas vezes, filhas de políticos e empresários, entretanto, a instituição também possuía um cunho assistencialista. Alguns documentos levantados na Biblioteca Alberto Nepomuceno,

me permitiram observar a cessão de bolsas de estudo para meninas advindas de orfanatos vinculados a igreja católica.

Do início do doutorado até a conclusão da tese houve um longo caminho de processos analíticos e cruzamentos de dados que começaram numa listagem de 920 musicistas, levando-me a três² delas (Amélia de Mesquita, Maria Celeste Jaguaribe e Joanídia Sodré). Essas três mulheres apresentaram uma quantidade de material musical composicional e pedagógico-musical de grande relevância, além de uma profícua atuação como maestrinas. Esses dados me permitiram compartilhar um pouco de suas trajetórias em forma de pequenas biografias, no último capítulo do trabalho

Neste texto me proponho a dar voz a uma dessas mulheres: Amélia de Mesquita. Uma compositora e pianista que viveu no Rio de Janeiro entre 1866 e 1954, cuja carreira relevante tem pouco, ou quase nada, documentado sobre sua trajetória.

Trabalhos semelhantes a este tem apresentado um contexto em que a atuação profissional feminina na música se mostra relevante, contudo, pouco documentada. A pesquisa segue um caminho recente nos campos da História e da Musicologia em que a presença da mulher obtém destaque a partir de iniciativas que comprovam a atuação feminina em diversas áreas, inclusive na música.

O Instituto Nacional de Música e suas mulheres

O INM foi a continuidade do Conservatório de Música (1848-1890) que após a Proclamação da República, passa a ser chamado de Instituto Nacional de Música. Os documentos da época relatam que o estabelecimento tinha a intenção de ser a principal escola de música do país e elevar o nível musical e composicional da nova nação. Andrade (2013) apresenta um artigo de 1891, veiculado em *A Gazeta Musical* - periódico que tinha como foco a publicação de informações sobre o próprio Instituto

² A tese tem em seu último capítulo um levantamento sobre a vida de Amélia de Mesquita, Maria Celeste Jaguaribe e Joanídia Sodré. Todas compositoras, professoras e pianistas, com profícua produção musical no período.

– em que observa algumas considerações que atestam que lemas republicanos como “Ordem e progresso” se aplicavam aos anseios da nova instituição.

O lema “Ordem e progresso” aplica-se a vários textos da revista e na forma de organização seguida pelo Instituto Nacional de Música. O “progresso” levaria a nação a um alto grau de civilização no futuro, que começara a se concretizar a partir da ação das instituições “nascidas” com a Proclamação da República. O otimismo com relação ao futuro e a época de “transição” que os textos da Gazeta Musical insinuam têm pontos em comum com o positivismo comtiano: a construção de uma escola sólida para o futuro, que fundamentaria o desenvolvimento da “autêntica música nacional” era o objetivo principal do Instituto e da Gazeta Musical. O outro objetivo, intrinsecamente ligado ao primeiro, era a missão civilizadora do país, que caberia aos artistas – sobretudo aos músicos – realizar. (ANDRADE, 2013, p.188)

O novo governo via os músicos como agentes do processo civilizador pretendido para o novo regime. Eles colaborariam com a implementação do sentimento nacionalista e com os ideais de moral e civismo.

A construção social do papel da mulher, relacionada ao papel de mãe e esposa, restrita as funções domésticas, também compunha a ideologia e visava construir uma nação forte, em que os papéis sociais eram muito bem definidos. Elas criariam os filhos e manteriam seus maridos com todo suporte dentro lar - alimentação, roupas, organização pessoal, entre outras funções, tudo isso enquanto eles (os homens) saíam e promoviam a ascensão do país. Neste contexto a casa era o ambiente de atuação feminino, o que denotava que o acesso a outros espaços só era permitido caso estes corroborassem para a manutenção e solidez desta instituição. Essa concepção, que atrelava as mulheres aos ambientes domésticos se desdobra num entendimento de que a prática musical feminina estava majoritariamente relacionada a uma prática amadora, mais evidente nos salões e nas festas residenciais. Ressaltamos que este é um panorama que se destacou ao longo do tempo, contudo, pesquisas mais recentes, dentre as quais incluo esta; apresentam um outro cenário. Histórias como a de Chiquinha Gonzaga - mulher, descendentes de escravos, que se dispôs a ser uma profissional da música, rompendo com padrões sociais - não foram únicas, e tem sido descortinadas a partir de iniciativas de pesquisa que se interessam por estas mulheres esquecidas nas entrelinhas da história.

Os dados para este trabalho tiveram como fontes primárias os acervos da Biblioteca Alberto Nepomuceno (Escola de Música da UFRJ), do Arquivo Nacional, e das bases de dados da Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital e na Base Sophia).

A análise dos periódicos foi fundamental para investigar os caminhos das mulheres até o INM. Todos aqueles citados ao longo deste texto foram encontrados na Hemeroteca Digital (Biblioteca Nacional). A partir da inserção do nome do *Instituto Nacional de Música* em seus campos de busca, obtivemos uma série de notícias que nos ajudaram a traçar o caminho desta pesquisa. Essas referências ao INM forneceram informações sobre o desempenho acadêmico e musical, apresentações, recitais, concertos, palestras, entre outros eventos em que constatei a presença de alunas/alunos e professoras/professores e de onde retirei os nomes das mulheres da pesquisa. Inicialmente, esses dados que continham imagens, propagandas e notícias que faziam referência ao Instituto, me forneceram uma listagem de 920 mulheres, docentes e discentes do INM. Desta listagem, excluindo-se as repetições, destacaram-se o nome de 628 mulheres.

Numa próxima etapa, fiz o cruzamento dos 628 nomes com os materiais musicais produzidos por mulheres até 1930³. Esse cruzamento foi realizado nos acervos da Base Sophia (Biblioteca Nacional) e da Biblioteca Alberto Nepomuceno, além dos trabalhos acadêmicos de Paz (2013), Fridman (2008) e Ygayra Souza (2011). Foi deste cruzamento que surgiu uma listagem de 34 mulheres, docentes e discentes do INM, que haviam produzido algum tipo de material musical (pedagógico, composicional e como maestrinas) até 1930. Como citei anteriormente, três dessas mulheres obtiveram grande destaque pelo volume de material produzido, dentre elas está Amélia de Mesquita.

A partir de seu nome, retornei a Hemeroteca e aos periódicos e mais uma vez me vali de sua ferramenta de busca para encontrar informações específicas sobre sua vida pessoal, locais de moradia, momentos de realizações e tragédias, além de muito sobre a sua carreira.

³ O avanço no decênio se deu pela possibilidade de algumas dessas mulheres terem dado início a carreira profissional e/ou a produção de material musical, após o processo de formação no Instituto.

Amélia de Mesquita

No início da busca sobre a musicista, antes de pesquisar nas bases de dados, me debrucei sobre a bibliografia especializada a procura de levantamentos que houvessem logrado ao contar-nos a história de Amélia. Como veremos ao longo do texto a musicista teve uma vasta produção musical, contudo, só encontrei quatro referências bibliográficas que citavam de forma diminuta sua atuação na música. No site *Mulher 500*⁴, há referências sobre sua carreira como “compositora, professora, pianista carioca, e como responsável pela cátedra de órgão do Instituto Benjamin Constant. No relatório de pós-doutoramento de Murgel (2017), há uma pequena lista de composições de Amélia a partir de 1892, sem nenhuma outra informação sobre a compositora, exceto sua data de nascimento (1866) e morte (1954). A terceira referência consta do texto de Duarte (2018) em que o pesquisador se debruça sobre a produção de música católica no Brasil. Nele Amélia é citada como compositora desse tipo de repertório, entretanto, sem nenhuma informação adicional sobre suas composições. A quarta e última referência foi encontrada na Enciclopédia de *Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular* (MARCONDES, 1998). Dentre os quatro textos, este último, organizado por Marcondes (1998), foi o que forneceu mais elementos sobre a vida e a carreira da musicista.

O autor destaca que Amélia era irmã do compositor Carlos de Mesquita, seu primeiro professor de piano, e que no ano de 1877, aos 11 de anos de idade, a menina viajou para Europa em busca de aprimorar seus estudos no instrumento.

(...) em Paris, França, aperfeiçoou-se em piano com Antonie-François Mamontel (1816-1898), harmonia com Émile Durand (1830-1903) e órgão com César Franck (1822-1890). De volta ao Brasil em 1886, apresentou-se em diversos concertos no Rio de Janeiro. No cassino fluminense, em 1894, executou o concerto de Felix Mendelssohn (1809- 1847), com orquestra regida por Vincenzo Cernicchiaro. No ano seguinte exibiu-se no Teatro Lírico, interpretando o concerto de Camile Saint-Saëns (1835-1921), sob a regência de Alberto Nepomuceno. Foi catedrática de Órgão do Instituto Benjamin Constant por mais de 25 anos (...). Escreveu composições religiosas, como uma missa a duas vozes, três Salutaris, um padre nosso, motetes e seis ave-marias, além de peças profanas, como trechos para canto e violino. Colaborou na revista *Le Menestrel*, de Paris. (MARCONDES, 1998, p.506)

⁴ O endereço eletrônico do site é www.mulher500.org.br (consultado em 12/10/2019)

A partir dessas informações, supondo que haveria muito mais a se constatar, fui em busca de novos dados sobre Amélia. Como citei anteriormente, o levantamento inicial foi realizado a partir de seu nome na Hemeroteca, lá encontrei dezenas de referências sobre sua vida e sobre sua atuação como musicista, principalmente como intérprete.

Nos periódicos não constatei sua vinculação ao INM como discente, mas sim como docente interina no ano de 1912, informação dada pelo *A noite*, em 23 de dezembro do mesmo ano (Ed.450, p.3).

Nascida em 27 de abril de 1866, Amélia era filha de Maria Ângela Catarina de Mesquita e José Pereira de Mesquita⁵. Como informado por Marcondes (1998), a menina deu início aos seus estudos musicais com seu irmão, Carlos de Mesquita (1864- 1953). Ele era dois anos mais velho, nascido em 23 de maio de 1864. Aparentemente as facilidades financeiras e a possibilidade de instrução musical no exterior, proporcionadas por sua família, não lhe permitiram uma vida pessoal fácil. Amélia casou-se em 15 de junho de 1886, aos 20 anos, com Arthur da Fonseca Braga na capela do colégio São Vicente de Paula⁶. Arthur era comerciante e possuía uma loja na Rua da Quitanda, 69, no Centro do Rio de Janeiro. Nela comercializava charutos, cigarros e fumo, estabelecimento do qual era sócio junto com o pai⁷, Francisco José da Fonseca Braga.

De acordo com o periódico *Diário de Notícias* (Ed. 1893, p.3), o casamento durou somente quatro anos. Há referências à ação de divórcio proposta em 01 de setembro de 1890, pelo próprio marido. Apesar do pouco tempo de matrimônio, na ocasião do divórcio Amélia já tinha dois filhos, Oswaldo e Fernando de Mesquita Braga.

Um ano depois da separação, em março de 1891, Arthur da Fonseca Braga morreu. Ao que tudo indica, Arthur se suicidou. Na análise dos obituários do falecido em periódicos da época, há a presença das palavras *infeliz* e *inditoso* precedendo seu nome. Analisei 21 obituários de outros mortos presentes nos mesmos periódicos em

⁵ Informação vinculada em nota referente à morte de sua mãe, dada no periódico *Gazeta de Notícias*, de 22 de outubro de 1921 (Ed.281, p.4).

⁶ *Diário de Notícias*, 15 de julho de 1886, Ed.372, p.1.

⁷ *Almanak Laemmert*, 1891, Ed. A48, p.652.

que estavam os obituários de Arthur e em nenhum deles encontrei essas palavras. Nos outros obituários as palavras que acompanhavam os nomes dos mortos sempre denotavam o infortúnio da morte, não do morto⁸. O fim do casamento não parece ter sido amigável, pois, nos mais de cinco obituários que se referiam a morte de Arthur, em nenhum deles há citação do nome de Amélia ou de seus filhos, somente dos pais e irmãos de Arthur.

As informações levantadas nos permitem considerar que a separação e uma série de dívidas deixadas pelo ex-marido causaram, além da morte trágica, pelo menos um processo na justiça contra os únicos herdeiros, Amélia e seus filhos⁹. Nos meses subsequentes, uma série de notas tratam de uma ação de penhor da casa onde Arthur foi velado. A constatação desse dado permitiu o cruzamento do endereço do local do velório, presente dos obituários, com o endereço apresentado nos atos jurídicos publicados posteriormente.



Obituário de Arthur da Fonseca.

(Fonte: *Gazeta de Notícias*, 9 de março de 1891, Ed.68, p.4)

⁸ São comuns as seguintes frases antecedendo os nomes dos mortos nos obituários: sempre chorado, prezada esposa, idolatrado esposo, extremoso marido, inocente filho, etc.

⁹ Há várias referências no ano seguinte ao processo sofrido por Amélia e seus filhos no penhor de duas casas em São Cristóvão, na Rua Oliveira Fausto nº 5 e 7, para o pagamento de dívidas deixadas por Arthur.

Após esses incidentes, tudo indica que Amélia deu continuidade a sua vida profissional, muito provavelmente pela necessidade de sustentar a si e a seus filhos. Em 1892, no periódico *Gazeta de Notícias*, de 08 de setembro, há anúncios de suas partituras sendo vendidas na casa *Buschmann e Guimarães*. A loja ficava na Rua do Ourives, 52, no centro do Rio de Janeiro. Nestes anúncios, repetidos por dias, são citadas três partituras para piano de autoria de Amélia.



Anúncio de partituras de Amélia de Mesquita.
(Fonte: *Gazeta de Notícias*, 8 de setembro de 1892, Ed.251, p.7)

No ano seguinte a morte do seu ex-marido (1892) há informações sobre concertos em que Amélia atuou como pianista. Esses concertos foram promovidos por seu irmão Carlos de Mesquita, o que nos leva a considerar sua colaboração na retomada da carreira da irmã. A maioria dos anúncios sobre os concertos apresentam referência ao parentesco entre os dois, o que possivelmente lhe trazia respaldo social. Como mulher viúva, anteriormente divorciada, era comum que precisasse de algum familiar do sexo masculino que lhe “autorizasse” publicamente.

Em 1901, constatei vários anúncios que se referiam a uma série chamada *Concertos Populares*, todos indicavam Carlos de Mesquita como organizador dos eventos. Os anúncios faziam questão de destacar que eles eram “fundados e dirigidos” pelo músico e em todos Amélia sempre esteve ao piano. No concerto ocorrido em 23 de junho de 1901, noticiado pelo *Jornal do Brasil* (Ed.174, p.8), há citações, inclusive, da presença do Presidente da República e de sua família.

Vale destacar, que a maioria das referências tratam da atuação musical de Amélia relacionada a seu cunho interpretativo. Sempre muito elogiada como pianista, acumulava menções ao seu profissionalismo e técnica. Seu estilo de execução, interpretação, expressividade, vigor, entre outros adjetivos elogiosos que eram atribuídos à musicista sem fazerem correlação com as características profissionais de seu irmão. Em uma dessas apresentações, ao lado de Carlos, Amélia executou ao piano um *Episódio Sinfônico* a dois pianos. Destaco aqui, a ênfase dada pelo articulista sobre sua “destreza elegante, **rara** em mãos femininas” (grifo nosso).

No *Episódio Sinfônico* a 2 pianos, que Mesquita executou com sua talentosa irmã, D. Amélia de Mesquita, pianista também de raça, pondo no seu jogo uma destreza elegante, **rara** em mãos femininas, as qualidades que acima mencionamos têm largo e brilhante realce. Sente-se que o poeta sofre, chora e depois exulta de felicidade, conforme explica a estrofe em francês do programa. Há ali frases deliciosas que falam, gemem, suspiram e a execução esteve na altura da composição. [**grifo nosso**] (GAZETA DE PETRÓPOLIS, 29 de janeiro de 1901, Ed.13, p.2)

Diferentemente do que se considerava dos homens, a ênfase dada a raridade da destreza feminina tinha relação com o entendimento de que as mulheres eram menos capazes de realizar qualquer produto que demandasse conteúdo intelectual. Isso se reflete em muitas notícias que apresentam a atuação feminina em atividades consideradas intelectuais, sendo exceção aquelas ligadas ao lar e a profissões correspondentes ao cuidado, tais como: professoras de crianças, enfermeiras e cuidadoras. Como veremos, com certa frequência isso se reproduzia nos adjetivos que faziam correlação com a prática musical feminina.

Uma outra faceta de Amélia de Mesquita era seu envolvimento em causas beneficentes. São várias as notas sobre sua participação e produção desses eventos. Em um deles, em benefício a uma viúva e três órfãs, realizado no *Clube Sinfônico*, em 20 de agosto de 1896, a musicista é noticiada junto com Camilla da Conceição. Camilla era uma mulher negra, solteira e que se tornou uma das professoras de canto mais relevantes do INM no mesmo período. Em 2018, publiquei na *Revista Brasileira de*

*Música*¹⁰ um texto sobre um episódio ocorrido com Camilla da Conceição nas dependências do INM. Nele pude considerar a atuação religiosa de Camilla na igreja católica e na *Sociedade Santa Cecília*, entidade vinculada à mesma igreja e que tinha fins filantrópicos. Essa característica de envolvimento com as causas cristãs católicas também era partilhada por Amélia, pois, além de sua participação nesses eventos, boa parte de sua produção composicional referia-se à produção de música sacra.

Nas edições do *Jornal do Comércio* de 16 de junho de 1899 e de 14 de abril de 1900, há referências a duas de suas composições: *O Salutaris* e *Ave Maria*, para canto e piano (na edição de 16 de junho de 1899) e para canto, violoncelo e harmonium (na edição de 14 de abril de 1900). Na nota do dia 16 de junho de 1899, o articulista faz questão de destacar a desenvoltura de Amélia tanto como pianista, quanto como compositora.

São da lavra da insigne pianista D. Amélia de Mesquita, dois graduais de música religiosa: *O Salutaris* para canto, com acompanhamento de órgão ou harmonium, dedicado á Exma. Sra. D. Leonor Joppert e *Ave Maria* para canto, com acompanhamento de piano ou harmonium, dedica á Exma. D. Helena de Albuquerque, ambos editados pela casa Manoel Antônio Guimarães. Se até hoje admirávamos os dotes pianísticos e a virtuosidade brilhante da Exma. D. Amélia de Mesquita, hoje temos de registrar com louvores essa promessa de seu talento de compositora que se revela tão auspiciosamente, e que desejamos seja fecundo, manifestando-se em muitas outras produções. (JORNAL DO COMMÉRCIO, 16 de junho de 1899, Ed. 196, p.3)

Observei essas mesmas partituras, inclusive com arranjos musicais diversos, nos arquivos da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) e na Base Sophia da Biblioteca Nacional (BN). A listagem referente à localização dessas partituras nos dois acervos segue abaixo:

¹⁰ Edição comemorativa correspondente aos 170 da Escola de Música da UFRJ. Artigo cujo tema foi: “Os escândalos do Instituto Nacional de Música”: Camilla da Conceição e as mulheres do INM (1919)”. <https://doi.org/10.47146/rbm.v31i1>

Cópias das Músicas *Ave Maria* e *Salutaris* – Amélia de Mesquita

Música	Instrumentos	Onde se encontra	Referência	Editor
Ave Maria	Canto e piano	BAN	Peças para canto e piano	Manuscrito na seção de partituras sem identificação do copista
Ave Maria	Canto e piano	BAN	Peças para canto e piano	Casa Arthur Napoleão
Ave Maria: a duas vozes	Canto	Base Sophia	Música MS	
Ave Maria: canto violoncelo e harmonium		Base Sophia	Música M-I-12	
Ave Maria: Duas vozes com acompanhamento de harmônio		Base Sophia	Música B48s	
Ave Maria: na hora em que se cobre: op.23	Canto e piano	Base Sophia	Música M-I-3	
O salutare		Base Sophia	Música M-IV-24	
O salutaris	Canto, violino e harmonium ou piano	BAN	Peças para canto e piano	Casa Arthur Napoleão
O salutaris	Canto, harmonium ou piano	BAN	Peças para canto e piano	Manoel Antonio Guimarães
O salutaris: a 2 vozes: op.20	Canto e piano	Base Sophia	Música M-IV-28	
O salutaris: op.2	Canto e piano	Base Sophia	Música MS	

Outras composições de Amélia de Mesquita foram levantadas nestes arquivos, sendo mais de uma dezena delas de cunho religioso. Nos dois arquivos (BN e BAN) constatei também uma coleção de músicas sacras com acompanhamento para piano e harmonium. Essa coleção é composta por um *Padre Nosso* e seis *Ave-Marias*, além de outras peças com o mesmo enfoque.

Segue abaixo a listagem completa de peças compostas por Amélia de Mesquita levantadas por esta pesquisa:

Base Sophia (Biblioteca Nacional)

NOME DA MÚSICA	LOCALIZAÇÃO NA BASE
A casa do coração	Música M-V-84
A casinha pequenina	Música M-I-2
Ave Maria: canto violoncelo e harmonium	Música M-I-12
Ave Maria: Duas vozes com acompanhamento de harmônio	Música B48s
Ave Maria: na hora em que se cobre: op.23	Música M-I-3
Ave Maria: a duas vozes	Música MS
Bem te vi: canção Brasileira: op.25	Música M-I-4
Brincadeira (fácil)	Música M-IV-78
Ciranda Cirandinha (fácil): piano a 4 mãos	Música M-I-5
Colleção de músicas sacras com acompanhamento para piano ou Harmonium	Música M-I-33
Defaillance	Música MS
Duas almas: op.40	Música M-I-22
Duas quadras do poema esquecer	Música MS
Eterne incógnita, op 53	Música M-I-29
Eu não gosto: canção op.41	Música M-I-24
Evocação para piano	Música M-VIII-37
Felicidade, op50	Música M-I-28
Hino a santíssima	Música B48s
Junto ao berço: op.42	Música M-I-30
La folle atente	Música MS
La folle attente, op.51	Música M-II-13
Le Berger: op.44	Música M-I-31
L'infidele	Música MS
Melancolia: para harmônio	Música B48s
Ó salutaris: a duas vozes	Música M-XXVII-9
O salutare	Música M-IV-24
O salutaris: a 2 vozes: op.20	Música M-IV-28
O salutaris: op.2	Música MS
Olhos negros: op.45	Música M-I-23
Ondas, op.49	Música M-I-25
Outomno, op.47	Música M-I-27
Páginas simples: 8 pequenas composições sacras para canto com acompanhamento de piano ou Harmonium	Música M-III-17

Pie Jesus: op.22: canto acompanhamento instrumental	Música B48s
Pombal desfeito	Música MS
Porque fugiste de mim : canção, op.48	Música - M-I-21
Pourquoi: op.43	Música M-I-32

Biblioteca Alberto Nepomuceno – Escola de Música da UFRJ

NOME DA MÚSICA	LOCALIZAÇÃO NA BASE
A casa do coração	BAN
A casinha pequenina	BAN
Agnus Dei [1] (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto) (2 cópias)	BAN
Ave Maria (2 cópias)	BAN
Bem te vi	BAN
Brincadeira (fácil)	BAN
Ciranda Cirandinha (fácil): piano a 4 Mãos	BAN
Coleção de músicas Sacras com acompanhamento de piano ou Harmonium (Padre Nosso e 6 Aves Maria)	BAN
Duas almas: op.40	BAN
Esperança	BAN - Manuscritos
Esquecer	BAN
Eterna incognita	BAN
Evocação para piano	BAN
Exaltação	BAN - Manuscritos
Felicidade, op.50	BAN
Hymno ao coração de Jesus op.12 (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto) – (2 cópias)	BAN
La folle autente	BAN
Ladainha op.1 (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto)	BAN
Ladainha op.2 (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto)	BAN
Memorare (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto)	BAN
O salutaris (2 cópias)	BAN
O sonho dos sonhos	BAN
Olhos negros: op.45	BAN

Outomno, op.47	BAN
Padre Nosso n.17 (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto)	BAN
Porque fugiste de mim : canção, op.48	BAN
Salve Rainha (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto)	BAN
Sempre	BAN
Sete palavras da paixão (parte integrante do álbum 8 pequenas composições sacras para canto)	BAN
Si vous aves de La peine (2 cópias manuscritas)	BAN - Manuscritos
Suplica	BAN
Tagarelando	BAN
Tantum ergo	BAN
Ternura	BAN

Além de professora interina do INM, Amélia se dedicou ao ensino particular do piano e também deu aulas no Conservatório Livre de Música. Sua atuação como professora era muito elogiada pelos periódicos, inclusive com referências a sua distinção, pois diferentemente de outros professores, ela se destacava pelo “conhecimento que [tinha] da pedagogia do piano”, sendo de “ordinário muito interessantes as audições em que a talentosa pianista apresenta[va] as suas discípulas”, dando-lhes até mesmo, dicas de como familiarizar-se com o público, [e] preparando-as “de modo a enfrentarem com calma o auditório em qualquer ocasião” (*Jornal do Comércio*, 1904, Ed.245, p.3)¹¹. Uma das ações práticas realizadas até hoje por professores de piano são os recitais, evento em que os alunos e até mesmo o professor se apresentam tocando o repertório estudado ao longo de um período. Há nos periódicos referências aos recitais promovidos por Amélia para apresentação de seus alunos. Em um desses eventos, realizado no salão nobre do *Jornal do Comércio*, citado pelo periódico *A Notícia*, de 28 de maio de 1909 (Ed.120.p3), o articulista destaca a presença das “mais distintas famílias da nossa sociedade” que lá “premiaram com calorosos e prolongados aplausos o brilhante desempenho dado às peças de Mozart, Schubert, Chopin, Delibes, Liszt, Massenet, etc”.

¹¹ Não foi possível determinar a data devido a elegibilidade da digitalização do periódico.

A resiliência e o poder de superação de Amélia também estavam presentes nos textos sobre a musicista. O periódico *A notícia*, em 4 de outubro de 1910 (Ed.235, p.3) deu destaque a seu estudo, força e empenho – e como a musicista superou cada uma das intempéries, adquirindo “autoridade e prestígio”. Informações que só *avultavam* a relevância de Amélia de Mesquita como professora e compositora.

Entre os artistas que se dedicam á profissão árdua da docência musical, avulta, numa tradição que o tirocínio pedagógico foi pouco e pouco revestido de autoridade e prestígio, o nome da ilustre pianista Amélia de Mesquita.

Educada numa excelente escola, dispondo de um preparo teórico invejável, familiarizada com os velhos mestres, na intimidade diuturna dos clássicos, tendo convivido num meio artístico de primeira ordem, onde grandes notabilidades, como Marmontel, que lapidaram o formoso talento, modelando-o nas boas regras do estilo, afeiçoando-o as maleabilidades da interpretação de modo que ele tivesse a faculdade de refletir o pensamento dos compositores, traduzindo-lhes a psique e as mais variadas formas do sentir humano – a Sra. Amélia Mesquita conseguiu dispor de uma organização artística forte e vigorosa, capaz dos maiores cometimentos. (A NOTÍCIA, 4 de outubro de 1910, Ed.235, p.3)

Em se tratando dos processos pessoais e profissionais que a musicista passou ao longo da vida, no texto acima podemos observar que havia ciência que a entrada de Amélia na docência não foi um processo simples, mas, de conquista do espaço mediante a imposição de respeito aos mestres e colegas de profissão. Seu temperamento, sua empatia para com os alunos e a facilidade de “descer ao nível da inteligência” deles era uma das características que faziam dela uma professora exemplar, conforme periódico:

Abraçando a carreira pedagógica, foi depois a professora que se impôs ao respeito dos próprios mestres, seus colegas. O seu temperamento, tão bem acomodado às exigências do método, a sua faculdade especial de descer ao nível da inteligência inculta do aluno e de transmitir-lhe a noção com clareza, de modo a fazê-lo aceitar e frutificar – tudo isso contribuiu para alicerçar lhe os créditos de competência e de rara proficiência. (A NOTÍCIA, 4 de outubro de 1910, Ed.235, p.3)

Como compositora, o artigo continua enfatizando que a atuação da musicista ia além de sua carreira como pianista, e a partir de seus bons resultados como professora, a composição passou a atraí-la, contudo, Amélia não teria se espelhado

nos gêneros românticos, mas sua “alma de crente fortalecida pelos embates da vida” fez com que ela se debruçasse sobre as composições sacras. O articulista considera que o gênero sacro não tem uma escrita simples, e que “só os privilegiados do talento, que se apoiam na fé e se sentem animados pelo ardor da crença, tem o dom de produzir essa arte cheia de grandeza, e a Sra. Amélia de Mesquita é desse número” (A *Notícia*, 4 de outubro de 1910, Ed.235, p.3). O texto continua descrevendo uma série de informações concernentes à análise musical de uma obra específica composta por Amélia, chamada *Missa de São Cristóvão* que havia sido cantada no dia anterior na Igreja Cruz dos Militares. Apesar do autor ter feito questão de discorrer sobre todas as partes da obra (*Kyrie, Glória, Sanctus, Laudamus-te, Gratias, Sanctus* e o *Agnus Dei*), transcrevo abaixo as considerações sobre o *Kyrie*.

Adquirimos essa convicção ontem, assistindo na igreja Cruz dos Militares, a missa solene de Nossa Senhora da Piedade, em que se cantou a *Missa de São Cristóvão*, composição da Sra. Amélia de Mesquita. No coro da igreja uma grande orquestra dirigida pelo Sr. Francisco Nunes Junior tinha a secundária muitas amadoras, amadores e profissionais.

Ao começar a missa a nossa atenção foi imediatamente reclamada pela introdução do *Kyrie*: quatro compassos de música grave, serena, que se desenhava calmamente numa melodia singela, emoldurada numa harmonização que lhe completava a doçura. Os sopranos entoaram o *Kyrie eleison* numa invocação humilde, no compasso seguinte os contraltos ofereceram ao canto o apoio da sua voz, numa melodia que o acompanhava como um traço sonoro a realçar-lhes os efeitos e a prece de compaixão se desenrolou numa serenidade de contrição, num duplo desenho vocal que ora se aproximava consonante, ora divergia nos arabescos, ora se contrastava nos efeitos, desenvolvendo-se um puro, calmo, levemente ondulado, ao passo que o outro descrevia curvas elegantes, como a comentar-lhe a beleza da linha. E as vozes se conjugavam harmônicas até o fim da invocação. (A *Notícia*, 4 de outubro de 1910, Ed.235, p.3)

O artigo se encerra com elogios à compositora e considerando que uma obra de tanta profundidade litúrgica e musical só poderia vir de um talento similar, que passou a escrever na História da Música uma de suas belas páginas.

Sente-se, porém, em toda essa missa, que ela nasceu de um espírito forte, dominado somente por uma crença de convicção profunda, íntima, espontânea. É uma bela página da música, em que se revela um belo talento de compositora. (A Notícia, 4 de outubro de 1910, Ed.235, p.3)

A forma elogiosa e profissional com que os textos se referem ao trabalho de Amélia como professora, intérprete e compositora é de grande relevância para esta pesquisa. Durante o mestrado analisei a forma como as notícias sobre música adjetivavam as atuações musicais de homens e mulheres. Posso afirmar que havia diferenças consideráveis na forma como os articulistas descreviam a prática musical feminina e masculina. Ao se referirem aos músicos homens, esses adjetivos normalmente estavam ligados a aspectos técnicos. Se destacavam características como potência vocal, timbre e sonoridades emitidas em seus respectivos instrumentos. No caso das mulheres, elas tinham ressaltadas sua delicadeza, fragilidade e singeleza, comparadas muitas vezes a pequenos animais e flores. Elas recebiam destaque a aspectos relacionados à beleza e aos atributos físicos em detrimento dos profissionais.

Aparentemente, somente depois de tantos anos como professora particular, compositora e intérprete, no Natal de 1912 sua carreira como professora atingiu a estabilidade. O periódico *A imprensa* (Ed.1818, p.6) noticiou no dia 24 de dezembro, sua nomeação para a cadeira de órgão e harmonium do Instituto Benjamin Constant, local onde atuou como professora até sua aposentadoria em 1939.

Outras informações sobre Amélia também tratam de aspectos relacionados a sua vida pessoal, neles observamos possíveis momentos de grande apreensão e tristeza. Em uma dessas referências o periódico informa sobre um assalto ocorrido em sua residência em novembro de 1911. A casa - que até hoje fica na Rua das Laranjeiras, 84, na capital do Rio de Janeiro - foi invadida por um homem chamado *Galdino Silveira Medeiros* que roubou “um relógio de ouro, (...) duas correntes de ouro, um cordão e um anel do mesmo metal, diversos berloques e um par de travessas de tartaruga com incrustações de ouro” (*A Notícia*, 18 de novembro de 1911, p. 1). O ocorrido aconteceu enquanto Amélia dava aulas a uma aluna em outro ambiente da casa. O caso foi parar na polícia, que recuperou parte dos bens. A casa onde ela morou abriga hoje uma clínica veterinária e é tombada pelo patrimônio histórico do município Rio

de Janeiro.



Fachada atual da casa onde residia Amélia de Mesquita - Rua das Laranjeiras, 84, Rio de Janeiro/ RJ (Fonte: *Google maps*, consultado em 11 de outubro de 2019)

Outra notícia que teve grande destaque em diversos periódicos, motivo da maior tristeza na vida de uma mãe, foi a morte de seu filho mais novo *Fernando de Mesquita*. Cônsul do Brasil na Polônia, Fernando morreu em Varsóvia, em 2 setembro de 1928, vítima de tifo. As notas informavam que o jovem senhor, nascido em 10 de setembro de 1889, a dias de completar 38 anos, era antigo funcionário do ministério das relações exteriores, emprego que ocupava desde bem jovem. No ministério exerceu vários cargos, chegando à função de cônsul. Poliglota e muito estudioso, Fernando também era artista. Como pintor teve oportunidade de expor suas obras em galerias da Espanha e do Rio de Janeiro. No momento da morte de seu filho Amélia estava em gozo de licença por um período de 6 meses, licença esta concedida pelo governo menos de um mês antes (19 de agosto de 1928¹²). Não identificamos nenhuma solicitação de viagem ao exterior, o que era comum à época aos funcionários do governo, portanto, não foi possível saber se a licença solicitada tenha sido para ir cuidar do filho, pois, de acordo com as notícias sobre sua morte, Fernando estava doente fazia algum tempo.

¹² *O Jornal*, 19 de agosto de 1928, Ed.2984, p.14

As fotografias também foram uma das grandes fontes de informação para minha pesquisa de doutorado. Durante o levantamento, verifiquei 126 fotografias de docentes e discentes do INM nos periódicos daquele período (1890-1920). Consta de um dos capítulos uma análise de parte das fotos encontradas. Neste levantamento, infelizmente não consegui encontrar nenhuma imagem de Amélia de Mesquita, a única fotografia que faz referência a musicista é de um concerto em benefício de órfãos, em que ela, como pianista, seria uma das atrações principais. A imagem reflete um auditório maioritariamente feminino, completamente lotado, no aguardo das atrações.



Festival em benefício dos órfãos. (Fonte: *Revista da Semana*, 1915 (Ed.16, p.40)¹³

Vale destacar a presença maciça de mulheres e como a imagem demonstra a imponência na forma de vestir que esses concertos requeriam de seus frequentadores. O uso exagerado de chapéus, luvas e penas nesses eventos e até mesmo nas dependências do INM, chegou a ser motivo de sátira em alguns periódicos.

¹³ Não foi possível determinar a data devido à ilegibilidade da diagramação do periódico. (“Aspecto da brilhante assistência ao festival realizado em benefício dos órfãos do contestado e no qual tocaram Mlle. Rosalina Coelho Lisboa, que recitou uma poesia inédita de Hermes Fontes (...) D. Amélia de Mesquita, a distinta professora, que tocou com a costumada maestria páginas de Debussy e de Lizst (...)”)

Informações sobre a relevância que esses aspectos tinham na vida social daquele período e a importância de se estar vestido da forma correta para tais eventos, também constam de um dos capítulos da tese.

Amélia morreu em 28 de agosto de 1954 em uma casa de repouso chamada *Casa São Luiz para Velhice*. Sua morte foi amplamente divulgada pelos jornais. Ela foi sepultada no dia seguinte à sua morte, às 13 horas, no cemitério São João Batista, que fica no bairro de Botafogo, na capital do Rio de Janeiro.

Conclusão

Não há dúvidas que a atuação de Amélia foi relevante para história da música. As inúmeras referências à sua produção, principalmente como intérprete e compositora, me permitem constatar sua profícua atuação naquele contexto.

Afirmo que assim como no caso de Amélia, há dezenas, se não centenas de mulheres que precisam ter seus nomes e suas histórias sendo contadas. Desenvolvo hoje uma pesquisa como bolsista da Biblioteca Nacional (PNAP, 2020), nela tenho levantado informações sobre as outras 31 mulheres que fazem parte da listagem inicial, a mesma listagem que na tese me permitiu dar destaque a Amélia e a outras duas mulheres. O levantamento em fase de conclusão tem me apresentado um volume impressionante de informações sobre outras tantas mulheres musicistas que merecem ser estudadas.

Espero com esse texto estimular e contribuir para que outros pesquisadores e pesquisadoras se debrucem sobre este objeto. Há muitas histórias a serem contadas sobre essas mulheres, pessoas de grande relevância para a música e para nossa história. Que possamos nos valer desses espaços, para dar voz a quaisquer percursos que nos ajudem a compreender os caminhos percorridos até chegarmos as conquistas e até mesmo fracassos que vivemos hoje, contribuindo assim para o conhecimento, a expansão e a visibilidade dessas histórias esquecidas nas entrelinhas da História.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bonfim. **A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da república no Brasil**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Instituto Nacional de Musica: Actas de Concursos. Acervo de Documentos Históricos.

BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca Digital. <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

BIBLIOTECA NACIONAL. Base Sophia. https://acervo.bn.gov.br/sophia_web

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Entre normas e negociações: a presença feminina na restauração musical Católica no Brasil**. ANAIS DO V SIMPOM. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.617-629, 2018.

FRIDMAN, Cláudio. **Música em Revista – Rio de Janeiro, 1900 – 1920**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

IGAYARA-SOUZA, Suzana Cecília Almeida. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

MARCONDES, Marco Antônio (org.). **Enciclopédia da música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2 ed. ver. Ampl. – São Paulo: Art Editora, 1998.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Cartografias da canção feminina: compositoras do século XX**. Pesquisa de Pós doutorado pela Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: SP, 2017.

PAZ, Aline. **Mulheres musicistas do INM (1890 – 1920): expectativas sociais, formação e processos de profissionalização**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

PAZ, Aline. **Atuação feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890- 1910)**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

PAZ, Aline. **“Os escândalos no Instituto Nacional de Música”: Camilla da Conceição e as mulheres do INM**. Revista Brasileira de Música. Vol.31, n.1. Jan/Jun. Programa de Pós Graduação em Música da UFRJ. Rio de Janeiro: 2018

Recebido em: 16/07/2023

Aceito em: 20/11/2023

ENTREVISTA COM A ARTISTA CLAUDIA PAIM

Flaviana Benjamin¹

Para Claudia Paim
In memoriam

¹ Doutoranda (IA/UNICAMP). Mestre pela Escola de Comunicação e Artes (USP), pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na área de Teoria e Prática do Teatro. Graduada em Artes Cênicas com ênfase em direção teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5658710529721091> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3717-1658> . E-mail: flabenjamin@gmail.com .

Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2017, no apartamento de Jana, filha de Claudia Paim, localizado na Alameda Barão de Limeira, no centro de São Paulo. Na ocasião, Claudia, estava em São Paulo. Assim, recorro a ela, depois de me encantar com a performance que ela havia realizado no Perfor 5 [Quando?], que ocorreu no ano de 2014 no antigo Paço das Artes em São Paulo. Claudia Paim foi uma artista e professora brasileira. Atuou como docente no curso de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado – Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande-RS. Realizou trabalhos significativos no campo da arte que atravessam debates acerca de novos contextos e, com isso, se tornam atemporais.

A performance intitulada "Uma pessoa civilizada"², a colocava frente aos espectadores para falar de situações em que ela havia mentido. Palavras escritas em seu corpo eram apagadas com cuspe e esfregão das mãos a cada conto. Uma ação de cortar, com uma tesoura, seu vestido, expunha sua nudez, seguida de um longo descarrego urinário para completar a ação. Assim, ela apagava palavras escritas em seu corpo, cortava pedaços de seu cabelo, até ficar sem nenhum fio, e por fim, cortou seu vestido e urinou no espaço institucional.

A performance apresentada, compunham a programação do evento e segundo as informações contidas em seu site, a ação derivou das relações interpessoais a partir dos atravessamentos do corpo feminino (o dela). Livre inspiração e ancorada na historiografia da performance a partir de Faith Wilding na obra *Waiting*³ (1971), que narrou na performance diversas situações de espera a partir da perspectiva de gênero.

FB: Como surgiu a ideia para a performance "Uma pessoa civilizada"? Uma ação que faz uso de urina como elemento performático.

Claudia Paim: Essa questão com a urina eu já tinha usado outra vez. Eu fiquei pensando muito em como é urinar na frente das pessoas. Não é algo simples, mas

² A performance pode ser encontrada em vídeo no site da artista e também no link : <https://vimeo.com/121521694>.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77Ei1JSxLu0>. Acesso em 3 de maio de 2023.

complicado. O homem tem um território, geralmente ele urina em qualquer lugar, como uma questão cultural. Eu pensei na urina como corpo que excreta coisa, uma analogia ao segredo, secreto e a secreção. Foi assim que surgiu a ideia da urina: o segredo, o secreto e a secreção. Um desencadeamento para pensar a urina como elemento da performance.

FB: Você também fez uso da urina no ano de 2007, na performance "Carta"?

CP: Sim. Mas tinha a questão da relação familiar na performance "Carta". Na performance "uma pessoa civilizada" eu elaborei por anos. Deixei por três anos meu cabelo crescer. Assim que a concebi, comecei a deixar meu cabelo crescer. E assim, coincidiu de ser no Perfor 5. Eu fui construindo com o tempo. São coisas que falamos "meio sem pensar" para tornar a vida possível/vivível uns com os outros. Assim: "oi, tudo bem? - tudo bem". Às vezes não está, mas não dizemos à toda hora. São mentiras que fazem possível a vida. São mentiras ou omissões. De certa forma são máscaras.

FB: E você tinha pensado nas relações de gênero quando construiu a performance?

CP: O que pensei foi em meu corpo - que é um corpo de mulher. Eu tenho alguns trabalhos mais alinhados às questões de gênero, feminismo, mas outros estão em outras esferas. Na performance "uma pessoa civilizada", o corpo é preenchido socialmente pelos discursos, sou enquadrada. E nesse sentido, meu corpo é lido como feminino. Por exemplo, tem mentiras ali que digo que são do meu cotidiano e outras não. Estão na composição entre o biográfico e o ficcional. Acho que estão mais para a autoficção.

FB: A materialização da performance como se deu?

CP: Eu pedi para fazer aquele vestido. Queria uma coisa, a princípio, neutra. Não queria trabalhar com a nudez logo de cara. Procurei o tecido. Precisava também de pele. Corpo e tecido, nesse sentido, estão muito juntos. Tem muita coisa que se desdobrou com a performance. Um tecido que pode ser pensado também como tecido social.



Imagem I: Foto: Antonio Juárez

FB: Você tinha planejado urinar no final da performance?

CP: Sim, eu fiquei segurando durante a ação, pois sabia que no fim faria isso. Eu deixei a performance acontecer, porém não tinha avisado ninguém da coordenação. O que provocou uma correria da organização nesse momento da ação. Mas havia muitos indícios de excreção. Usei saliva desde o início. Cabelo, saliva e depois urinar. Para mim a performance é mutante, por isso, se eu falasse antes que iria urinar, poderia gerar outra coisa. Desde o início da elaboração da performance anotei as coisas. Comecei a regular, com as mãos, dentro do ônibus em Porto Alegre, quanto de cabelo

precisava pegar para a quantidade de frases da performance. Tomei cuidado para não faltar e ter as mechas até o fim da ação. Tem muito a relação com o tempo, pois não poderia cortar as mechas de cabelo tão rápido. O que era esse tempo? O tempo das pessoas também. Quando eu performo fico em outro estado. Sou outra, meu corpo também. As borboletas se acalmam no estômago. (risos).

FB: A nudez, naquela ação, revelou para o espectador o processo que você viveu na luta contra o câncer de mama.

CP: Eu acho que é um trabalho que entra nas pessoas. Muitas pessoas já disseram para eu reconstruir o mamilo e para mim é uma cicatriz. Revela um corpo que se mostra. É um corpo possível, que não se esconde.

FB: Muitas mulheres não conseguem revelar isso corporalmente.

CP: Sim, isso eu entendo. Sei que isso mexe com quem está e quem não está nesse processo. E isso revela a questão do segredo como trabalhei na ação "Uma pessoa civilizada".

Na performance que realizei, *Cartas* (2007)⁴, quando reli, fiquei impressionada, pois era um texto que não se esgota. É atemporal. Chamo de pulsão de morte, pois pode nos destruir. Kafka escreve ao pai sobre condicionamentos. Tem coisas que podem mutilar e acabar com o outro. Ele escreve, e não consegue entregar, assim, pede à mãe que o faça. Assim, na performance, eu reescrevo a carta flexionando o gênero. No início eu pensei: vou ler a carta. Invés de ser um pai é uma mãe. Era uma ação que pensei muito em ler. Usei uma camiseta, me sentei em uma cadeira, mergulhei o pé - que estava amarrado - em uma bacia enquanto urinava durante a ação.

⁴ A documentação dessa ação está disponível no site da artista. Pode ser acessada diretamente no link: <https://www.claudiapaim.site/carta>.

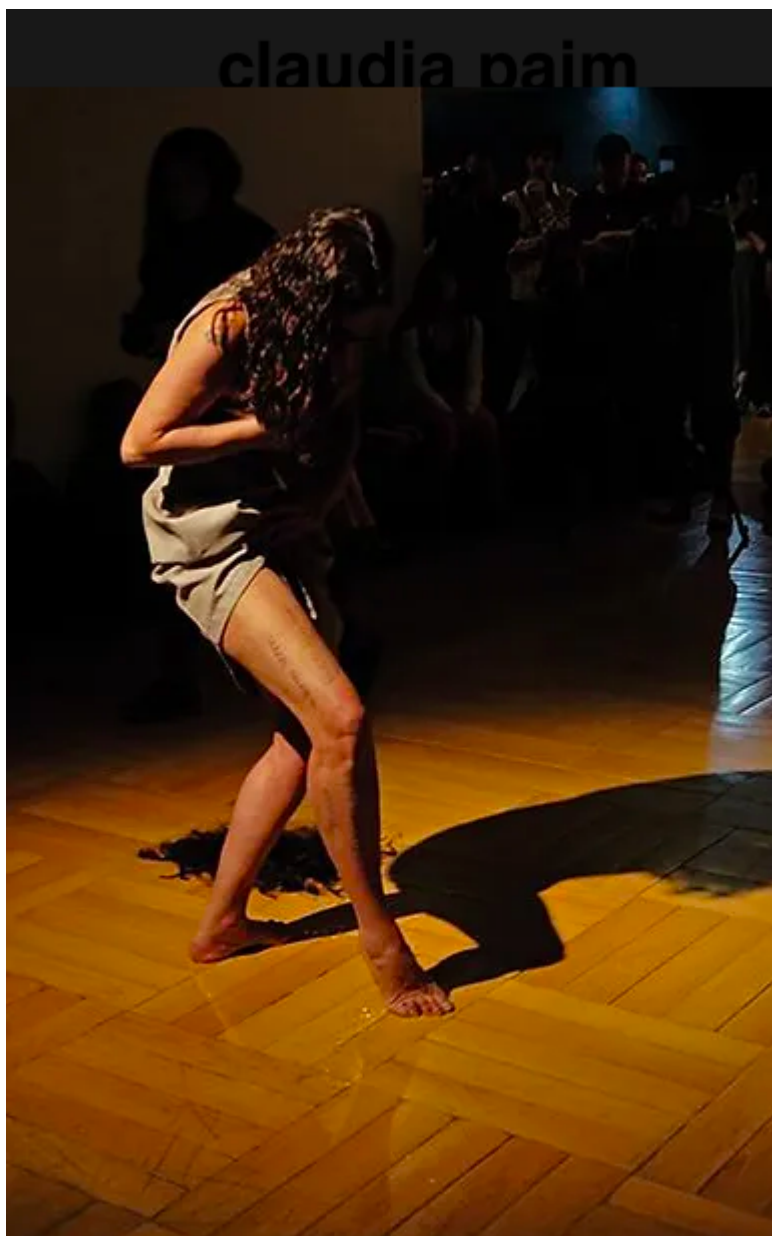


Foto: Clarisse Tarran

FB: Suas performances mostram muito um corpo abjeto. Quando "descobrirem" suas performances você ficará sobrecarregada (risos).

CP: [risos] Sim é isso, são reflexos dos condicionamentos sociais do corpo que levam essas ações para um campo marginal.

FB: Você pode comentar um pouco da sua performance "Possibilidades" (2011)?

CP: Eu espalhei uma quantidade de ovos pelo espaço. Eram a quantidade de óvulos que tive ao longo da minha vida. Comecei menstruar com 13 anos e terminei com 49 anos. O que eu fiz. contei a quantidade de óvulos que tive. Foram 36 anos menstruando em 12 meses de cada ano. Coloquei nome próprio em cada ovo representado na ação.

Em uma bacia grande colocava os ovos. Eu quebrava os ovos que "não tinham dado certo". Na ação, eu olho o ovo e o nome escrito nele e quebro. Ao longo da performance vou limpando as mãos, o rosto e o cabelo. A força do ovo quebra a casca. Não me preocupo muito em repetir a ação. Performo ou porque alguém me pede algo específico ou porque existe algo que não resolvi bem.

FB: Tanto a performance "Possibilidades" e "Carta" você reperformou?

CP: Sim, mas foi a pedido. Na performance "Eles não foram felizes para sempre"(2011), modifiquei por conta do espaço. Quando fiz na galeria era uma coisa, mas na rua, por conta do festival, foi outra coisa. As pessoas, na ocasião, estavam discutindo tanto as relações de gênero e política que na rua a performance se transformou.

FB: Você tem tensionado há muito tempo as relações concernentes às políticas de mulheres. Como é atrelar seu trabalho a essas questões?

CP: Tem coisas que vão e voltam para mim. Por exemplo, tenho um caderno que anoto coisas. Roberta Barros fala sobre a questão da performance atrelada à política de mulheres. Por exemplo, uma pessoa escreveu sobre meu trabalho em uma pesquisa, mas era sobre registro em performance. A performance quando registrada ou vista, permite isso. Tem uma coisa que é pessoal.

Na performance "Cartas", tem algo muito pessoal ali. Ler as cartas é algo muito intenso. Quando lida em um local claustrofóbico o limite do corpo bate muito.

FB: Você trabalha com a costura autoficcional.

CP: "Uma pessoa civilizada" era para pensar como viver juntos. Eu gosto de trabalhar com o autoficcional. Um fato me levou a fazer essa performance. Conheci uma pessoa e ela gostava muito de falar. Se afirmava dizendo: " eu falo mesmo". Independente dela dizer a verdade ou não, soava como um grande mérito. Assim, criei essa ação pensando também na força da palavra.

FB: Muito obrigada, Cláudia, pela troca. Sua arte me bagunça. Eu acho que existe um esforço necessário no campo do teatro e performance que busque olhar para o trabalho de mulheres, é um esforço necessário.

CP: Sim, agradeço a conversa. Existe sim uma necessidade nesse sentido e também de se pensar a América Latina como campo de experimentação da performance.

REFERÊNCIA

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque - Ou como Falar ce Arte Feminista a Brasileira**. Rio de Janeiro: Elogio ao Toque, 2016.

Recebido em: 13/06/2023

Aceito em: 19/10/2023

A DYSPHORIA MUNDI DE PAUL B. PRECIADO: A(R)TIVISMO E FILOSOFIA INADEQUADES AO CAPITALISMO PETROSEXORRACIAL

Roberta Cristina Gobbi Baccharim¹
Fernanda Bonato²

Resumo: Resenha do livro *Dysphoria mundi* do filósofo e escritor Paul Preciado publicado em 2022 pela Editora Anagrama. Dividido em 7 capítulos por 709 páginas, o autor desenvolve o conceito de capitalismo petrosexorracial e ideias para ações epistêmico-políticas de desidentificação e dissidência dos já antigos e inadequados regimes de subjetivação.

Palavras-chave: Artivismo; *Queer*; Capitalismo petrosexorracial; Dissidências; Preciado.

THE DYSPHORIA MUNDI BY PAUL B. PRECIADO: A(R)TIVISM AND PHILOSOPHY INADEQUATE TO PETROSEXRRACIAL CAPITALISM

Abstract: Review of the book *Dysphoria mundi* by philosopher and writer Paul Preciado published in 2022 by Anagrama. Divided into 7 chapters over 709 pages, the author develops the concept of petrosexrracial capitalism and ideas for epistemic-political actions of disidentification and dissidence from the already old and inadequate regimes of subjectivation.

Keywords: Artivism; *Queer*; Petrosexrracial capitalism; Dissidence; Preciado.

¹ Psicóloga clínica, sexóloga e doutoranda em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) com bolsa CAPES PDSE 2022/23 para estágio doutoral na Universidad Nacional de San Martin (UNSAM). Mestra em Psicologia Social Comunitária pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia da UTP. Especialista em Sexualidade Humana pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo - FMUSP (2014) e em Psicologia Jurídica pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR (2010). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6181212123518461> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3403-5979> . E-mail: roberta.gobbi@gmail.com .

² Psicóloga clínica, sexóloga, mestre em psicologia e doutoranda na linha de Educação, Trabalho e Produção de Subjetividade do Programa de Pós-graduação em Psicologia na Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5523457340644790> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5408-3137> . E-mail: fernandacbonato@gmail.com .

Tensionando a etimologia da palavra disforia e seu uso pelas ciências da saúde em seu novo livro, Paul Preciado sugere que a conjuntura epistêmico-política atual se caracteriza por apresentar um quadro de disforia generalizada, um estado qualificado pela dificuldade de suportar algo. É neste contexto que parte dos corpos vivos ocupantes deste planeta têm resistido a serem subalternizados pelo regime capitalista petrosexorracial.

A proposta de Preciado rompe com o tradicional uso da palavra disforia nos contextos atuais de psiquiatrização da vida, nos quais a medicina e seus manuais detêm o monopólio. A noção de *dysphoria mundi* busca captar as condições disfóricas de formas de vida que, por já não suportarem o regime normativo, instauram uma nova ordem político-visual e um regime de saber capazes de repensar e reinterpretar as condições de vida em um momento de transição, iniciado com a pandemia. O novo regime, cocriado e sistêmica e horizontalmente implementado por estes/as disfóricos/as/ques da modernidade, tem, segundo o autor, um grande potencial de germinação através da arte, do ativismo e da filosofia.

A tensão e a fissura entre estes dois regimes, o atual e o em construção, é a *dysphoria mundi*, que explica como uma condição generalizada, a dor que a gestão necropolítica da subjetividade produz, que ao mesmo tempo aponta aos corpos potencialidades de romper com a genealogia capitalista, patriarcal e colonial através de práticas dissidentes de inadequação. Para Preciado, o capitalismo petrosexorracial, uma das raízes mais sólidas do atual regime, advém da estruturação social e de tecnologias de governo e de representação que surgem a partir do século XVI na esteira da expansão deste sistema econômico e da colonização de povos e de suas epistemologias, para o fortalecimento de ideais raciais e sexuais europeias. Na organização petrosexorracial dependemos de um modo de produção altamente tóxico ao planeta e somos classificados pelas categorias da ciência legitimadoras da dominação de espécie, sexo, raça e sexualidade. Assim, a instauração do modo petrosexorracial é distinta por se instalar nos corpos não só como poder, mas também como prazer, força e desejo sobre o corpo, de maneira a se apropriar, extrair e destruir. A lógica deste sistema, patriarcal e colonial, não ficou em um passado, mas é ainda legitimada e operada nas epistemologias, estruturas cognitivas, regimes de

representação, técnicas do corpo e de poder, discursos, narrativas, imagens, que mantém uma estética petrosexorracial solidamente embasada no gozo da destruição e da toxicidade.

A atual estética petrosexorracial é a própria articulação dos modos de vida, sua regulação política, como socialmente se estrutura e é percebida e coletivamente compartilhada. É, não só o modo de partilha do sensível, mas também uma tecnologia capaz de produzir novas formas de conhecimento e consciência humana e não humana, que esquadrinham o mundo sensorial.

Preciado aponta que este modo de vida desenhou uma petromasculinidade que incide sobre o corpo e subjetividade e está fundada não na testosterona, mas no (ab)uso da violência e na acumulação de combustíveis fósseis, feita de automóveis e armas de fogo como suas próteses centrais. Aqui podemos refletir se a proposta de uma petromasculinidade não pode, de mesmo modo, ser pensada em sua versão binariamente oposta, a petrofeminilidade. Esta, como sugestão nossa, está similarmente implicada esteticamente no regime *petrosexorracial*, onde o silicone, utilizado em próteses médicas e massivamente na indústria da beleza desponta como tecnologia de construção de gênero.

O corpo, para Preciado, não é somente a materialidade onde as normas e o poder incidem, mas especialmente, e principalmente neste contexto de *dysphoria mundi*, o espaço que pode resistir às tecnologias farmacopornográficas de governo petrosexorracial e causar mutações, deslocamentos e rupturas no capitalismo global, na transição para um novo regime de (re)produção da vida. É nesta direção que, para alcançar esta nova ordem, os corpos dissidentes subalternizados no regime petrosexorracial criam recursos subversivos de subjetivação e agenciamentos coletivos através da interrelação com outros corpos humanos, não humanos e tecnológicos.

O regime farmacopornográfico, desenvolvido pelo autor em seus livros anteriores *Testo Junkie* e *Pornotopia*, configura a atual maneira de gestão e produção especificamente da subjetividade sexual e de gêneros, visto que já não somos regulados somente pelas instituições disciplinadoras, mas principalmente por um conjunto de tecnologias biomoleculares, microprostéticas, digitais e informacionais. As novas tecnologias necrobiopolíticas da sexualidade envolvem o desenvolvimento e

consumo massivo de medicações antidepressivas, ansiolíticas e analgésicas que alteram estados de humor, de consciência e comportamento, o uso de pílulas anticoncepcionais, as terapias para o HIV, o viagra, as tecnologias genéticas, entre muitas outras. Há uma nova gestão da subjetividade que é semiótico-técnica, completamente digitalizada e conectada. O novo aparato tecnológico é considerado pornográfico uma vez que já não funciona pela repressão da sexualidade, mas pela incitação a um consumo e uma produção constante da representação da sexualidade.

A proposta de revolução *dysphoria mundi*, para além das práticas coletivas sensíveis, concentra um potencial *antimainstream* de narrativas sobre o corpo, sua história política e dos processos de sujeição e subjetivação.

O autor sugere, para a elaboração destas práticas dissidentes, um giro na compreensão de ‘sujeito político’, criação da modernidade patriarcal e colonial, sexista, homofóbica e racista, para inventar formas pelas quais os corpos vivos podem converter-se em simbioses – agentes em simbiose – políticos. Nesta posição, de simbionte político, a própria corporalidade é apresentada além de sua constituição puramente material. Nomeada ‘sodateca’, é não uma propriedade privada do sujeito ou objeto anatômico, mas um arquivo político vivo onde atuam as formas de poder e soberania culturais e históricas. A redução da sodateca ao corpo anatômico e seus órgãos genitais, ou da cor da pele à diferença racial, são demonstrações do funcionamento complexo da epistemologia petrosexorracial.

Se para Foucault onde há poder, há resistências, para Preciado o corpo contemporâneo se relaciona com o poder por uma via de adição e não de submissão ou obediência. Relembra que o *addictus*, no direito romano, é o devedor insolvente que era escravizado por sua condição de não pagador, tornando-se propriedade do seu credor. Assim, as contas eram consideradas pagas através da adição da sodateca do devedor às posses de seu credor. No contexto atual, para o autor, perpetuamos esta lógica, onde o capitalismo petrosexorracial é o credor e as subjetividades contemporâneas lhe estão ligadas pela intrínseca relação de dívida e adição. Ou seja, não abandonamos o capitalismo petrosexorracial por estarmos em uma relação de adição com o poder e o capital. Somos transformados/as/es em adictos/as/es pelo endividamento que é reforçado constantemente por nossas formas petrosexorraciais e cibernéticas de viver (petróleo, carbono, gás, álcool, café, fármacos, tabaco,

informação, linguagem, códigos semióticos etc.) e pelo capitalismo colonial e modo de reprodução cisheteropatriarcal.

Preciado aponta que esta relação de adição é constantemente reforçada com a internet como a nova ferramenta política mundial de ação e ativação de todas as antigas formas já cristalizadas de exploração e dominação. O autor utiliza a visão de William S. Burroughs, presente em seu livro *A Revolução Eletrônica*, para determinar a linguagem e a escrita como potências políticas que podem contaminar o tecido social. São técnicas virais de contágio e não somente disposições de informação. É a partir da compreensão da adição e da linguagem como contágio que podemos entender não só as mutações das técnicas de governo do capitalismo como as possibilidades de antagonismo e dissidência. Aqui já começamos a perceber que sua hipótese revolução estará fortemente implicada nestas bases, da disseminação virtual pelo uso da linguagem, que teve início com a massiva distribuição de instrumentos de gravação multimídia, edição e distribuição de imagens e linguagens aos corpos que até o momento não haviam tido a oportunidade de participar da produção de conteúdo. Significa que o telefone se transformou em arma de longo alcance e que pode afetar diretamente o que é posto em circulação pelas empresas de comunicação visto que estamos passando de uma sociedade escrita para uma ciber-oral, de orgânica a digital, de uma economia industrial a uma imaterial, e de uma forma de controle disciplinador e arquetônico, como explicou Foucault, para formas microprotéticas e mediático-cibernéticas.

Neste contexto de transformação epistêmica do nosso conceito de vida, autonomia e verdade, a *dysphoria mundi*, a identidade acaba se convertendo em um tótem semiótico que é ao mesmo tempo vazio e hiperbólico. O uso da retórica identitária do último século nos levou a novas possíveis problematizações sobre hegemonias e antagonismos. Para o autor, paradoxalmente, mesmo tendo se desenvolvido em movimento decoloniais e despatriarcais, os movimentos por minorias cristalizaram-se em políticas de identidade que não alcançaram o desmantelamento dos regimes de opressão (raciais, sexuais ou de gênero) e que acabam renaturalizando ou intensificando as diferenças. Desta forma, a interseccionalidade, que busca fazer relações entre identidades segmentadas, nada mais é que uma espécie de miragem metodológica que denuncia “la imposibilidad de

articular una filosofía política no esencialista capaz de pensar la transversalidad sistemática con la que las relaciones de poder producen y oponen diferencias” (PRECIADO, 2022, p. 208).

E, por outra parte, uma extensão do neoliberalismo, das crises econômicas e falhas democráticas se manifesta em categorias identitárias nacionalistas, heterossexuais, europeias, brancas, cristãs, conservadoras, machistas, gerando novas operações linguísticas de exclusão. Esses levantes identitários tornam urgente, sugere, a tarefa proposta de afirmar a identidade como in-existente.

Segundo Preciado, por in-existirem, por não-serem-objetos, menos ainda com validade universalizante, estas entidades ontológico-políticas não são meras ideologias ou estruturas simbólicas, mas possuem uma densa materialidade. E, para ele, é nessa paisagem selvagem de objetos-que-não-existem que transitam os filósofos, artistas e ativistas contemporâneos. Assim, em termos onto-políticos, a identidade se transformou em aquilo que é tangível sem existir, do que é visível, mensurável ou quantificável. Não existe, mas se pode tocar, ver, descrever, tornando-se o argumento central das narrativas de uma época. O autor cita a distinção dos conceitos de inexistente e nada, de Derrida. O inexistente não é nada, mas sim uma existência mínima, quase pura virtualidade e potência. Desta maneira, avalia que o povo, nação, masculinidade, homossexualidade, in-existem, visto que sua existência é sempre reatualizada por repetições performativas, como sugere Butler.

As estatísticas, instituições e administrações produzem a feminidade, a discapacidade, a transexualidade, a homossexualidade ou a disforia, dando condições empíricas para sua existência e conseqüente exclusão e discriminação. Mas isto não traz à tona que a modalidade de sua existência in-existente não varia, que é o dispositivo da diferença. E como a diferença só é diferença em comparação a algo, e nada é fixo, esta é uma ontologia em transição. Diferença, não identidade; mutação, mais que essência; alteração mais que alteridade.

Através da tradição genealógica proposta por Foucault, faz-se importante investigar as linhas de diferenciação e suas inscrições materiais em cada época e contexto, fugindo das essencializações nacionais, sexuais ou raciais. Deste modo, é possível investigar as tecnologias de governo, as técnicas do corpo e dos aparatos de legitimação. É na articulação destas linhas de diferenciação que as entidades in-

existentes podem emergir como objetos, adquirindo materialidade. Para Preciado, reside aí a dificuldade em trabalhar com investigações da ontologia política, a de dedicar-se a entidades in-existentes.

O dever do político é fazer existirem in-existentes até que sejam naturalizados ou que possam reivindicar sua condição universal. Este é, em suma, um momento de constituição e, neste sentido, o campo político é ontológico-fictício, ou seja, uma arte de invenção da existência de in-existentes e de erradicação de in-existentes naturalizados. Depois deste momento de concepção, o in-existente deve ser destruído.

Na parte central do livro, Preciado argumenta que a crise do Covid teve consequências brutais no regime de sensibilidade petrosexorracial que imperava até o ano de 2020, impondo um processo abrupto de desabituação a tudo que tínhamos como dado, como estável, em uma desnaturalização do mundo sensorial, dos in-existentes legitimados. Por isso que, para o autor, a crise é um evento estético de reconfiguração da experiência 'vida' que faz surgir outras novas formas de sensibilidade, induzindo novas modalidades e tecnologias de subjetivação política.

Para ele, a pandemia de covid foi responsável por uma tripla crise: da percepção da vida, da sensibilidade e do sentido. Esta última refere-se à desativação temporária das instituições de normalização da vida (igreja, museu, tribunal, escola...) pelas medidas de isolamento, não podendo promover sentido ou fabricar significados, tornando o momento potencialmente favorável para a transformação e mutação radical das políticas do desejo, o que poderia provocar a transição epistemológica e social capaz de causar deslocamentos no regime capitalista petrosexorracial, "aquele régimen de la sensibilidad y de la percepción en el que la muerte y la destrucción de la vida son objeto de consumo libidinal y en el que la opresión como forma de relación es erotizada. Pero por qué este cambio no há sucedido?" (PRECIADO, 2022, p.261-262).

O autor entende que a próxima virada de século teve início com a pandemia e a tripla crise, inaugurando a *dysphoria mundi* e as novas formas artísticas, ativistas e filosóficas de dissidência, e pergunta: "Podrán deserotizar la opresión sexual?" (2022, p.263). Preciado aponta que uma das principais barreiras para a criação de um novo regime mundial está na captura colonizadora da função desejante pelo

capitalismo petrosexorracial, preenchendo-a com valores monetários, semióticas de violência, objetificação consumista e uma submissão depressiva. O ponto central deste capitalismo está na criação de subjetividades adictas cujos desejos estão moldados na relação de consumo e capital e de reprodução sexual e colônia, através, principalmente, da destruição da biosfera e do uso de combustíveis fósseis.

Para esta exploração, dos corpos e do planeta, se faz implícita uma naturalização da percepção onde o corpo explorado não almeja a liberação, e sim a ser reconhecido socialmente através da adaptação às normas impostas e ao consumo. O corpo e a consciência tem a sua potência de ação extraídas e se identifica com o próprio processo de subjugação.

Organizando uma proposta de revolução disfórica, enfatiza que uma mudança de paradigma nunca se dá de um regime de verdade a outro simplesmente, e sim num baile de ficções que competem em serem escolhidas como a mais legítima. E esta luta nunca acontece de forma não hierárquica. Estas ficções não são construídas somente pela disseminação de *Fake News* mas também pelos processos de luta de corpos oprimidos, que desejam adquirir um novo estatuto de verdade. Estas lutas criam palavras que passam a compor o discurso e que, ao se integrarem ao tecido social, transformam e constroem o sujeito enunciador. Não há regime de verdade que não seja somatopolítico e por isso que as disputas neste campo são sempre políticas, linguísticas e corporais.

Uma transformação dos regimes de verdade não só faz com que surjam novos objetos de conhecimento, mas proporciona a manifestação de novas formas de subjetivação ou de relação simbiótico-política. E este é um ponto de ruptura realçado pelo autor como extremamente importante e que estamos passando atualmente. Pois, não se estão produzindo somente levantes de saberes subjugados, mas, com o deslocamento do marco epistêmico colonial-decolonial, a relação entre saber hegemônico e subalterno não é mais vertical. Assim, as novas lutas trans, feministas, antirracistas são investimentos epistêmicos para a mudança das históricas relações entre corpos, saberes e poderes, e uma batalha epistêmica, segundo o autor, é uma disputa entre distintas formas de vida metafóricas.

Se temos o contexto para esta revolução, necessitamos das somatecas. Preciado afirma que, se o sujeito ciborgue de Haraway era um híbrido de máquina e

organismo, cibernético, um ser entre realidade e ficção, o telecorpo seria um modo de existir carnal-virtual do ciborgue na era das comunicações digitais. Este telecorpo, que não é totalmente orgânico ou digital, é um ser natural-técnico que vive na intersecção entre a vida e a cibernética, o carbono e o silício. É um corpo espetáculo digital e público que é produzido para ser difundido, escaneado, copiado, distribuído pela telepresença das redes sociais virtuais.

Enquanto o corpo moderno respondia a uma hierarquia rígida taxonômica, o telecorpo pode deslocar-se destas categorias através de programas, *softwares*, filtros, algoritmo. O telecorpo não tem pele e é feito de uma combinação de linhas, movimentos e pixels. As atuais ciências do corpo já não são a biologia ou medicina, e sim a informática e *marketing*. O entorno já não é a Terra, mas o mercado supraplanetário da internet. Mas o telecorpo não é uma pós categoria de sexo, gênero ou raça, visto que a *internet* é um espaço intensamente marcado pela sexualização, genderização e racialização que seguem padrões e algoritmos normativos, mesmo que estes estejam sempre em mutação.

O telecorpo é a nova riqueza digital, é ele quem confia nos likes e números de amizades virtuais. Ao mesmo tempo que consome outros telecorpos é também produzido, é cliente e provedor, produto e comprador. Mas, ainda que seja um objeto da informática da dominação, também pode passar a servir como um sujeito de inadaptação, de desobediência e talvez de emancipação digital. Para Preciado, a revolução pós pandêmica não será levada a cabo por corpos modernos, mas por telecorpos desejantes, pensantes e atuantes coletivamente.

A transformação dos modos de subjetivação que buscam romper com o tradicional patriarcalismo, sexismo, racismo e colonialismo atravessam práticas de destituição e restituição de signos e narrativas. Esta mudança de paradigma não é só na transformação dos antigos regimes de verdade, mas dos procedimentos sociais onde os discursos sobre a verdade são produzidos e difundidos. A ruptura epistêmica em desenvolvimento se afirma pelos usos das artes, do mercado, *internet*, redes sociais, da inteligência artificial, dos algoritmos, como ferramentas de verificação do novo regime de verdade em construção. Para Preciado, não há alternativa, senão a digital, para destituir um regime de verdade onde as redes sociais se consolidaram como tecnologias de saber.

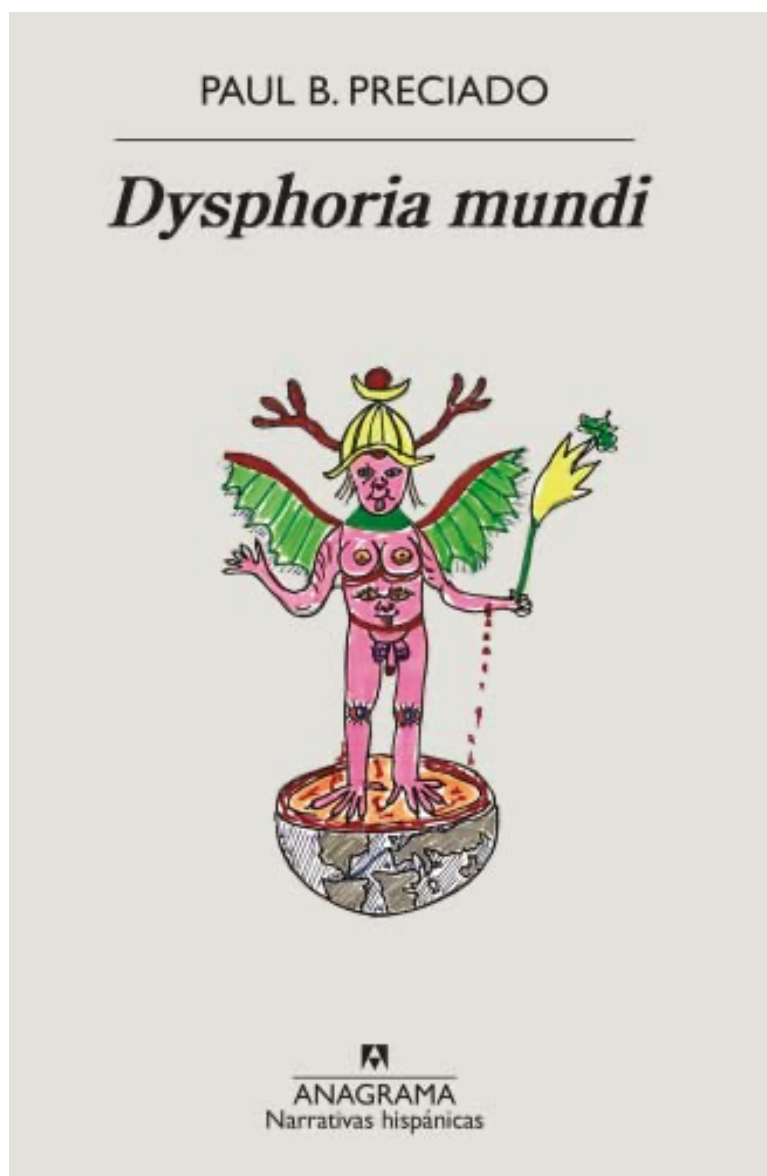
Preciado sugere que seja levado a cabo uma espécie de ritual tecnoxamânico que possa frear o capitalismo petrosexorracial e criar epistemologias para uma transformação mundial. Para tal devemos transversalizar as lutas, as experiências de despossessão, opressão e morte geradas pelo capitalismo petrosexorracial, algo que foi percebido com a alta mortalidade do vírus Sars-Cov-2. Também é importante somar as lutas transfeministas, anticoloniais e ecologistas para fazer frente e antagonizar os discursos neonacionalistas, privatizadores, neoliberais, tecnopatriarcais e neocoloniais. E, por último, perceber que uma revolução só inicia e se desenvolve com uma transformação radical do desejo. Para isto, é necessário recuperar a somateca da captura tecnomercantil (religião, ciência, psicanálise, farmacologia, fascismo, masculinismo, feminismo naturalizante etc.). Mas a crise do desejo já teve início quando o mundo foi parado pela pandemia.

Os a(r)tivistas do regime farmacopornográfico contemporâneo nos ensinam a importância da decodificação e intervenção nas tecnologias necrobiopolíticas que nos constroem e constituem, de negar a posição neoliberal de produto e consumidor e assumir-se como simbiote relacional, de participar de práticas dissidentes que permitem o surgimento de outras epistemologias. As estratégias para tal são as seguintes: Desidentificação; Desnormalização; Emancipação cognitiva; P.A.I.N. (prescrição adição intervenção agora); Coletivização da somateca; Desmercantilização das relações sociais; Destituição de práticas institucionalizadas de violência; Ação por deserção; Secessão; Criação de supercordas; Híbridação antidisciplinária; Politização da relação com as próteses energéticas de subjetivação; Autobiohackear-se.

Ao final e sumariamente pede o autor que utilizemos nossa disforia como uma plataforma revolucionária. E nós, leitores/as, agradecemos o sopro sempre insurgente, inadequado e necessário deste filósofo.

REFERÊNCIA

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria mundi*. Editorial Anagrama., S.A., Barcelona, Espanha. Impreso en: Printing Books / Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2022.



Recebido em: 29/06/2023

Aceito em: 06/11/2023

ROSA MARIA EGIPCÍACA NO SAMBÓDROMO

Wagner de Alcântara Aragão¹

Resumo: Trata-se de uma resenha crítica do desfile da escola de samba Unidos do Viradouro, do grupo especial do Carnaval do Rio de Janeiro. A apresentação ocorreu na madrugada de 21 de fevereiro de 2023, e encerrou os desfiles desse ano. O desfile foi acompanhado in loco, do setor do sambódromo próximo à Praça da Apoteose.

Palavras-chave: Carnaval, escola de samba, Viradouro, Rosa Maria Egipcíaca, sambódromo

ROSA MARIA EGIPCÍACA EN EL SAMBÓDROMO

Resumen: Esta es una revisión crítica del desfile de la escuela de samba Unidos del Viradouro, del grupo especial del Carnaval de Río de Janeiro. La presentación ocurrió en la madrugada del 21 de febrero de 2023, y cerró los desfiles de ese año. El desfile fue seguido in loco, desde el sector del sambódromo próximo a la Praça da Apoteose.

Palabras clave: Carnaval, escuela de samba, Viradouro, Rosa Maria Egipcíaca, sambódromo

¹ Wagner de Alcântara Aragão é doutorando em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCom/UFPR). No PPGCom, integra o grupo de pesquisa Click - Comunicação e Cultura Ciber. É mestre em Estudos de Linguagens (UTFPR, 2018). Possui especialização em Ensino da Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR, 2008), e graduação em Geografia (Licenciatura Plena, Unibem, 2004) e Comunicação Social (Bacharelado em Jornalismo, UniSantos, 2000). Atua como professor e jornalista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3400479948264701>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5618-2718>. E-mail: waaprofessor@gmail.com.



Porta-bandeira Rute Alves, no setor inicial do desfile da Viradouro em 2023. Foto de Tata Barreto/ Divulgação Riotur. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/riotur/52702288114/in/album-72177720306158360/>>.

Desfile de escola de samba, além de manifestação artística, festa, folia, confraternização, é fonte de informação. E de formação. São incontáveis os exemplos de enredos em sambódromos Brasil adentro que apresentaram ao grande público histórias, nomes, fatos pouco difundidos. Ou nada conhecidos. Há grupos de professores da educação básica, inclusive, que se dedicam a extrair dos desfiles conteúdos para a sala de aula (SOUZA, 2022). Nesse sentido, Vieira (2018) traz estudos de casos da aplicação de sambas-enredos em atividades curriculares.

Função social essa, aliás, que vem de longe. Podemos começar lembrando a trajetória de Xica da Silva contada pelo Salgueiro, em 1963; as lendas e mistérios dos povos da Amazônia retratados pela Portela, em 1970; ou o universo do jogo do bicho sendo publicizado pela Beija-Flor, em 1976. A mesma escola de Nilópolis popularizou a cantora de ópera Bidu Sayão, em 1995. Antes, com “Kizomba, a festa da raça”, a Unidos de Vila Isabel celebrou em 1988 o centenário da abolição da escravatura a partir de uma outra perspectiva, que não a de cartilhas e livros didáticos do passado. Agora em 2023, muita gente só ficou sabendo da filha de Lampião, Expedita Ferreira, pela sua presença, como destaque, nos desfiles da Mancha Verde e Imperatriz Leopoldinense.

Também neste ano de 2023, coube ao Carnaval colocar todo mundo diante da biografia de Rosa Maria Egipcíaca (1719-1778), enredo da Unidos do Viradouro, que com a apresentação se sagrou vice-campeã dos desfiles do Rio de Janeiro. Por um décimo, não obteve o título, do qual seria tão merecedora quanto fora a campeã, Imperatriz Leopoldinense. Esta resenha trata de analisar o que fez o desfile sobre Rosa Maria Egipcíaca uma aula de Brasil, em plena Passarela do Samba Darcy Ribeiro.

O anúncio do enredo escolhido foi feito pela agremiação de Niterói em 13 de maio de 2022. Intitulado “Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz”, o enredo, de autoria do carnavalesco Tarcísio Zanon, foi inspirado no livro “Rosa Egipcíaca: Uma Santa Africana no Brasil”, de Luiz Mott, de 1993 (MELO, 2022). Em comunicado oficial em suas redes sociais, a escola explicou assim sua escolha:

É preciso apresentar histórias de personagens esquecidas pelo tempo. A Unidos do Viradouro vai contar em 2023 a fascinante saga de Rosa Courana, considerada a primeira mulher negra a escrever um livro no país, e refletir sobre importantes aspectos dessa história tão marcante. Escravizada. Meretriz. Feiticeira. Beata. Escritora. Uma santa africana no Brasil. Mostraremos todas as pétalas – e espinhos – dessa linda flor. ‘A Flor do Rio de Janeiro’: Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz’ (SRZD, 2022, online)

Após um concurso que levou meses, na noite do domingo 16 de outubro de 2022 a agremiação enfim definiu seu samba-enredo, que logo caiu no gosto de sua comunidade, e dos apreciadores do Carnaval de um modo geral. Em enquete do site especializado Carnavalesco, por exemplo, o hino da Viradouro foi definido por como o “predileto” pelos leitores (CARNAVALESCO, 2023). O refrão de introdução do samba sintetizou assim o enredo:

Eis a flor do seu altar, sua fé em cada gesto/ O amor em cada olhar dos filhos meus/ No cantar da Viradouro, o meu samba é manifesto/ Sou Rosa Maria, imagem de Deus
Eis a flor do seu altar, sua fé em cada gesto/ O amor em cada olhar dos filhos meus/ No cantar da Viradouro, o meu samba é manifesto/ Imagem de Deus sou eu (SRZD, 2022, online)

Era, pois, revestido de todo esse anúncio e de todas essas expectativas que se aguardava o desfile da Viradouro sobre Rosa Maria Egipcíaca.

Desfile que encerrou as apresentações do ano. A Viradouro pisou a avenida por volta das 4h30 da terça-feira 21 de fevereiro de 2023, sucedendo arrebatador desempenho da Beija-Flor, que tinha sacudido as arquibancadas com, entre outros destaques, a cantora Ludmilla co-interpretando o samba-enredo da escola com Neginho da Beija-Flor. Situação perigosa para a Viradouro: vir logo depois de performance marcante impõe responsabilidade ainda maior, que é a de manter o sambódromo em semelhante patamar de envolvimento.

A observação in loco do desfile, instrumento metodológico para a análise que dá corpo a esta resenha (combinado a acesso ao videoteipe da transmissão, disponível na plataforma Globoplay), ocorreu no setor próximo à Praça da Apoteose. Nesse ponto da passarela, quando os primeiros desfilantes (comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, abre-alas) chegam, têm-se transcorridos em torno

de 30 a 40 minutos de desfile. Ou seja, aquela empolgação, aquela energia e impulso iniciais tendem a já ter se dissipado, e então se torna possível mensurar o quão forte, consistente e homogêneo é de fato o conjunto da apresentação.

Desde a largada, foi possível ouvir pelo sistema de som e ver pelos telões uma escola que realmente adotou Rosa Maria Egipcíaca como sua homenageada. O samba-enredo puxado pelo intérprete, Zé Paulo Sierra, e pela bateria do Mestre Ciça era bradado a plenos pulmões pelos componentes. Igualmente, pela maior parte do público nas arquibancadas e frisas.

Evidência disso houve logo na segunda volta do samba, em torno dos seis primeiros minutos de desfile, quando a bateria fez uma breve parada (a chamada “paradinha”) no refrão de meio do samba, cujos versos exaltam o lado místico da personagem homenageada: *“É vento na saia da preta courá/ Na ginga do acotundá.../ É ventania/ Sete vozes guiaram minhas visões/ Mistérios, alucinações, feitiçaria”*. O silêncio da bateria, além de possibilitar perceber o quanto desfilantes e público estão cantando e embalados, faz se sobressaírem pontos da história ali narrada. No caso, sublinhava-se o misticismo em torno da figura de Rosa Maria Egipcíaca.

Ainda nessa mesma volta, na reta final do samba, outra “paradinha” da bateria e, desta vez, acompanhada também do silêncio do carro de som, isto é, intérprete e co-intérpretes deixando com que o público, à capela, entoasse o samba. Manobra tida como ousada, pois há sempre dois riscos: um, de não se obter o retorno esperado; dois, na retomada, o samba “atravessar”. Antecipada pelo caco “bate no peito e diz”, dado pelo intérprete, o verso deixado para o público cantar foi o último antes do refrão de introdução da letra: *“Eu sou a santa que o povo aclamou”*. A estratégia foi para lá de bem sucedida. Desfilantes e plateia mais do que supriram o silêncio de carro de som e bateria: subiram o ritmo do refrão, fazendo surgir das arquibancadas gritos e vibrações de deleite. Ademais, o verso destacado enaltece a essência de Rosa Maria Egipcíaca apresentada pela Viradouro no sambódromo: a santa aclamada pelo povo.

Em todos os quase 70 minutos de desfile da agremiação de Niterói, e nas mais de 20 repetições do samba, foram incontáveis outros momentos tanto de parada da bateria como de chamado do intérprete de som para que o público

“puxasse”, sozinho, o samba. Em todas as vezes, desfilantes e espectadores corresponderam. À medida que esse coral participava do versar sobre Rosa Maria Egipcíaca, outros elementos artísticos do desfile, para além do samba-enredo, contribuíam para a compreensão da biografia da personagem.

A comissão de frente, por exemplo, sintetizou com precisão o que o samba-enredo contava. Uma equipe de dançarinas, incluindo uma destaque, interpretando Rosa Maria Egipcíaca, fazia coreografias ora no chão, ora sobre o tripé em que elementos da ancestralidade africana ficaram evidentes pela dança propriamente dita, pelo rodar da saia pontuado pela letra do samba, pelas cores das fantasias e adereços. Ao final de cada ciclo da coreografia, a destaque era elevada pelo tripé, e aparecia com vestimentas alusivas a uma santa. Era, pois, sua aclamação.

A seguir, um setor inicial do desfile expunha igualmente as raízes africanas da personagem. Cores de fantasias e adereços, inclusive do imponente abre-alas acoplado, tinham tonalidades de vermelho e marrom, com detalhes em azul prateado. Efeitos luminosos, expressividade das esculturas e intenso canto e dança dos componentes transmitiam a personalidade forte e resiliente da homenageada. A performance do casal de mestre-sala e porta-bandeira, Julinho Nascimento e Rute Alves, estava em convergência com esse contexto.

Alas, tripés e alegorias do segundo terço do desfile evidenciavam a chegada de Rosa, criança, ao Brasil (Rio de Janeiro), vinda, forçadamente, de Benin; também evidenciavam, principalmente, o calvário que enfrentou entre sua infância, adolescência e até os 30 anos de vida. Rosa, conta-nos Mott (1993), foi levada, a pé, menina, do Rio de Janeiro a Minas Gerais, para trabalhar como escravizada e ser explorada sexualmente. Em elementos de fantasia e adereços, em alegorias e representações das alas foi possível identificar essa história, e seu contexto. Por exemplo, na tonalidade dourada (menção ao ciclo do ouro); ainda, uma alegoria que reproduzia a Fazenda Cata Preta, um típica fazenda colonial da época, onde Rosa Maria Egipcíaca trabalhou escravizada. Enfim, esses e outros elementos, combinados, reitere-se, ao samba entoado por escola e público, tudo isso facilitou a compreensão do contexto em que ela viveu: de um lado, riqueza expropriada, de outro exploração humana.

A última sequência de alas e alegorias da apresentação, incluindo a bateria, deu conta de abordar a Rosa Maria Egipcíaca livre da exploração, mas sofrendo os efeitos de tanto sofrimento – por meio de delírios e devaneios – ao mesmo tempo em que se dedicava a atender e assistir as pessoas necessitadas. E, por essa razão, admirada. Nessa fase final do desfile, da rainha de bateria, Érika Januza, interpretando a homenageada, passando pelas esculturas em alegorias representando a personagem, tivemos pelo desfile da Unidos do Viradouro, a aclamação e coroação de Rosa Maria Egipcíaca como santa. Se perseguida pela Inquisição, do povo obteve devoção – é o que foi possível constatar pelos quesitos constituintes dessa expressão artística que é a apresentação de uma escola de samba na avenida.

O livro de Luiz Mott, como dito, é de 30 anos atrás. Àquela altura, dizia, “Rosa Egipcíaca da Vera Cruz é provavelmente a mulher africana do século XVIII sobre a qual se dispõe de maior número de informações biográficas” (MOTT, 1993, p. 9), mas “completamente apagada da memória nacional” (IDEM). Baseado no livro de Mott, quatro anos depois foi publicado o romance “Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz: a incrível trajetória de uma princesa negra entre a prostituição e a santidade”, de Heloísa Maranhão. Ambas as obras já foram objeto de comparação por pesquisadoras como Rosely Santos Guimarães (GUIMARÃES, 2003) e Francine Vargas dos Santos Damasceno (DAMASCENO, 2020).

Passados três decênios daquela obra base, coube a uma escola de samba, a Viradouro, por meio da expressão artística carnavalesca, levar Rosa Maria Egipcíaca ao sambódromo, e torná-la conhecida por milhões de espectadores.

Os últimos minutos de Rosa Maria Egipcíaca no sambódromo se deram sob a alvorada de verão do Rio de Janeiro. A paleta de cores de fantasias e adereços das alas e alegoria finais complementou as tonalidades de laranja e azul do sol e do céu daquela aurora carnavalesca. O desfile da Unidos do Viradouro tornou Rosa Maria Egipcíaca inesquecível.

REFERÊNCIAS

MELO, João Gustavo. Sionpse do enredo. In: **Rosa Maria Egipcíaca: conheça em detalhes o enredo da Viradouro; sinopse e vídeo**. Portal SRzd. 30/06/2022. Disponível em <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/rosa-maria-egipciaca-conheca-em-detalhes-o-enredo-da-viradouro-sinopse-e-video/>>. Acesso em: 30/05/2023.

CARNAVALESCO. **Samba-enredo da Viradouro vence enquete entre os leitores do Carnavalesco para o Carnaval 2023**. Site Carnavalesco. 04/01/2023. Disponível em <<https://www.carnavalesco.com.br/samba-enredo-da-viradouro-vence-enquete-entre-os-leitores-do-carnavalesco-para-o-carnaval-2023/>> . Acesso em: 30/05/2023.

DAMASCENO, Francine Vargas dos Santos. **A trajetória de Rosa Maria Egipcíaca e o silenciamento cultural dos africanos no romance de Heloisa Maranhão**. *Letrônica*, 13(1), e35115. Disponível em <<https://doi.org/10.15448/1984-4301.2020.1.35115>>. Acesso em: 30/05/2023.

GUIMARÃES, Rosely Santos. Corpo negro: entre a história e a ficção. O caso de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz. *Revista Em Tese*, v. 6, p. 01-25, 2003. Disponível em <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/download/3550/3510>. Acesso em: 30/05/2023.

SOUZA, Cláudio Manoel Carneiro de. **O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas-enredo no centenário da abolição**. 2022. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Profissional em Rede Nacional Profhistória, Faculdade de Formação de Professores, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022. Disponível em: <<https://www.btdt.uerj.br:8443/bitstream/1/19344/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Claudio%20Manoel%20Carneiro%20de%20Souza%20-%202022%20-%20Completa.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2023.

SRZD. **Rosa Maria Egipcíaca: conheça em detalhes o enredo da Viradouro; sinopse e vídeo**. Portal SRzd. 30/06/2022. Disponível em < <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/rosa-maria-egipciaca-conheca-em-detalhes-o-enredo-da-viradouro-sinopse-e-video/> >. Acesso em: 30/05/2023.

VIEIRA, Fabiolla Falconi. **O samba pede passagem: o uso de sambas-enredos no ensino de História**. 2016. 243 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<https://profhistoria.ufsc.br/files/2017/05/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Final-FABIOLLA-VIEIRA-FALCONI.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2023.

Recebido em: 28/06/2023

Aceito em: 19/10/2023

INSTÂNCIAS DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL: AS PRÁTICAS EDUCATIVAS NO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ

Eloisa Maria Fernandes¹
Zeloi Aparecida Martins²

Resumo: O artigo tem a pretensão de dissertar sobre a temática preservação do audiovisual, a partir das práticas educativas, diante do crescimento da produção audiovisual à nível mundial e com o desenvolvimento de novas tecnologias, as instituições museológicas acabam tendo um papel importante principalmente no que tange a preservação desses arquivos e o acesso do público às produções. O objetivo é evidenciar os trabalhos realizados pelo Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), que trata da segunda instituição mais antiga da rede de Mises do Brasil, sendo seu acervo caracterizado por sua pluralidade de objetos. O estudo destaca a caracterização das ações de preservação do acervo audiovisual na instituição, articulando as relações existentes entre os aspectos técnicos e educativos da preservação. Buscamos analisar as possíveis contribuições da instituição para o campo da educação e como as ações se dão por meio da metodologia da educação patrimonial. O recorte teórico e metodológico está embasado nos autores: Myrian Sepúlveda dos Santos (2002), Antonio Albino Canelas Rubim (2007) e Maira Laura Souza Alvez Bezerra Lindner (2013), que discutem as políticas públicas, a preservação audiovisual, com Maria Fernanda Curado Coelho (2009), Hernani Heffner (2011) e Ray Edmondson (2002) e a ação educativa e educação patrimonial, com Denise Grinspum (2000) e Tatiana Marchette (2016).

Palavras-chave: Preservação audiovisual; Museu; Políticas culturais; Educação.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES – Mestrado Profissional em Artes) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus Curitiba II. Graduação no curso de Licenciatura em Artes Visuais Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - Campus Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2379044697032969>. E-mail: elomfernandes@hotmail.com

² Profa. Dra. Associada da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - Campus Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP), no curso de Licenciatura em Artes Visuais e do Programa de Mestrado - Pós-Graduação em Artes (PPGARTES - Mestrado Profissional em Artes). Líder do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte (GIPA/Unespar/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5998-541X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4062798556830780>. E-mail: zeloi.martins@unespar.edu.br

INSTANCES OF AUDIOVISUAL PRESERVATION: EDUCATIONAL PRACTICES AT THE IMAGE AND SOUND MUSEUM OF PARANÁ

Abstract: The article aims to discuss the topic of audiovisual preservation, based on educational practices. Given the growth of audiovisual production worldwide and the development of new technologies, museum institutions end up playing an important role mainly in what concerns the preservation of these archives and public access to productions. The objective is to highlight the work carried out by the Museum of Image and Sound of Paraná (MIS-PR), which is the second oldest institution in the MISes network in Brazil, whose collection is characterized by its plurality of objects. The study highlights the characterization of the preservation actions of the audiovisual collection at the institution, articulating the relationships between the technical and educational aspects of preservation. We seek to analyze the institution's possible contributions to the field of education and how actions take place through the methodology of heritage education. The theoretical and methodological approach is based on the authors: Myrian Sepúlveda dos Santos (2002), Antonio Albino Canelas Rubim (2007) and Maira Laura Souza Alvez Bezerra Lindner (2013), who discuss public policies, audiovisual preservation, with Maria Fernanda Curado Coelho (2009), Hernani Heffner (2011) and Ray Edmondson (2002) and educational action and heritage education, with Denise Grinspum (2000) and Tatiana Marchette (2016).

Keywords: Audiovisual preservation; MIS-PR; Cultural policies; Education.

Introdução

O ano de 2018 marcou profundamente a história dos museus brasileiros. No dia 2 de setembro, um incêndio de grandes proporções atingiu o Museu Nacional. As chamas devoraram boa parte de seu acervo, fazendo com que os funcionários entrassem em choque ao ver o espaço de trabalho destruído em minutos pelas chamas. O museu tinha acabado de comemorar seus 200 anos de existência. A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é a responsável pela gestão do museu, mas o descaso do governo federal, a precariedade de políticas públicas e a falta de verbas para a manutenção do básico para a gestão do espaço apontam a fragilidade que o museu estava atravessando, e o incêndio foi consequência dessas questões não atendidas. O fogo destruiu obras de arte, documentos manuscritos, fotografias, filmes e, dentre tantas coisas, queimou uma parcela importante da memória documental do Brasil Imperial, do Brasil Republicano e do Brasil da Contemporaneidade.

Mas, sem sombra de dúvida, o maior prejuízo foi ter queimado as fontes para as pesquisas em desenvolvimento, em especial das áreas de Ciências Humanas, Letras, Linguísticas e Artes. Reflexões interrompidas, pensamentos bloqueados, narrativas caladas, conclusões inacabadas, arte destruída, histórias não finalizadas de um Brasil que ainda precisa dar voz, ouvir a “palavra” dos indivíduos anônimos. Segundo Marina Martins Costa, o incêndio destruiu “o rico acervo que era reconhecido como o primeiro setor educativo do Brasil, criado em 1926. O arquivo do Serviço de Assistência Técnica de Ensino (SAEA) foi fonte para importantes pesquisas sobre a história da educação em museus no Brasil” (COSTA, 2019, p. 13).

Na tarde de 29 de julho de 2021, um incêndio atingiu um dos galpões da Cinemateca Brasileira, localizado na zona oeste da cidade de São Paulo. Segundo o artigo de Flavia Guerra para o *Jornal da Unesp*, “as labaredas que varreram parte do acervo da Cinemateca Brasileira, que abriga 250 mil rolos de filmes e que já mereceu elogios de nomes como Martin Scorsese, são o legado de anos de problemas administrativos não resolvidos” (GUERRA, 2021). Antes disso, em abril de 2020, os trabalhadores da Cinemateca já alertavam sobre os riscos que corriam tanto a edificação da instituição quanto o seu acervo. Segundo Guerra (2021), a instituição

vinha passando por crises administrativas e políticas desde 2013, no entanto, “a crise passou a ser alimentada pelo descaso, e os problemas mudaram de patamar”.

Dada a conjuntura, podemos questionar: para que servem os museus? A quem servem? A pesquisadora Myrian Sepúlveda dos Santos informa que:

Apesar de oferecerem a ilusão de uma continuidade histórica entre diversas civilizaes ou de uma unidade cultural de povos e naes, os museus não têm a capacidade de preservar — no sentido de manter imunes às transformaes do tempo e espaço — nem o passado, nem as comunidades e grupos sociais que focalizam. No entanto, não podemos ignorar que os objetos, por mais que sejam reconstruídos e manipulados politicamente, guardam marcas e determinaes de construes anteriores. Quero dizer com isso que os objetos presentes nos museus são resultados de uma multiplicidade de construes sociais e representaes coletivas. (SANTOS, 2002).

A discussão sobre a temática da preservao envolve as políticas culturais e  uma pauta emergencial, sobretudo ante a precariedade de políticas públicas voltadas  memória da cultura brasileira. Tais políticas precisam ser revistas e reavaliadas, em especial as voltadas para a preservao dos diversos de acervos audiovisuais sob a guarda dos museus.

Desde o início da produo de filmes no Brasil, grande parte dos arquivos audiovisuais se perdeu por inúmeros motivos diferentes. Segundo Hernani Heffner, que  professor, crítico e pesquisador de cinema, além de ocupar o cargo de conservador-chefe na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM):

Estima-se perdas consideráveis para o cinema mudo mundial. Algo em torno de 60% a 70% da produo teria desaparecido em definitivo. A percentagem varia de país para país, com maior incidência em naes pobres como o Brasil, que salvou cerca de 10% de tudo que produziu entre 1898 e 1933. A velocidade desta verdadeira tragédia cultural diminuiu até a década de 50, com estimativas de perdas em torno de 30% do volume produzido nos países industrializados e em torno de 50% nos países pobres (HEFFNER, 2001).

Os museus têm sido responsáveis por garantir a preservação, conservação e difusão de inúmeras produções cinematográficas, que provavelmente se perderiam se não fossem os esforços dessas instituições. De acordo com a definição realizada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM):

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Dentre as instituições que contribuem para a salvaguarda dessas produções, destaca-se o Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), segunda instituição museológica a dedicar-se à preservação de arquivos audiovisuais no Brasil. Idealizado em 1968 e inaugurado em 1969, sob a Portaria n.º 682/69, atualmente possui um acervo caracterizado pela multiplicidade, incluindo arquivos audiovisuais, assim como arquivos fotográficos, arquivos de áudio, documentos e objetos tridimensionais.

Com um acervo considerável de audiovisual o MIS-PR tem como principal finalidade a preservação, conservação e divulgação da memória audiovisual paranaense, por meio de suas exposições, projetos e atividades, contribuindo também para o fomento da formação de uma memória audiovisual paranaense. Os museus são lugares de conexão entre o passado, o presente e o futuro, além de locais de exposição, guarda, pesquisa e produção de conhecimento, que envolvem também as atividades de cunho educativo que porventura são realizadas nas instituições. São espaços para serem apropriados e utilizados por todos, valorizando a identidade e diversidade cultural, com o potencial de conscientizar e promover a compreensão e aproximação de várias questões, como as sociais, históricas, culturais e artísticas, de forma acessível.

A desvalorização das instituições museológicas, assim como das demais que são ligadas à cultura, ciência e história, vem da tentativa de manter a população desinformada, de evitar que esses espaços fomentem o empoderamento e a luta das

comunidades a que pertencem, sendo cada vez mais necessária a resistência em prol da defesa da ciência, da cultura e da educação.

O MIS-PR possui um vasto acervo que é um importante centro de referência para pesquisadores, mas é válido salientar que desde sua fundação em 1969 até o ano de 2002, quando passou a funcionar no Palácio da Liberdade³, a instituição não possuía uma sede definitiva, tendo que ser realocada em diferentes espaços durante esse período, o que acabou dificultando a manutenção das atividades de preservação. Diante desses fatos, o presente artigo trata-se de um estudo inicial a respeito das práticas de preservação audiovisual realizadas na instituição, sobretudo as realizadas pelo setor educativo, dado o impacto de suas atividades na promoção da educação patrimonial e no despertar do interesse do público para questões relacionadas às práticas preservacionistas. Trata-se de uma pesquisa teórica e de observação das atividades desenvolvidas no setor educativo do MIS-PR.

Entre políticas públicas e institucionais: aspectos da preservação audiovisual no brasil

O conceito de preservação não pode soar vago no que tange aos acervos museológicos, dada a importância que eles possuem atualmente e que, certamente, terão no futuro. Porém, cabe ressaltar quais são seus aspectos práticos e as dificuldades para salvaguardar esses arquivos. Ray Edmondson, uma das referências mundiais nas discussões na temática de preservação, em *Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental*, elaborado para o Programa Memória do Mundo, da Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), parte da teoria de que: “[...] a preservação é a soma das medidas necessárias para garantir a acessibilidade permanente — para sempre — do patrimônio documental [...] o acesso permanente é o objetivo da preservação: sem ele, a preservação não tem sentido,

³ “Em 1989, o MIS-PR mudou-se para o Palácio da Liberdade, antigo Palácio do Governo na Rua Barão do Rio Branco, que passou a ser a sede definitiva do museu quando, em 2002, o Governo Federal transferiu a propriedade do imóvel para o Estado com a finalidade específica de abrigar o museu” (SOBRE O MIS-PR, 2023).

exceto como fim em si mesmo” (EDMONDSON, 2002, p. 15-16). Já para Hernani Heffner:

Preservar filmes significa coletar, identificar, documentar, estabilizar, recuperar fisicamente, restaurar técnica e esteticamente, transferir para novos suportes de guarda, conservar, catalogar, difundir e disponibilizar para consulta permanente, entre outras tarefas associadas. Mesmo longe do ideal, este trabalho pode ter uma enorme influência na vida de uma comunidade e mesmo de uma sociedade (HEFFNER, 2001).

O mesmo autor relata que, após a Segunda Guerra Mundial, a consciência e a descoberta da dimensão das perdas de arquivos audiovisuais ampliaram a conscientizao preservacionista. Segundo ele, “[...] estava evidente que a película cinematográfica e seu universo de atuao tinham uma natureza frágil e evanescente” (HEFFNER, 2001).

A pesquisadora e professora Maria Laura Souza Alvez Bezerra Lindner, na tese: *Políticas para a preservao audiovisual no Brasil (1995 – 2010) ou: “para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los”*, defendida em 2014, diz que a interferência do Estado e dos interesses das gestões públicas seriam alguns dos principais responsáveis pelos avanços, mas principalmente pelos retrocessos das políticas culturais e das políticas de preservao audiovisual. Para a autora, “[...] a institucionalizao deficiente das políticas de cultura no Brasil abre espaço para que relações de força, que variam com a conjuntura, levem  formao de arranjos institucionais instáveis, singulares e de curta durao” (LINDNER, 2013, p. 34).

Reiterando o pensamento de Lindner sobre a atuao do Estado em relao às políticas culturais, o professor e pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim, em *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes pesadelos*, publicado em 2007, aponta que, sendo as políticas culturais dependentes e submissas às ações do Estado, normalmente no Brasil, quando as políticas culturais entram em decadência, “[...] reafirma-se a problemática tradio, com a conexão entre autoritarismo e políticas culturais” (RUBIM, 2007, p. 23).

Uma das facetas da decadência das políticas culturais  representada pela fragilidade dos museus públicos, onde os fomentos destinados às atividades do setor acabam sendo restritos, ou quase inexistentes, e isso  perceptível na precariedade

dos museus. Isso  notado no próprio MIS-PR, que ao longo de sua existência, passou por vários processos de adaptação, mudanças de sede e momentos de instabilidade, sendo que “[...] de 1981 a 1984 ficou desativado, sendo seu acervo encaixotado e colocado de forma dispersa, parte na sede antiga, parte numa sala da Secretaria da Cultura, ficando o mobiliário em outro espaço” (MIS, 2023). De acordo com a professora e pesquisadora Marília Franco, “[...] o crescimento exponencial da produção audiovisual no mundo contemporneo exige que se implemente uma mudança no perfil da cultura e das práticas de preservação dessa produção” (FRANCO, [s.d.]).

Em 2009, no Brasil, segundo o art. 4 da Lei n. 11.904, que regulamenta o Estatuto dos Museus, considerado um marco para a área da museologia, foi promulgado que “[...] poder público estabelecer mecanismos de fomento e incentivo, visando  sustentabilidade dos museus brasileiros” (BRASIL, 2009). Porém, mesmo formalizada a intenção do governo em proporcionar às instituições museológicas os mecanismos necessários para a sustentabilidade de suas atividades – sendo criados no mesmo ano da referida Lei o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) - muitas se encontram em meio a adversidades. Ines Aisengart Menezes aponta que “[...] a salvaguarda do patrimônio audiovisual encontra-se  margem das principais instâncias de patrimônio do país, sendo raras as discussões voltadas ao seu englobamento, com exceção daquelas fomentadas pela própria classe” (MENEZES, 2019, p. 90).

Em âmbito paranaense, no ano de 2018, Renato Carneiro, que era o responsável pela Coordenação do Sistema Estadual de Museus (Cosem), afirmou em entrevista para o jornal *Tribuna PR* que “[...] nem sempre há verba suficiente para a manutenção frequente dos museus. ‘Os recursos destinados  cultura são muito inferiores àqueles destinados aos outros setores e a manutenção diária acaba não se dando como deveria ser’” (TMLER; DEREVECKI, 2018). A tese de Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça, *Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil (2012)*, que trata dos aspectos da preservação na rede de Museus da Imagem e do Som (MISes) em âmbito nacional, aponta que, na época em que sua pesquisa estava sendo produzida, o procedimento

de higienizao dos acervos era realizado de forma adequada em apenas 20% das instituioes. Mendona tambem aponta que:

Alem da higienizao, as aoes de conservao compreendem ainda a catalogao dos acervos e, nesse aspecto, os Museus da Imagem e do Som tem muito a avanar, pois somente 53% esto trabalhando com a catalogao informatizada e, mesmo assim, processo  lento, pois envolve um trabalho minucioso e detalhado de reviso das informaoes descritas em fichas manuais (MENDONA, 2012, p. 220).

No entanto, mesmo diante de um cenrio um tanto decadente,  possvel observar que esse notrio desinteresse pelas polticas de preservao audiovisual realmente tem passado por mudanas nasltimas dcadas, diante dos trabalhos realizados por instituioes como a Associao Brasileira de Preservao Audiovisual (ABPA), criada em 2008, no 3 Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais, evento que ocorreu durante a 3 Mostra de Cinema de Ouro Preto (CINEOP). Fomentando o nmero de arquivos restaurados, o crescimento de trabalhos acadmicos narea, assim como a recomendao de incluso de contedos sobre preservao nos cursos de cinema, a instituio, que  de iniciativa privada, segue lutando por seu reconhecimento. Em 2016, a ABPA aprovou o *Plano Nacional de Preservao Audiovisual*, que visa, dentre outras coisas:

[...] implementar uma Poltica Nacional da Preservao Audiovisual, como parte integrante das polticas pblicas de cultura, que considere a complexidade e heterogeneidade do setor, com o objetivo de promover o desenvolvimento necessrio darea de preservao audiovisual no Brasil (ABPA, 2016, p. 2).

Tambem se destaca a Cinemateca Brasileira, que iniciou seus trabalhos em 1940 e tem notria importncia para os avanos do campo da preservao, construindo uma mentalidade tcnica que resultou no reconhecimento da instituio emmbito poltico federal e, munido de aparatos tcnicos e um vasto acervo, mesmo em meio a adversidades, tornou-se um referencial para a preservao audiovisual no pas. Durante muitos anos, deteve onico laboratrio voltado especificamente para a restaurao de pelculas.

Ao longo dos anos, surgiram outras instituies que promoveram a preservação audiovisual no Brasil, a exemplo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que, dentre outros feitos, participou de um projeto em conjunto com a Cinemateca Brasileira que tinha como objetivo catalogar e sistematizar todas as informações das produções brasileiras presentes nas cinematecas de todo o país. O projeto foi encerrado em 2006, tendo concluído os trabalhos somente com a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM-RJ. Por meio desse projeto também foi publicado o *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, que tem como principal objetivo “[...] orientar o primeiro contato com um filme, ou seja, como proceder ao encontrar esse tipo de documento” (CINEMATECA BRASILEIRA; COELHO, 2006, p. 8), que segue sendo na atualidade a principal referência nacional desse gnero de arquivo.

Os procedimentos de preservação variam de acordo com cada instituição, que buscam enfrentar os problemas e gerenciar as questões impostas pela preservação em longo prazo.

Conhecendo o museu da imagem e do som do paraná: os aspectos da preservação do seu acervo

O Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR) foi a primeira instituição de Curitiba a dedicar-se exclusivamente  preservação e difusão das produções audiovisuais paranaenses, tendo em seu acervo “3 milhões de itens” segundo informação divulgada no site oficial do museu⁴, tal acervo  composto por uma pluralidade de objetos como: fitas VHS, películas de 8 mm, 16 mm e 35 mm, projetores de filmes, televisores, máquinas fotográficas, rádios, dentre outros.

⁴ De acordo com o site da instituição “[...] o MIS-PR possui um acervo com mais de trs milhões de itens, entre discos em vinil, fotografias, negativos fotográficos de acetato e em suporte de base de vidro, depoimentos, fitas de áudio, fitas cassete, documentos e filmes (em 8, 16 e 35 mm, VHS e DVD). Também conta com um acervo tridimensional com centenas de equipamentos como rádios, radiolas, moviolas, câmeras fotográficas e projetores. Sua biblioteca conta com mais de dois mil itens, como livros e periódicos sobre cinema, fotografias, cartazes e outros impressos” (ACERVO, 2023).

Ao longo de sua existência, a instituição passou por vários processos de adaptação, mudanças de sede, momentos de instabilidade e “[...] de 1981 a 1984 ficou desativado, sendo seu acervo encaixotado e colocado de forma dispersa, parte na sede antiga, parte numa sala da Secretaria da Cultura, ficando o mobiliário em outro espaço” (SOBRE O MIS-PR, 2023). Depois de algumas mudanças de sede e readequações, atualmente sua sede é o Palácio da Liberdade, localizado na Rua Barão do Rio Branco, no centro de Curitiba. No ano de 2022, de acordo com a Agência Estadual de Notícias:

Anunciado em junho de 2022 pelo governador Carlos Massa Ratinho Junior, o MIS-PR assumiu a partir deste ano um novo processo de expansão e estruturação, com a conquista de 4 mil metros quadrados de área do Palácio da Liberdade, aumentando seu espaço de 1,6 mil m² para 5,6 mil m². A área cedida para o museu estava ocupada pelo Centro de Triagem da Polícia Civil. A decisão de ceder o espaço para a expansão de um centro de cultura no coração da cidade preserva, resgata e movimenta essa área da região central (AGÊNCIA, 2022).

Para se preservar um acervo, é necessário compreender que existem etapas a serem percorridas, sendo uma das primeiras a da conservação, que diz respeito à manutenção da integridade física dos objetos que compõem o acervo. No caso do MIS-PR, a ação do governo do Estado do Paraná, no que concerne à ampliação das instalações é significativa, mas é importante salientar que as demandas da instituição vão além disso; reforma para adequação do espaço para reservas, salas expositivas e outros, também é necessário garantir o suporte à manutenção e ampliação das atividades de conservação, à exemplo do investimento em equipamentos e na constante capacitação dos funcionários.

A pesquisadora Maria Fernanda Curado Coelho, em sua dissertação: *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*, entende que conservação vem a ser uma das etapas da preservação, de caráter preventivo, não sendo estes termos sinônimos, entendendo a preservação como um trabalho que garante a integridade do arquivo audiovisual e sua experiência em âmbito intelectual. Segundo Coelho, existe “[...] a necessidade da continuidade na aplicação dos procedimentos técnicos; e a necessidade de um constante trabalho de diagnóstico e planejamento” (COELHO, 2009, p. 231), sendo a conservação e, conseqüentemente, a

preservação trabalhos contínuos e potencializados quando planejados em parceria com outras instituições preservacionistas. No caso do MIS-PR, temos o seguinte exemplo:

No primeiro semestre de 2022 foi criado e lançado o programa Raízes do MIS. Trata-se de um banco de dados dos acervos audiovisuais dos 399 municípios do Paraná, que irão culminar no acervo “Coleção Paraná”, importante trabalho de formação com os gestores de cultura dos municípios paranaenses em resgate e política de conservação de acervo (AGÊNCIA, 2022).

Durante as visitas de observação realizadas na instituição para o desenvolvimento da pesquisa, para um conhecimento inicial sobre os trabalhos realizados em prol da conservação dos arquivos audiovisuais, observou-se que existem cerca de sete reservas técnicas que abrigam todo o acervo. No entanto, mesmo com esse número de reservas, o espaço físico não é o mais adequado, porque o prédio é uma construção histórica. O espaço não foi construído com a finalidade de abrigar uma instituição museológica e com o aumento gradativo de suas coleções, acabou se tornando cada vez menos propício para abrigar os arquivos.

Dentre as reservas, destacam-se aquelas que acondicionam os arquivos audiovisuais, que são a reserva da Coleção da Associação Cultural Bamerindus⁵, que contém arquivos do projeto *Memória Viva do Paraná*⁶ e do projeto *Gente que Faz*⁷; a reserva de películas em bobinas, que contém filmes longas e curtas-metragens nacionais e internacionais em formatos 8 mm, Super 8 mm, 16 mm e 35 mm e a reserva Tiomkim⁸.

⁵ O Banco Mercantil e Industrial do Paraná (Bamerindus) foi uma instituição bancária com sede na cidade de Curitiba. De propriedade da família Andrade Vieira, teve suas atividades encerradas em 1997, quando após passar por alguns anos em dificuldades, passou por uma intervenção do Banco Central que incorporou parte da instituição e outra parte foi incorporada pelo banco HSBC (PEREIRA, 2006). Em parceria com a Associação Cultural Avelino Vieira, criada por Maria Christina de Andrade Vieira (1951-2011) realizaram diversos projetos de fomento à cultura no Estado, à exemplo do Natal no Palácio Avenida, que segue sendo um dos principais eventos culturais da cidade de Curitiba (FUNDAÇÃO, 2010).

⁶ O projeto *Memória Viva* é “[...] composto por depoimentos realizados de 1986 a 1994 de personalidades, artistas, políticos, intelectuais e outros que fizeram a história do Paraná (como Juarez Machado, Helena Kolody, David Carneiro e Pedro Fedalto)” (ACERVO, 2023).

⁷ O projeto *Gente que Faz* foi um “[...] programa que foi veiculado na televisão entre 1993 e 1996 em que profissionais de todos os estados prestavam depoimentos sobre suas atividades” (ACERVO, 2023).

⁸ Segundo a *Revista Museu*, o Tiomkim (1952-2021) foi “[...] pioneiro e referência no audiovisual paranaense, que atuou durante 24 anos no MIS-PR. [...] Jornalista, videomaker, colecionador, produtor de cinema, vídeo e fotografia, Tiomkim produziu inúmeros curta-metragens, representando o Paraná

Durante 2022, o museu seguiu dando continuidade ao trabalho técnico de readequação, organização, identificação com as etiquetas nos objetos de acervo e conservação das coleções, feito pela equipe técnica. Além de diversas doações de itens, entre as importantes aquisições do ano, o Museu da Imagem e do Som recuperou o acervo de Bento Mossurunga e Renné Frank, fechando também o acordo de transferência do acervo tombado pelo patrimônio histórico do Estado do Paraná da Rádio Educativa (AGÊNCIA, 2022).

Foi possível averiguar que o MIS-PR também trabalha com a preservação por meio de seu setor educativo, afirmando que ele “[...] tem como objetivo despertar o interesse para questões relacionadas à preservação e conservação da memória audiovisual do Estado” (SETOR EDUCATIVO, 2023). Trata-se de um exemplar excepcional na rede de MISes em relação a práticas educativas, com um setor educativo que possui atividades voltadas à preservação. Cumpre lembrar que Mendonça se refere aos setores educativos dos MISes dizendo que “[...] quando o assunto é a ação educativa, a metade, 53,85% dos museus, respondeu que não tem essas ações sistematizadas e nos museus onde as ações existem, elas não são avaliadas” (MENDONÇA, 2012, p. 232).

Evidenciamos outras ações promovidas pelo setor educativo do museu, que englobam visitas e assessoria de trabalhos educativos envolvendo arquivos audiovisuais e fotográficos em outras instituições do Estado. As visitas são realizadas para grupos, geralmente escolares, e previamente agendadas, abordando as exposições permanentes e temporárias, além de explorarem os aspectos históricos e artísticos do edifício. Alguns temas abordados durante as visitas permeiam os campos da fotografia, cinema, rádio, música, televisão e, inclusive, a preservação. Vale salientar que, no período de junho a novembro de 2022, o museu passou a promover visitas guiadas noturnas, sendo essa programação “[...] direcionada ao público adulto e focada em experiências sensoriais em torno da fotografia. Durante a programação

em festivais nas décadas de 1980 e 1990. Premiado em 1989 pelo Salão Curitiba Arte V, viajou até Praga, na antiga Tchecoslováquia, onde registrou o fim do Comunismo” (MUSEU, 2021). Sobre seu acervo, o MIS-PR destaca que “Tiomkim reservou um presente final ao MIS-PR. Sua imensa coleção, que envolve CDs, DVDs, VHS, fitas K7, filmes em película 8 mm, disquetes, minidisquetes, slides fotográficos, livros de literatura nacional e universal, artísticos (principalmente voltados ao cinema), diversas edições de revistas de cinema, culinária, cartazes, quadros, gibis, HQs, discos de vinil em formato long play, estão agora sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Paraná” (MIS, 2022).

foi exibido um curta surpresa sobre o gesto de fotografar e músicas no tocador de vinil” (G1, 2022), mostrando uma das possíveis correlaes entre fotografia, música e audiovisual.

As atividades realizadas pelo setor educativo são características das propostas metodológicas da Educao Patrimonial, que, de acordo com Tatiana Dantas Marchette:

[...]  um processo de aprendizagem que se realiza mediante a utilizao dos bens culturais, de natureza material e imaterial, como recursos educacionais. Tal processo permite aproximar a sociedade do patrimônio cultural que a representa simbolicamente, promovendo a ampliao do entendimento da história passada e presente. Esse processo de aprendizagem pode ocorrer nas estruturas formais e informais de ensino, sendo central em instituies de memória, como os museus (MARCHETTE, 2016, p. 89).

Atualmente, a instituio tem uma variedade de atividades que vão desde aes formativas a visitas mediadas, englobando, dentre outros eventos, cursos, palestras, cineclubes e exposies. Dentre os eventos permanentes⁹ voltados para o cinema promovidos pela instituio, destaca-se o Cineclubes Cerejeira, um “cineclubes ligado ao Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar (PPG-CINEAV). Tem como principal funo exibir e debater filmes ligados às pesquisas desenvolvidas por alunos do Mestrado” (EVENTOS, 2023). O Cineclubes Cerejeira tem como um dos seus objetivos atuar como, “[...] um espaço de interlocuo sobre os filmes e materiais audiovisuais pesquisados/criados por mestrados, possibilitando a difusão tanto de filmes quanto das pesquisas/processos de criao dos alunos” (EVENTOS, 2023). No entanto, cumpre informar que algumas das atividades realizadas pelo setor, especificamente as relacionadas com as aes formativas, são realizadas no Centro Juvenil de Artes Plásticas (CJAP), pois na instituio ainda não existe um espaço específico para a realizao das oficinas ofertadas pelo setor educativo.

⁹ Outro evento permanente da instituio  o *Tons Vizinhos*. Segundo informaes da instituio sobre esse evento, “[...] em parceria com a Universidade Estadual do Paraná (Unespar), desde agosto de 2022 o MIS-PR recebe apresentaes musicais com o objetivo de divulgar parte da produo realizada por estudantes e professores dos cursos de música da Unespar/Embap e FAP. Criando um espaço de convívio musical, o projeto promove semanalmente a movimento do espaço e traz diferentes públicos para o museu, com apresentaes de variadas sonoridades, desde grupos de choro, duo de cordas, até bandas de rock” (EVENTOS, 2023).

De acordo com a Agência Estadual de Notícias, “[...] a atual gestão tem se preocupado em organizar aes para democratizar o acesso ao acervo expandindo a proposta de guarda” (AGÊNCIA, 2022) e endossando suas características preservacionistas, agora em consonância com o desenvolvimento das novas tecnologias, destacamos que:

Com o objetivo de explorar o acervo do museu no meio virtual, unindo parmetros de preservao e memória com as vantagens de integrar diferentes locais e níveis de interao dos visitantes, o MIS-PR continua a promover exposies virtuais, encontradas no site do museu. Explorando a particularidade do digital, em 2022 foram lançadas “Viagem Infinita”, “Dia Mundial do Rock” e “Criança, a qualquer tempo”, exposies que contam com uma curadoria particular de recursos multimdia, como músicas e vídeos, estimulando o visitante a pesquisar mais sobre o assunto (AGÊNCIA, 2022).

Para Denise Grinspum, na tese: *Educao para o patrimônio: museus de arte e escola – responsabilidade compartilhada na formao de públicos*, defendida em 2000, quando o público ocupa os espaços museológicos, participando de atividades e desfrutando de processos educativos,  possível fazer com que o expectador tenha a capacidade de “[...] interpretar os objetos de suas colees, atribuindo-lhes os mais diversos sentidos, estimulando-os a exercer, como cidadãos, a responsabilidade social de compartilhar, preservar e valorizar seus patrimnios” (GRINSPUM, 2000, p. 30). A autora aponta que “[...] as práticas e teorias educativas estão impregnadas de concepes ideológicas, que influenciam a maneira como se opera a cadeia de operaes que regem os processos de aquisio, pesquisa, preservao, comunicao e educao” (GRINSPUM, 2000, p. 30-31).

Sendo assim, o campo da educao patrimonial — representado pelas aes educativas realizadas no MIS-PR, pelas aes que promovem a parceria entre instituies como a Universidade Estadual do Paraná — e a integrao entre espaços físicos e virtuais também devem ser considerados quando se trata de preservao.

Consideraes finais

Consideramos que na contemporaneidade, as reflexões sobre as instituies museológicas e de preservação audiovisual tem se tornado cada vez mais urgentes, principalmente diante dos momentos de instabilidade no setor cultural, que culminaram nos episodios dos incendios ocorridos no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que afetaram diretamente o setor audiovisual. O cinema brasileiro tem um grande historico de perda de filmes, portanto, e imprescindivel que seja feito um trabalho de prevenção sobre as perdas e a necessidade de guarda urgentes. Nesse contexto e, mesmo com a existencia de organizações defensoras da preservação desses arquivos, a exemplo da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), percebe-se que ainda e uma tematica praticamente inexistente nas politicas culturais do Brasil.

Foi possivel observar que a preservação audiovisual encontra-se intrinsecamente ligada as politicas culturais, sendo elas fundamentais para a organização e o planejamento dos aspectos funcionais das atividades preservacionistas. Se por um lado mudanças politicas e administrativas interferem diretamente em suas atividades, fica explicita a persistencia dos profissionais da área da preservação audiovisual em avançar em suas conquistas, buscando soluções. Refletir sobre suas demandas, seus arquivos e, mais recentemente, sobre as questoes voltadas a preservação em longo prazo sao desafios enfrentados por essas instituições e seus profissionais.

No MIS-PR, a preservação do acervo tem mostrado uma melhora gradativa, mesmo passando por algumas adversidades e os trabalhos vinculados a educação vem ganhando espaço entre as atividades promovidas pelo museu, possibilitando que os conceitos relativos a preservação possam atingir um maior numero de pessoas, gerando diferentes tipos de reflexões, o que leva a fomentar as discussoes sobre o assunto. Ao manter a mobilidade e a flexibilidade das metas e objetivos a serem alcançados, foi possivel visualizar o museu como um rgao que passa por transformações, por progressos e retrocessos, e que esta em constante mutação.

Mesmo que os trabalhos para a preservação audiovisual no Brasil e, especificamente no MIS-PR, nao tenham ainda alcançado plenamente seus objetivos,

compreende-se que estão em constante desenvolvimento e buscando melhorias para a preservação audiovisual. Porém, há a necessidade de voltarmos o olhar para as produções cinematográficas que têm sido perdidas, muitas sequer documentadas, estabelecendo parâmetros mínimos de salvaguarda dos arquivos, estimulando a circulação das produções e outras formas de se preservar, inclusive em contextos educativos e para além das instituições museológicas.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL — ABPA. **Plano Nacional de Preservação Audiovisual**. [S.l.]: ABPA, 2016. Disponível em: https://avecpr.files.wordpress.com/2017/04/plano_nacional_de_preservacao_audio_visual_abpa_27jun2016.pdf. Acesso em: 15 jun. 2023.

ACERVO e Pesquisa. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Disponível em: <https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-e-Pesquisa>. Acesso em: 15 maio 2023.

BRASIL. Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009. **Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências**, Brasília, 14 jan. 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 8 maio 2023.

CINEMATECA BRASILEIRA; COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas**: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Cinemateca Brasileira, 2006.

COELHO, Maira Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação audiovisual**: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/pt-br.php>. Acesso em: 8 maio 2023.

COM Ampliação de atividades, Museu da Imagem e do Som triplica fluxo de visitantes. **Agência estadual de notícias**, Curitiba, 31 dez. 2022. Disponível em: <https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Com-ampliacao-de-atividades-Museu-da-Imagem-e-do-Som-triplica-fluxo-de-visitantes>. Acesso em: 8 maio 2023.

COSTA, Marina Martins. Educar em museus históricos: entre deveres e devires da memória. **Anais do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, v. 51, p.11-24, 2019.

EDMONDSON, Ray. **Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental**. Trad. Maria Elisa Bustamante. Brasília: UNESCO, 2002.

EVENTOS. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Disponível em: <https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Eventos> . Acesso em: 15 maio 2023.

FRANCO, Marília. A preservação começa na produção. **Centro de pesquisadores do cinema brasileiro**. Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/artigos/a-preservacao-comeca-na-producao/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o patrimônio**: museus de arte e escola – responsabilidade compartilhada na formação de públicos. 148 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GUERRA, Flavia. A tragédia mais que anunciada da Cinemateca Brasileira. **Jornal da Unesp**, São Paulo, 6 ago. 2021. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2021/08/06/a-tragedia-mais-que-anunciada-da-cinemateca-brasileira/> . Acesso em: 7 maio 2023.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Contracampo**: Revista de Cinema, n. 34, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>. Acesso em: 10 maio 2023.

ICOM aprova nova definição de museu. **ICOM Brasil**. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756> . Acesso em: 10 maio 2023.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou**: “para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los”. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) — Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14590> . Acesso em: 11 maio 2023.

LIVROS mutilados: uma exposição para advertir e chocar. **Diário do Paraná**, Curitiba, n. 5003, p. 8, 11 mar. 1972.

MARCHETTE, Tatiana Dantas. **Educação patrimonial e políticas públicas de preservação no Brasil**. Curitiba: InterSaberes, 2016.

MARIA Christina de Andrade Vieira será a nova Presidente da Fundação Cultural. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 13 dez. 2010. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/institucional/noticias/maria-christina-de-andrade-vieira-sera-a-nova-presidente-da-fundacao-cultural>. Acesso em: 18 maio 2023.

MARONDINO, Martha (org.). **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo: Greenf; FEUSP, 2008.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. **Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil**. 448 f. Tese (Doutorado em Museologia) — Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/tania_mendonca.pdf. Acesso em: 9 maio 2023.

MENEZES, Ines Aisengart. O profissional atuante na preservação audiovisual. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 8, n. 15, jan./jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24668>. Acesso em: 10 maio 2023.

MIS-PR recebe acervo pessoal e documentário sobre Tiomkim, ícone do audiovisual paranaense. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Curitiba, 10 jun. 2022. Disponível em: <https://www.mis.pr.gov.br/Noticia/MIS-PR-recebe-acervo-pessoal-e-documentario-sobre-Tiomkim-icone-do-audiovisual-paranaense>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MORRE Tiomkim, pioneiro e referência no audiovisual paranaense, que atuou durante 24 anos no MIS-PR. **Revista Museu**, Curitiba, 18 jan. 2021. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/10388-18-01-2021-morre-tiomkim-pioneiro-e-referencia-no-audiovisual-paranaense-que-atuou-durante-24-anos-no-mis-pr.html>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MUSEU da Imagem e do Som promove visitas noturnas. **G1**, 3 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/o-que-fazer-no-parana/noticia/2022/06/03/museu-da-imagem-e-do-som-promove-visitas-noturnas-em-curitiba-veja-programacao.ghtml>. Acesso em: 9 maio 2023.

PEREIRA, Thúlio Cícero Guimarães. **Bancos e banqueiros, sociedade e política: o Bamerindus e José Eduardo de Andrade Vieira (1981 a 1994)**. 721 f. Tese (Doutorado em Sociologia Política) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/88567>. Acesso em: 18 maio 2023.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes pesadelos. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. **Cadernos de sociomuseologia**, v. 19, n. 19, p. 115-137, 2002.

SETOR educativo. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Disponível em: <http://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Sobre-o-MIS-PR> . Acesso em: 14 maio 2023.

SOBRE o MIS-PR. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Disponível em: <http://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Sobre-o-MIS-PR> . Acesso em: 14 maio 2023.

TÜMLER, Cecília; DEVERECKI, Raquel. Assim como o Museu Nacional, museus de Curitiba também têm dificuldades de manutenção. **Tribuna PR**, Curitiba, 4 set. 2018. Disponível em: <https://tribunapr.uol.com.br/noticias/curitiba-regiao/assim-como-o-museu-nacional-museus-de-curitiba-tambem-tem-dificuldades-de-manutencao/>. Acesso em: 10 maio 2023.

Recebido em: 02/07/2023

Aceito em: 02/12/2023

FORMAÇÃO DOCENTE, CURRÍCULO E POLÍTICAS DO CONHECIMENTO NA UFSB: A LICENCIATURA INTERDISCIPLINAR EM ARTES E SUAS TECNOLOGIAS NA PERCEPÇÃO DOS/DAS ESTUDANTES

Miqueias Silva Queiroz¹

Gessé Almeida Araújo²

Resumo: O artigo aborda parte dos resultados da pesquisa intitulada “Análise de contextos formativos de professores/as de Artes da educação básica pública de Teixeira de Freitas - BA”, cujo plano de trabalho foi contemplado com cota de bolsa de iniciação científica (UFSB). Parte-se de uma abordagem acerca dos fundamentos da Artes na educação para refletir sobre a formação inicial docente em Artes a partir da experiência curricular da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias (doravante, LI-Artes), ofertada pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), no *campus* Paulo Freire. A interdisciplinaridade desse itinerário formativo, bem como o seu caráter intepistêmico, apontam para uma possível proposta contra-hegemônica de prática docente em diálogo com saberes não-canônicos em Artes. Assim, analisa-se as percepções de um grupo de estudantes matriculados/as na LI-Artes acerca do Projeto Pedagógico do Curso (2018), suas lacunas, excessos, desafios e perspectivas no preparo e na atuação de Artes/educadores. Para tanto, toma-se o conceito de “política do conhecimento” para pensar a matriz curricular da formação de futuros/as professores e professoras de Artes, tendo como foco a experiência dos/das estudantes do referido curso.

Palavras-chave: Ensino; Currículo; Formação de professores.

¹ Mestrando em Estado e Sociedade (PPGES-UFSB). Licenciado em Artes e Suas Tecnologias - UFSB. Dedicou-se aos estudos das Artes Sonoras e Audiovisuais com ênfase nas áreas de Educação Artística e Musical. Lattes: <https://orcid.org/0000-0001-6330-1861>. E-mail: miqueias_silva001@hotmail.com.

² Doutor e mestre em Artes Cênicas. Licenciado em Teatro. Professor Adjunto no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - campus Paulo Freire, da Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB.

TEACHER'S TRAINING, CURRICULUM AND POLITICS OF KNOWLEDGE AT UFSB: THE INTERDISCIPLINARY TEACHING DEGREE IN ARTS AND ITS TECHNOLOGIES IN THE PERCEPTION OF STUDENTS

Abstract: The article addresses part of the results of the research entitled “Analysis of training contexts of Arts teachers from public basic education in Teixeira de Freitas - BA”, which had its work plan awarded with a quota of scientific initiation scholarship (UFSB). It starts with an approach on the fundamentals of art in education to think over teacher's initial training in Arts focusing on the curricular experience of the Interdisciplinary Teaching Degree in Arts and its Technologies (LI-Artes), offered by the Institute of Humanities, Arts and Sciences from the Federal University of Southern Bahia (UFSB), at the Paulo Freire campus. This training path's interdisciplinarity, as well as its inter-epistemic feature, aims at a possible counter-hegemonic proposition of a teaching practice in conversation with non-canonical knowledge in Arts. Thus, the perceptions of a group of enrolled students at LI-Artes on the Course's Pedagogical Project (2018) as well as its gaps, overindulgences, challenges and perspectives on the preparation and performance of art-educators are analyzed. For such purpose, the concept of “politics of knowledge” is used to discuss the curricular matrix of future Arts teachers' training, based on the experiences of the students from the referred course.

Key words: Teaching; Curriculum; Teacher's training.

Introdução

O presente texto é fruto de um projeto de pesquisa cujos trabalhos foram iniciados em 2018 junto ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências do *campus* Paulo Freire da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Durante os últimos anos temos – junto a estudantes bolsistas de iniciação científica e de mestrado - dedicado esforços teóricos sobre diversos aspectos da atividade docente em Artes (e, também, à atividade formativa de discentes em percurso universitário nesse campo). O interesse imediato da investigação em processo é analisar o contexto, o acesso e os desafios da formação inicial e continuada, de professores/as de Artes da rede pública de educação básica da cidade de Teixeira de Freitas, extremo sul do estado da Bahia. Os estudos nesse campo representam um espaço de querelas importantes no Brasil, principalmente se considerarmos a recrudescência conservadora dos últimos anos, tanto em termos políticos, quanto em termos culturais.

Entre as questões em torno do que se pode chamar de “política do conhecimento” (APPLE, 2013, p. 71-72) – interpretada aqui como sendo o território de disputas sobre a formulação, aplicação e condução de currículos e itinerários formativos –, torna-se pertinente a proposição de alguns pesquisadores e pesquisadoras acerca da necessidade de uma “revolução” na formação de professores e professoras (SILVA JÚNIOR et al, 2015, p. 13). No entanto, é preciso considerar que não há revolução sem transformações profundas em termos de como se pensa e se produz ciência, nem em como se pensa e se faz cultura. Logo, é preciso ponderar, criticar e transformar as concepções das práticas científicas correntes e, concomitantemente, estabelecer a ponderação e a crítica às normas e crenças estanques no âmbito da cultura (SILVA JUNIOR, 2015, p. 14). A partir disso, seria possível vislumbrar a síntese de renovadas práticas na orientação de professores e professoras, pensadas como um problema cultural (em sentido *lato*). Nesse ponto, esbarramos em questões de natureza política que, na maioria das vezes, estão para além dos esforços objetivos daqueles e daquelas que pensam e fazem os cursos de licenciatura. Embora se apresente como tema prioritário para o desenvolvimento do país, a formação de professores/as, especialmente de Artes, encontra o seu maior desafio exatamente no campo político.

No sentido de favorecer este debate, o presente artigo analisa a matriz curricular do curso de Licenciatura Interdisciplinar em Artes e Suas Tecnologias da UFSB, tendo como foco de discussão a experiência de estudantes a ele matriculados/as. São analisadas respostas de licenciandos em Artes e estudantes egressos da LI-Artes, nas quais destacam-se as principais recorrências e/ou contradições entre os/as Informantes/as, a partir de suas percepções sobre a estrutura curricular e a aplicação do PPC do referido curso de formação docente. Por se tratar de um curso com projeto que se difere de formações artístico-pedagógicas canônicas, é natural que ele se converta em campo de controvérsias sobre o itinerário formativo em Artes. Assim, partimos de uma revisão dos fundamentos legais e políticos da Arte na educação, suas implicações para a formação inicial de professores/as, chegando a possíveis percepções contra-hegemônicas de um curso de Licenciatura em Artes de caráter interdisciplinar e interepistêmico. Deseja-se, portanto, que este trabalho contribua para que novas possibilidades de arregimentação curricular sejam criadas, especialmente em um momento de reconstrução de valores em torno da própria Arte, da cultura, dos artistas, da criatividade e da educação estética como atividades inseparáveis da vida humana.

Política do conhecimento: perspectiva na formação docente em artes

Refletimos acerca da constituição curricular na formação docente em Artes tomando o tema como uma “política do conhecimento” (APPLE, 2013, p. 71-72) regida por estruturas de poder importantes de serem postas em relevo. A referida política refere-se aos diferentes territórios de disputas, - notadamente político-ideológica - em torno do currículo, sua formulação, aplicação e condução, cujo fito, em tempos de ascensão conservadora pode servir ao controle “político do conhecimento” (APPLE, 2013, p. 94) conduzido por ideais revisionistas ou revanchistas reacionárias.

É nesse ponto que se toma o pensamento de Michael Apple (2013, p. 71) que reflete sobre a noção de “currículo nacional” como sendo o resultado de uma tradição seletiva baseada na visão de determinados grupos com relação aos conhecimentos ditos “legítimos”, os quais são frutos de diversas disputas no campo da política, da

economia e das convenções culturais de um país. A ideia de um currículo, nos termos referidos, faz com que o papel da escola/universidade seja o de reproduzir normas e diretrizes introduzidas em um sistema de avaliação padronizado em currículos unificados. O autor denomina o processo de “restauração conservadora” (APPLE, 2013, p. 73) como sendo uma das causas dos conflitos ideológicos e políticos que se referem aos conhecimentos oficiais no século XX. Nesse debate estariam em jogo a “ideia de educação pública e a própria ideia de um currículo que responda às culturas e histórias de amplos e crescentes segmentos da população” (APPLE, 2013, p. 73). Isto é, o currículo, em condições ideais, assumiria pressupostos baseados na valorização da heterogeneidade cultural, valor este contrário aos anseios da “restauração conservadora” que pretende homogeneizar as alteridades.

Na composição do imaginário social relativo à experiência social brasileira, a qual se agrega a experiência da educação pública, é comum ouvirmos expressões que ressaltam os problemas nesse âmbito a partir de um viés pessimista e pouco crítico no que se refere ao fracasso escolar. Nesses termos, culpa-se a escola, os/as diretores/as, os/as professores/as, os pais, as mães e os estudantes pobres transferindo a crise econômica e social para as escolas e seu sistema educacional (APPLE, 2013). Essas ações demonstram, no senso comum, o conceito de uma nação falida que atravessa ondas leves de desenvolvimento e investimentos públicos em áreas estratégicas, seguidas de rigorosas crises institucionais e financeiras, diante das quais a educação pública é uma das primeiras atingidas. Inúmeros problemas da complexa conformação da sociedade brasileira e da educação pública estão diretamente associados ao imaginário de um fracasso institucional que é preciso desmontar e redirecionar os nossos desejos gregários.

Ao comentar a crise na educação estadunidense, Michael Apple (2013) estabelece que os norte-americanos tendem a associar o mal-estar na economia ao mal-estar na educação, percepção esta que, no contexto brasileiro, não se dá de modo direto. Por seu turno, os temas mais sensíveis à moralidade – especialmente de cunho cristão -, lá e aqui, têm conseguido associar a “suposta ruptura dos valores e padrões ‘tradicionais’ da família” (APPLE, 2013, p. 82) e da educação, àquilo que a escola leciona. Porém, este fato não encontra fundamento na realidade do ensino na maioria das escolas brasileiras, cujas práticas podem ser consideradas conservadoras ao

privilegiar aspectos racionais em detrimento da assimilação de valores da subjetividade e da diversidade humanas.

O movimento da direita estadunidense foi o responsável por influenciar as políticas educacionais naquele contexto, associando-as, cada vez mais diretamente, aos valores do mundo dos negócios. Nesse contexto, as alianças de movimentos progressistas minoritários, sofreram grande repressão induzidas pelos neoconservadores cujo interesse era o de associar os valores do ensino formal à competitividade e ao comportamento disciplinar de cunho, supostamente, tradicional conservador (APPLE, 2013, p. 80). Dentre os grupos da direita norte-americana, os neoliberais associaram-se a grupos neoconservadores, difundindo o ideário segundo o qual o Estado deveria intervir – para não dizer controlar - em áreas ligadas às políticas do comportamento, corpo, gênero, raça etc. (APPLE, 2013, p. 82-83). Assim, uma sociedade e um modelo de educação nesses termos tendem a compreender o mundo como sendo uma espécie de mercado no qual é possível selecionar os melhores “produtos”, ao mesmo tempo em que tende a alimentar a crença de que o poder e os serviços públicos, de modo geral, são o centro dos males associados à corrupção (moral e política), em detrimento do mundo privado que, por este mesmo raciocínio, seria dominado por práticas de probidade e de boa administração (APPLE, 2013, p. 82).

A proposta da direita estadunidense, com sua articulação política internacionalizada, afetou e ainda afeta diretamente um país de capitalismo dependente como é o caso do Brasil. Assim, também em nosso território, a implementação de conhecimentos com base nos valores e padrões de ensino tradicionais de um currículo supostamente nacional, tem demonstrado certa organicidade e desempenho na hipotética modernização de uma cultura comum. Os direitistas dos EUA pretendiam subdividir o poder relativo às políticas do currículo nacional de acordo com as regras de mercado, o que desconsidera e desprivilegia aqueles que exercem menor poder, marginalizando-os em todos os aspectos de uma sociedade civil que se pretenda mais justa. Nas palavras de Apple (APPLE, 2013, p. 87-88):

Em tempos de perda de legitimidade governamental e de crise nas relações de autoridade educacionais, é preciso que se veja o governo fazendo alguma coisa para elevar os padrões educacionais. Afinal, é exatamente isso o que ele promete oferecer aos “consumidores” de educação. Um currículo nacional é importantíssimo nesse contexto. Seu principal valor está não no suposto estímulo à padronização de metas e conteúdo e de níveis de aproveitamento naquelas matérias curriculares consideradas as mais importantes. [...] O currículo nacional possibilita a criação de um procedimento que pode supostamente dar aos consumidores escolas com “selos de qualidade” para que as “forças de livre mercado” possam operar em sua máxima abrangência.

Embora seja possível considerar a suposta boa intencionalidade desse tipo de projeto para a educação como sendo o “ideal” para se abranger a sociedade como um todo, ao invés da coesão, “o que surgirá serão diferenças ainda mais acentuadas, socialmente produzidas, entre “nós” e “outros”, agravando os antagonismos sociais e o esfacelamento cultural e econômico delas resultantes” (APPLE, 2013, p. 89). Esta realidade se compara, por exemplo, com o que se considera como sendo escolas de rico com escolas de pobres, bem como graduações de ricos e graduações de pobres no Brasil, reverberando nas formações e aplicações curriculares tanto no contexto escolar, quanto no contexto universitário. Michael Apple complementa afirmando que:

Em sociedades complexas como a nossa, marcadas por uma distribuição desigual de poder, o único tipo de “coesão” possível é aquele em que reconheçamos abertamente diferenças e desigualdade. O currículo, dessa forma, não deve ser apresentado como “objetivo”. Deve, ao contrário, *subjetivar-se* constantemente. Ou seja, deve “reconhecer as próprias raízes” na cultura, na história e nos interesses sociais que lhe deram origem. [...] Um currículo e uma pedagogia democráticos devem começar pelo reconhecimento dos “diferentes posicionamentos sociais e repertórios culturais nas salas de aulas, bem como das relações de poder entre eles. (2013, p. 90)

Em outras palavras, um currículo deve estabelecer diálogo com a sociedade na qual está inserido, em todas as esferas públicas, com relação à educação e à perspectiva de vida e origem dos seus alunos. Assim, uma concepção de educação que interaja com seus estudantes de modo que eles/elas sejam levados/as a olharem a si e aos outros, possibilita o seu desenvolvimento, formação, autoformação,

conhecimento e autoconhecimento, elementos que, no dizer de Fazenda e Souza, são capazes de quebrar gaiolas epistemológicas (FAZENDA, SOUZA, 2012, p. 115). Desse modo, são muitas as armadilhas com as quais as políticas do currículo podem se investir como ferramentas de um possível “controle político do conhecimento” (APPLE, 2013, p. 94), com o fim de implementar uma acrítica cultura comum nas escolas/universidades através de reformas de cunho regressista, especialmente de direita.

Ensino de artes no brasil: educação básica e formação docente

A partir da promulgação da LDB de 1996 podemos considerar que os educadores em Artes puderam traçar cenários e planos no âmbito profissional e, também, constatar alguns avanços do ensino, neste campo, nos currículos escolares. Os Parâmetros Curriculares Nacionais - Artes (PCN's) para o Ensino Fundamental foram confeccionados com o objetivo de que educadores e educadoras orientem estudantes a “desenvolver seu conhecimento estético e competência artística nas diversas linguagens da área de Artes”, bem como estimular a capacidade de “apreciar, desfrutar, valorizar e emitir juízo sobre os bens artísticos de distintos povos e culturas produzidos ao longo da história e na contemporaneidade” (BRASIL, 1998, p. 47). Os PCN's foram trabalhados de maneira específica para cada linguagem artística (música, teatro, dança e artes visuais), trazendo a Abordagem Triangular - defendida por Ana Mae Barbosa (2014) - como um eixo norteador para articulação do processo de ensino e aprendizagem (BRASIL, 1998; VIEIRA, 2011; IAVELBERG, 2016). Além disso, os PCN's “foram pensados não como currículo, mas sim como parâmetros, como base à elaboração de currículos de secretarias estaduais, municipais e escolas que optassem por adotá-los” (IAVELBERG, 2014, p. 50).

Outro aspecto importante de ser abordado nesse sentido é que, desde 1980 até os dias atuais, é visível o esforço pela implementação da formação inicial e/ou continuada das/os docentes de Artes no Brasil, com o princípio de “promover práticas articuladas a bases teóricas contemporâneas, que promovem a participação cultural e crítica na sociedade e a formação artística” (IAVELBERG, 2016, p. 86). Para

entendermos a complexidade acerca da formação docente específica na área, devemos considerar a quantidade diminuta de cursos de ensino superior ofertados em todo o território nacional, sendo a sua maioria concentrados nos grandes centros urbanos. Em dados quantitativos levantados por Lavelberg via programa Todos pela Educação (MEC/Inep/Deed - Censo Escolar, 2012), é possível averiguar o atual *status* do ensino de Artes no Brasil, considerando a formação específica, atuação, qualificação e regionalidade. A autora afirma que

[...] o total de docentes lecionando a disciplina de Artes é de 536.488, sendo que entre esses apenas 29.195 possuem formação em Artes (licenciatura ou bacharelado - L/B), assim distribuídos: 19.400 (bacharelado interdisciplinar em Artes); 8.377 (Artes visuais - L/B); 406 (Artes cênicas - L/B); 122 (dança - L/B); 1435 (música - L/B) e temos ainda 185 docentes com mais de uma formação específica. Aos dados acima se acrescem gritantes diferenças regionais. Dos 29.195 docentes com formação em Artes, 982 estão na Região Norte; 2.133, na Nordeste; 18.041, na Sudeste; 6.202, na Sul; e 1.857, na Centro-Oeste. (IAVELBERG, 2014, p. 53)

É possível afirmar que, dado o desmonte educacional dos últimos anos, os dados citados pela ensaísta permanecem atuais. No cenário regional, parte dos profissionais da educação com formação específica no campo artístico está lotada nas regiões Sul e Sudeste, enquanto Norte e Nordeste abarcam os menores números de professores/as qualificados para lecionar Artes no espaço escolar. Em síntese, observa-se, ainda segundo Lavelberg (2014, p. 53), “que 94,6% dos professores que lecionam Artes no país não possuem formação em Artes”. Apesar do crescimento do número de docentes qualificados - de 5,3% para 7,7% de acordo com Censo Escolar 2013 - estes são dados tímidos, uma vez que temos que considerar a grande demanda e a complexidade em cumprir as orientações da LDBEN (IAVELBERG, 2016).

Ainda é um desafio para o ensino de Artes no Brasil fomentar a formação específica de professores e professoras. Além disso, são inúmeras as demandas da formação continuada nesse campo do conhecimento. Para Lavelberg (2016), na articulação para a formação de professores de Artes no Brasil é de suma importância que estes se atenham aos conhecimentos de autores das Artes, da educação e do ensino de Artes, no intuito de que se compreendam o contexto histórico e os

fundamentos artístico-pedagógicas que possibilitem criar percursos formativos com criticidade. Neste mesmo arcabouço, Barbosa (2012), Iavelberg (2014; 2016) e Vieira (2011) assinalam que o ensino de Artes no Brasil é promovido de forma negligenciada em boa parte dos espaços educacionais. Segundo Barbosa (2012), o ensino de Artes está condicionado às experimentações voltadas à carreira do trabalho, em que a escola formaria trabalhadores dóceis para servir como mão-de-obra “qualificada” para a sociedade capitalista. Isto implicaria aprisionar a humanidade através dos seus sentimentos, emoções e vivências significativas, sendo este o primeiro passo da concepção dominante do espaço educacional.

Na conjuntura atual, promover Artes e ensinar Artes são grandes desafios uma vez que a matéria “é pouco valorizada e sofre certo preconceito nos espaços escolares” (VIEIRA, 2011, p. 70). A escola formadora desses futuros cidadãos preza mais por linhas e retas, cálculos e uma boa escrita, sendo o ato de pensar criticamente, por vezes, desestimulado, seguindo uma perspectiva positivista do contexto escolar. Cabe aos profissionais do ensino de Artes o desafio de torná-la uma disciplina reconhecida e valorizada pelos atores e atrizes que compõem este ambiente (VIEIRA, 2011). Apesar dos avanços do ensino de Artes na educação básica do ponto de vista da legislação, é importante pensar novas trajetórias para estabelecer diretrizes curriculares, a fim de promover o ensino de Artes na rede básica em pilares mais sólidas. Oxalá, isto reverbere na formação inicial e continuada de seus profissionais. Assim, é correto afirmar que a baixa presença de profissionais com formação específica no campo das Artes no ambiente escolar é um problema para o cumprimento da LDB.

A formação de professores/as de artes na ufsb

Tendo em vista que a única coesão curricular possível em sociedades injustas é aquela que reconheça e agregue as diferenças, partimos a seguir para a análise inicial dos dados coletados junto a um grupo de estudantes da Licenciatura Interdisciplinar em Artes da UFSB, via formulário na plataforma online do *Google*³ acerca de suas experiências junto à matriz curricular do referido curso na formação de futuros/as docentes em Artes. Aqui destacamos e discutimos as principais ideias dos/das Informantes, selecionados a partir do critério de recorrência de ideias e/ou contradições, evidenciando as suas percepções sobre cada uma das questões que versam sobre a estrutura curricular do PPC (2018) do referido curso. As abordagens dos depoimentos são muito diversas, abarcando desde elogios aos rumos do curso, até um reclamo de superficialidade. Intencionamos dialogar com essas urgências e, mais do que apresentar respostas, pensar caminhos propositivos e reflexivos que não se esgotarão neste artigo.

A primeira questão trata da visão dos discentes sobre a abordagem das linguagens artísticas nos componentes curriculares do curso. A partir disso, obteve-se as seguintes respostas.

³ A pesquisa foi desenvolvida durante o auge da crise sanitária do coronavírus entre 2020-2021. Assim, a fase de campo se deu a partir da aplicação de um questionário com 5 questões subjetivas. Foram 5 os estudantes da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e Suas Tecnologias da UFSB do *campus* Paulo Freire que se dispuseram a colaborar, respondendo o formulário *online*. Acreditamos que a dificuldade de encontrar voluntários/as se deu pela fadiga provocada pelo isolamento social, bem como pelo acesso intermitente à internet pela maioria dos estudantes. No momento da coleta de dados, os/as informantes 1 e 2 encontravam-se no quinto período do curso; os/as informantes 2 e 3, no sétimo período; já o/a informante 5, egresso, recém-formado/a na LI-Artes. Os/as estudantes foram instruídos a responderem de forma livre. Optou-se por não identificar os/as estudantes por seus nomes.

Tabela 01 – Questão 1

<p>Questão 01: <i>Em sua opinião, o PPC da LI Artes da UFSB favorece ou desfavorece determinadas áreas artísticas e conhecimentos pedagógicos em prejuízo de outros que você considere importantes? O ementário do curso contempla todos os segmentos artísticos e pedagógicos igual e integralmente? Há lacunas ou excessos? Justifique sua resposta.</i></p>	
Informante 1	<p>“Creio que o PPC de Artes oferece uma <i>grade</i> de ccs [componentes curriculares] para a LI, uma carga grande de optativas para ter contato com outras perspectivas. Os segmentos contemplam ccs importantes para a formação docente e para a construção de novas perspectivas, mas há alguns excessos nas optativas e faltam demais aulas práticas de experimentação.”</p>
Informante 2	<p>“Penso que há algumas lacunas explícitas com relação ao conteúdo exigido pelo Estado em [referência à rede estadual de ensino da Bahia], como, por exemplo, História da Arte. Quando começamos os Estágios supervisionados em regência, percebemos a falta deste conteúdo.”</p>
Informante 3	<p>“Na educação básica ainda sim algumas escolas fazem esse papel de reproduzir normas e não buscam outros meios para melhor suprirem as necessidades referentes ao desenvolvimento e aprendizagem dos alunos nas escolas. Já a UFSB está sempre se preocupando em formar profissionais críticos, pensantes, inovados e criativos, para que assim possam transformar esse papel que persiste em existir nas escolas.”</p>
Informante 4	<p>“Acredito que o PPC está escrito de forma abrangente, porém sua execução apresenta algumas falhas, pois na prática as linguagens artísticas e o fazer artístico é algo tão amplo que o que temos em nosso curso é um ensino superficial dos processos de fazer artísticos. Se o objetivo é construir um ensino que favoreça as múltiplas linguagens, o PPC deveria incentivar as intercomunicações, fomentando o diálogo entre os estudantes e outros fazedores de cultura como método de pesquisa e aprofundamento, para os mais variados temas. Tornando o ensino mais aberto as múltiplas linguagens artísticas. Acredito que fóruns, debates, rodas de conversas mini-cursos, são formas de ampliar as possibilidades de conhecimento, descentralizando o ensino da visão acadêmica, e favorecendo a pluralidade do ensino em Artes. Que é algo que tem acontecido pouco ou quase nada em nosso <i>campus</i>.”</p>
Informante 5	<p>“Na minha perspectiva [...] percebo que muitos desafios me foram dados. O curso em si é um desafio por se tratar de um curso de Artes diferenciado dos demais cursos de outras unidades de ensino superior. É um curso que pratica em sua formação a descolonização e inovação, uma forma de reconstruir a Arte como forma de política, educação, interação, pesquisa e democratização. O curso para além das técnicas artísticas e linguagens, ele visa o resgate das culturas, histórias e Artes dos povos tradicionais. Por ser interdisciplinar abrange todas as linguagens artísticas. A diversidade e a visão holística dentro do curso, propondo também para os discentes terem autonomia, mais criatividade, dá a oportunidade para se trabalharem em grupos e descentralizando a perspectiva do artista ser unicamente ele e suas técnicas, fazendo com que ele se abra para ser ele com todos os saberes ancestrais, comunitário e social. Acredito neste curso, indico ele a todos que posso, por ser um curso que me descolonizou de maneira que: hoje sei o meu lugar dentro dessa sociedade, sei da importância das comunidades tradicionais e suas singularidades culturais na formação do País e na educação como forma de emancipação, democratização e pertencimento, e para além, como acredito que a educação é uma das formas que conseguem transformar a realidade dessa sociedade, a Arte é a ferramenta importante para esse processo de transformação.”</p>

Fonte: elaborada pelos autores a partir dos resultados coletados.

O Informante 1 sinaliza uma percepção de excesso nos componentes optativos e a ausência de práticas de experimentação, embora no PPC, em respeito aos pareceres do Conselho Nacional de Educação/CP nº. 28/2001 e Parecer do CNE/CES 15/2005 que designam a “prática como componente curricular”, o curso de LI-Artes da UFSB preveja a oferta de um conjunto de seis CC’s de caráter estritamente prático, os “Ateliês”⁴, que pretendem promover um espaço de experimentação dialogada com as práticas dos estudantes, associadas a temas de relevo para as Artes contemporâneas. Desse modo, a crítica pode ser associada mais precisamente às metodologias aplicadas pelos docentes no desenvolvimento dos componentes curriculares do que a uma ausência não evidenciada pelo currículo. Para o Informante 4, há algumas lacunas e carências com relação às práticas com mestres dos saberes locais, enquanto o Informante 5 realça a visão do PPC em sua perspectiva interdisciplinar e o trabalho com as culturas tradicionais para sua formação acadêmica. Não obstante, em geral, notamos que, entre os Informantes, verifica-se o esforço decolonizador da estrutura curricular da LI-Artes. Como expresso no PPC, o curso dá ênfase ao reconhecimento e à valorização

[...] dos saberes e práticas tradicionais e populares, além de ampla abertura às práticas não hegemônicas das Artes tem potencial transformador do campo das práticas, superando a formação voltada estritamente ao aprendizado das técnicas artísticas e sob parâmetros eurocêntricos que predominam nos cursos superiores de Artes no Brasil. Isso permite consolidar uma visão interdisciplinar e solidária durante a formação universitária, para que os egressos possam realizar uma prática mais efetiva, inclusive no campo da promoção das Artes, construindo uma relação estendida com as possibilidades e realizações estéticas contemporâneas em situações contextualizadas de atuação em comunidade. (PPC, 2018, p. 6)

Em contrapartida, alguns graduandos se sentem limitados quanto à prática de ensino na rede de educação básica do Estado. Segundo o Informantes 2, de modo geral, as escolas da rede Estadual exigem como conteúdo das aulas de Artes, o ensino da História da Arte, e acredita que o curso não contempla este quesito. De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais - Artes (PCN, 1998) a aplicação da História da

⁴ São esses: Ateliê em Artes e comunidades; Ateliê em Artes e memória; Ateliê em corpos, tempos, espaços; Ateliê em encontros de saberes; Ateliê em modos de inscrição da produção em Artes; Ateliê em projeto. Todos com carga horária de 60 horas cada.

Arte nos currículos educacionais não é necessariamente vista como uma obrigatoriedade, mas como um meio a partir do qual os estudantes possam compreender a formação histórica e cultural das Artes e sua progressão aos dias atuais (p. 98), sem que haja uma metodologia ou cronologia determinada como certa para ser ensinada e aplicada. Apesar disso, é importante considerar os componentes de fundamentação teórica presentes na matriz curricular do curso como “Artes, história e historicidades nas Américas” (30h), “Cultura material nas Américas” (60h), “Estéticas ocidentais nas Américas” (60h), “Movimentos artísticos e linguísticos dos povos pré-colombianos e diaspóricos nas Américas” (60h), “Arte-Artesanato-Artefato” (30h).

Questionados sobre a organicidade dos conjuntos de saberes e práticas artísticas executados nos Componentes Curriculares (CC's), obtivemos as seguintes respostas:

Tabela 02 – Questão 2

Questão 02: <i>Você considera satisfatórios os saberes, práticas, fundamentos filosóficos, estéticos, linguísticos e históricos presentes na formação acadêmica do/da professor/a oriundo da LI Artes da UFSB? Por quê?</i>	
Informante 1	“Sim. Por que foge do tradicional, da citada "pedagogia bancária", dita por Paulo Freire em <i>Pedagogia da autonomia</i> , não se limitando somente a livros, mas de experiências próprias, das próprias pesquisas, dando ao discente a autonomia de construir seu próprio conhecimento e entender que nossas experiências no nosso cotidiano fazem partes do nosso processo de ensino- aprendizagem, que devemos ser seres críticos e buscar fazer isso de forma igualitária professor-aluno.”
Informante 2	“Considero emancipador, conseguimos construir uma caminhada autônoma no que diz respeito ao ser educador. É certo que essa autonomia é adquirida já pra metade do curso pro final, ao menos no meu caso, e observando outros colegas aconteceu assim.”
Informante 3	“Sim, porque faz com que as disciplinas se complementem e fazendo com que os conteúdos se integrem uns aos outros. Sim, pois os educadores não só estão ali passando o que sabem, mas aprendendo com os estudantes também, possibilitando a construção individual e coletiva do conhecimento.”
Informante 4	“Não, pois existem referenciais teóricos e assuntos importantíssimos para a formação e compreensão do ensino em Artes que não são abordados, enquanto outros são abordados de forma demasiada, às vezes acontece inclusive de termos praticamente a mesma matéria com nomes diferente, em que o objetivo e o referencial teórico são os mesmos.”
Informante 5	“Como disse anteriormente, [...], o que me foi partilhado, certamente teve grandes impactos no processo de ensino/aprendizagem. Todos os conteúdos, métodos e metodologias trabalhadas durante o curso foram importantes na minha formação.”

Fonte: elaborada pelos autores a partir dos resultados coletados.

A maioria dos Informantes acha satisfatório o conjunto de práticas e saberes abordados no decorrer do curso, especialmente pelo sentimento de autonomia e liberdade para as suas formações como futuros educadores em Artes. A referência furtiva à “fuga do tradicional” sinaliza uma das características de um curso de graduação em Licenciatura em Artes, estruturalmente Interdisciplinar, como a que se experimenta na UFSB. Ou seja, no âmbito do curso, a cada um e a cada uma é possibilitado o acesso a um horizonte teórico que lhes permita constituir suas próprias práticas a partir de estudos de outras tantas, de viés não-hegemônico das Artes, notadamente os saberes populares afro-brasileiros e indígenas⁵. Por outro lado, o Informante 4 considera insatisfatória a abordagem geral dos CC's para a sua formação, pois acredita haver excesso de conteúdos, ausências de outros e repetição de alguns.

Assim, partimos para a questão seguinte:

Tabela 03 – Questão 3

Questão 03: <i>Em sua perspectiva, no contexto dos Ateliês, existe diálogo entre suas experiências interdisciplinares e os conhecimentos técnicos em Artes? Você considera o ensino de técnicas artísticas importante para a formação do educador/artista? Se sim, dê exemplos de algumas técnicas que você considera importantes?</i>	
Informante 1	“Sim. Os conhecidos construídos com essa interdisciplinaridade moldam uma visão sobre esse educador-artista que está sendo construído. Os ateliês têm esse cunho investigativo que nos permite questionar e refletir sobre uma educação mais humana. Uma técnica interessante seria a abordagem triangular no ensino de Artes, o uso de mais autores como Ana Mae Barbosa e do filósofo Paulo Freire para o desenvolvimento de uma metodologia mais humana.”
Informante 2	“Existe diálogo sim, é o que torna as produções mais sensíveis. Geralmente trazemos nossas vivências e sistematizamos a partir das teorias aplicadas nos ateliês. É de suma importância todas as técnicas que aprendemos enquanto discentes, por exemplo todos os jogos cênicos, para um educador em Artes é imprescindível ter diversas cartas metodológicas na manga pra tornar o ensino de Artes mais interessante e coletivo.”
Informante 3	“Acredito que favoreceu, mas por mais que o ementário do curso tente tratar todos os segmentos de forma igualitária e integral, há lacunas ainda, pois têm componentes que necessitam de uma carga horária maior do que a disponibilizada.”
Informante 4	“Sim, os Ateliês estabelecem um diálogo entre nossas experiências e os conhecimentos técnicos, e sim, acredito que é importante o conhecimento de técnicas artísticas para a formação do educador/artista, uma vez que cada técnica artística desenvolve em seu feito uma experiência única, e essa experiência é tão importante para o educador/artista que ele utiliza essa experiência como parâmetro para analisar outros estilos artísticos, inclusive utilizando dessas técnicas como método de ensino para conduzir os seus alunos a novas experiências artísticas.”

⁵ Os CC's que abordam esses saberes são: Corporalidades negro-descendentes no Brasil (60h); Estéticas Negrodescendentes (60h); Estéticas dos Povos Originários das Américas (60h); Poéticas ameríndias no Brasil: literatura, cinema e grafismo (30h); Poéticas negro-descendentes (30h).

Informante 5	“Claro. Se não tivéssemos o acesso a técnicas artísticas e a inovações como conseguiríamos traçar as conexões entre os saberes acadêmicos e culturais? Pois bem, sim, tem interação e dialogam entre si e acredito na importância tanto das técnicas artísticas quanto os saberes tradicionais para a formação acadêmica. Exemplo disso são as técnicas de audiovisual utilizadas para realização de muitos trabalhos produzidos durante o meu percurso no curso, além das técnicas de teatro e movimentos corporais, dentre outras.”
---------------------	---

Fonte: elaborada pelos autores a partir dos resultados coletados.

A maioria dos Informantes acredita ser importante o conhecimento das técnicas artísticas como ferramenta de desenvolvimento pessoal e coletivo, além de esboçar satisfação nos encontros propostos pelos Ateliês. Para além dos conhecimentos técnicos, foi ponderado o caráter formativo do contato com os conhecimentos dos saberes tradicionais em Artes. Algumas respostas ressaltam a necessidade de maior contato com autores e autoras do cânone acadêmico brasileiro, como Ana Mae Barbosa e Paulo Freire, bastante presentes nos referenciais bibliográficos acerca de temas da educação, de forma ampla, e do ensino de Artes, de modo particular. Do ponto de vista da relação entre teoria e prática, buscando a ligação entre o meio universitário com as escolas de educação básica e as comunidades, o PPC da LI-Artes afirma, como sendo uma de suas missões, o desejo de construir “conexões com o mundo real, lançando linhas de fuga em direção às comunidades, às escolas e retornando a cada uma delas visando à reflexão sobre a prática” (2018, p. 29).

Questionados/as sobre a abordagem metodológica dos docentes, obtivemos as seguintes respostas:

Tabela 04 - Questão 4

<i>Questão 04: Como você avalia a abordagem metodológica aplicada pelos/pelas docentes nos componentes curriculares específicos do curso de Artes da UFSB, especialmente na relação entre teoria e prática? Justifique sua resposta.</i>	
Informante 1	“Excelente. Acredito que trabalhar Artes de forma teórico-prática é o aprender a fazer que permite ao discente a autonomia, comunicação oral e escrita, importante para a construção de conhecimento, um processo de investigação que não se limita à sala de aula, mas também a outros ambientes. A metodologia que o docente usa em sala para trazer essa experiência pode oprimir ou libertar o discente, nesse caso a metodologia usada no curso de Artes nos permite ter a criticidade, a autonomia e criatividade que o discente não pode ou não conseguiu expressar antes. O curso de Artes permite esse processo de experimentação, no qual o discente é desafiado a testar seus limites, estimular sua criticidade e a buscar metodologias que levarão para suas futuras turmas, saindo do ensino padronizado que oprime o aluno.”

Informante 2	“Acho satisfatório. Minha experiência enquanto discente da UFSB sempre foi muito agradável com relação à orientação individual e coletiva dos docentes. Sempre que precisei, tive boas referências teóricas e metodológicas para as minhas produções enquanto artista/pesquisador e educador.”
Informante 3	“Sim, pois é importante que os estudantes saibam os assuntos, mas que também aprendam técnicas relacionadas aos assuntos. Por exemplo: o professor domina o conteúdo da música, tons e etc., porém não sabe tocar e nem cantar.”
Informante 4	“O que eu sinto é que o ensino da UFSB, por muitas questões, acaba sendo superficial, e com o curso de Artes não seria diferente. Com uma construção teórica muito bem feita, porém nunca sobra tempo para o estudo prático. O que percebo é que muitos professores restringem a experiência que poderia ser atingida com o componente. Em partes para manter o componente em sua zona de conforto, em partes pelas próprias condições que a universidade fornece para os professores.”
Informante 5	“Importante na interdisciplinaridade, desafiadora e auxilia o processo de ensino aprendizagem.”

Fonte: elaborada pelos autores a partir dos resultados coletados.

Parte dos Informantes acha satisfatória a abordagem metodológica estabelecida na relação entre o teórico e o prático aplicado pelos docentes do curso, ressaltando a criticidade, a autonomia, a criatividade e a interdisciplinaridade. Por outro lado, o Informante 4 explana acerca da falta de atividades práticas nos componentes, apontando dois motivos possíveis para isso: um relativo à carga horário insuficiente das aulas ou a dificuldade de exposição sobre o tema por parte dos docentes que, segundo o Informante, preferem manter os trabalhos do componente em uma não especificada “zona de conforto”.

O documento seminal de fundação da UFSB, o seu Plano Orientador (2014), assume a interdisciplinaridade como sendo um sustentáculo da interlocução entre ensino superior, médio, fundamental e infantil, sendo possível, a partir dela, promover a articulação do meio acadêmico universitário com as práticas compartilhadas entre as grandes áreas de conhecimento - Educação, Artes, Humanidades, Ciências, Linguagens e Saúde.

A última questão apresentada ao grupo de estudantes de Artes da UFSB tratou da perspectiva dos Informantes com relação ao sistema interdisciplinar da Instituição, tomado a partir do viés de uma possível transformação de suas próprias formas de pensar o currículo em suas futuras práticas como professores e professoras. Sendo assim, obtivemos as seguintes respostas:

Tabela 05 – Questão 5

Questão 05: <i>Você compreende a interdisciplinaridade como um elemento que nos faz repensar a perspectiva do currículo escolar? Por quê? A interdisciplinaridade atua de algum modo sobre a autonomia dos educandos? Por quê? Justifique sua resposta a partir de sua experiência na UFSB.</i>	
Informante 1	“A interdisciplinaridade agrupa diversas áreas do conhecimento que integram os diversos saberes de forma teórico-prática e que supre a necessidade [da] realidade. O ensino dentro dessa interdisciplinaridade permite ao discente passar por diversas áreas, compreendendo as várias visões provenientes delas. Acredito que possa, sim, influenciar sobre o educando de forma a fazê-lo mudar suas opiniões sobre temas que decorrem de outras disciplinas e a [ter] até uma nova visão sobre seu convívio, o que pode moldá-lo”
Informante 2	“Acredito que a interdisciplinaridade tem seus prós e contras. Os prós são mais amplos, pois fugimos um tanto desse modelo cartesiano de ensino-aprendizagem guiado, expositivo e heteronômico, onde o estudante permanece sujeitado ao professor por construções hierárquicas de conhecimento. Entretanto, com a interdisciplinaridade, o campo das Artes acaba por ser instrumentalizado. Isso quer dizer que o estudo da Arte pela Arte geralmente é posto de lado, e a Arte é usada para "facilitar" o ensino-aprendizagem de outras matérias. Não que isso seja negativo, pelo contrário, a Arte é metodologia também, mas não pode ser reduzida apenas a isso. O estudo e formação artística são imprescindíveis nos currículos por diversos fatores que faltariam páginas pra descrever aqui, como, por exemplo, entender o mundo através da história da Arte; desenvolver habilidades cognitivas e motoras em PCD's; entre outros tantos outros pontos.”
Informante 3	“Sim, pois através da interdisciplinaridade dispomos de um leque maior para se pensar como [é] a forma como determinado conteúdo é trabalhado e agregado ao currículo de cada escola. Atua sobre a autonomia, sim. A partir da interdisciplinaridade o aluno compreende as múltiplas formas de olhar determinado assunto, e partindo daí construir sua própria perspectiva e visão desse assunto.”
Informante 4	“Sim, a partir do momento que você compreende que as áreas de estudo não são caixinhas separadas, mas sim um universo que se mescla em muitos pontos. Percebemos o quanto o nosso currículo escolar está equivocado. Claro que um ensino interdisciplinar contribui diretamente com a autonomia dos alunos, que vão ter uma visão muito mais ampla de muitos assuntos, e também oportunidade de criar suas próprias conexões entre matérias.”
Informante 5	“Sim, eu vim de uma educação formal em que não tinha a interdisciplinaridade como ferramenta de ensino/aprendizagem no espaço escolar. Portanto ao me inserir como discente, primeiramente no BI [Bacharelado Interdisciplinar em] Artes, já percebi uma diferença significativa e positiva, porque eu não entendia como os cursos de Artes em outras unidades de ensino trabalhavam apenas com técnicas de Artes eurocêntricas que não possibilitavam ao discente a oportunidade de se comunicar com os outros saberes. Entretanto, para mim, não foi o suficiente estar no BI, foi diante da minha experiência na minha educação básica que decidi ultrapassar limites me inserindo na LI Artes, que me proporcionou uma grande e oportuna chance de atuar e desmistificar a forma de educar. Através da interdisciplinaridade se tem a melhor forma de modificar as bases educacionais, possibilitando com que a educação básica seja mais democrática e autônoma.”

Fonte: elaborada pelos autores a partir dos resultados coletados.

A maioria dos/das Informantes considera importante a prática do conhecimento interdisciplinar em suas vidas acadêmicas, de forma que o curso de Artes se torna menos centralizados nos currículos eurocêntricos e mais voltado à possibilidade de construção de novas formas de fazer e pensar a cultura e a educação em moldes mais acessíveis e democráticos. Cabe aqui ponderar que a experiência das Licenciaturas Interdisciplinares em Artes, presentes na UFSB e em outras instituições de ensino superior brasileiras⁶, não confunde a sua matriz curricular com a prática das antigas licenciaturas polivalentes, fartamente criticadas por inúmeras correntes de pensamento do ensino de Artes.

A assertiva anterior encontra respaldo na estrutura radicalmente interdisciplinar da Universidade Federal do Sul da Bahia. Todos os cursos de Licenciatura oferecidos pela instituição seguem uma abordagem interdisciplinar, incluindo a Licenciatura Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais e suas Tecnologias, a Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e suas Tecnologias, a Licenciatura Interdisciplinar em Ciências da Natureza e suas Tecnologias, e a Licenciatura Interdisciplinar em Matemática e Computação e suas Tecnologias, além da LI-Artes e suas Tecnologias.

Essa abordagem impõe a necessidade da construção equitativa dos percursos formativos por parte de todas as áreas, docentes e estudantes, sem que um campo prescindia do outro. Em outras palavras, a viabilidade das Licenciaturas Interdisciplinares na UFSB é fruto do esforço de manutenção de uma estrutura universitária interdisciplinar que permeia todas as áreas de formação. Essa abordagem assegura um diálogo crítico e não hierárquico entre diversas áreas de conhecimento, fundamental para a consolidação da formação docente, especialmente no domínio das Artes. Outro elemento que aparta a formação Interdisciplinar na UFSB da abordagem da polivalência na formação docente em Artes

⁶ A Universidade Federal do Sul da Bahia oferece o curso de Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias em três campi distintos: campus Paulo Freire, em Teixeira de Freitas-BA; campus Jorge Amado, em Itabuna-BA; e campus Sosígenes Costas, em Porto Seguro-BA. A matriz curricular da LI-Artes permanece uniforme nos três campi até o momento atual. No entanto, em cada campus, o curso é gerenciado por um colegiado e um Núcleo Docente Estruturante (NDE) independentes. Por seu turno, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), no campus de Santo Amaro-BA, também oferece uma Licenciatura Interdisciplinar em Artes. Neste caso, a matriz curricular é adaptada às particularidades locais da região.

é a virada epistemológica que prioriza as temáticas e as vivências, sobretudo em perspectiva decolonial, em detrimento das técnicas. Isso contrasta com a assimilação acrítica de fórmulas artísticas destinadas à reprodução no ambiente escolar.

Diante do exposto, a UFSB afirma-se na interdisciplinaridade como possibilidade de aumento da autonomia dos/das estudantes, tomando este conceito segundo a visada de Fazenda e Souza (2012) para quem o trabalho interdisciplinar se apresenta como uma forma de se praticar a

[...] mestiçagem das diversas descobertas realizadas em direção às mestiçagens de saberes e fazeres na prática interdisciplinar, pois, ao habitar uma nova forma de pensar esses espaços, denominados estranhos, proporcionaremos a exploração das áreas ainda desconhecidas por nossas próprias fixações arcaicas e petrificadas pela tumultuada ação do mundo moderno. (FAZENDA e SOUZA, 2012, p.119)

Assim, a interdisciplinaridade se apresenta como um constructo fundamental à referida Instituição, de modo que a LI-Artes pretende formar futuros docentes que compreendam que as linguagens artísticas se mesclam em novas formas de saber-fazer capazes de renovar tanto o ensino de Artes, quanto o panorama estético e cultural de modo geral.

Considerações finais

O presente artigo abordou a noção política do currículo e seu campo de batalhas na formação de professores e professoras, enfocando as experiências acadêmicas de um grupo de estudantes⁷ da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e Suas Tecnologias da UFSB, tendo como ponto-chave as suas reflexões acerca do PPC do referido curso e seus desdobramentos na perspectiva formativa de futuros e futuras profissionais da educação em Artes. O protagonismo dos discentes na fase de pesquisa de campo foi fundamental para se compreender as suas percepções sobre o

⁷ Nota-se que, devido à limitada extensão do artigo científico, nem todos os enunciados abordados pelos estudantes em suas respostas foram comentados. Priorizou-se a análise dos temas que detectamos como sendo os mais recorrentes nos debates estudantis acerca das necessidades curriculares do curso.

percurso acadêmico proposto. Os resultados desta pesquisa já servem de base para averiguação de possíveis ausências, repetições e equívocos no PPC da LI-Artes, documento que o Núcleo Docente Estruturante do curso pretende reconsiderar⁸.

A inovação curricular no ensino superior se dá de modo vivo e isto implica a assimilação das imprecisões para que se dê a correção de rumos. Pretende-se, a partir dos dados expostos, constituir proposições curriculares capazes de negar o que foi identificado por Apple (2013, p.94) como sendo o “controle político do conhecimento” pela via do currículo na formação inicial docente em Artes. É o controle que gera práticas de adestramento, sendo que o seu contrário aponta a criticidade e a diferença como rumos na elaboração de novos percursos formativos. Este elemento se comunica com o grau de “consciência reflexiva” (DUARTES-JÚNIOR, 2002, p. 17) que os homens e mulheres desenvolveram ao longo de muitos anos – notadamente através de sua capacidade simbólica - como forma de gerar sentidos e sentimentos a suas passagens no mundo.

Através dos relatos dos/das estudantes foi possível verificar que eles consideram que a experiência da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias aponta para perspectivas decolonizadoras em Artes, sobretudo em comparação com outros cursos no mesmo campo. Isso se dá a partir da ênfase às manifestações artísticas comunitárias, regionais, afro-diaspóricas e dos povos originários das Américas, aproximando as expressões artísticas das experiências pessoais e coletivas em profundidade estética. Por seu turno, notamos que partes dos/das estudantes possui dificuldades de implementar as conquistas de suas experiências, enquanto docentes em formação, nas escolas de ensino fundamental e médio em que atuam como estagiários e residentes, especialmente quanto à exigência de conteúdos canônicos baseados em saberes eurocêntricos ou tecnicistas. Além disso, há o desafio de tornar o componente curricular Artes mais valorizado dentro do espaço escolar, reduzindo a visão segundo a qual este campo do conhecimento não passa de um instrumento a serviço de outras áreas consideradas

⁸ É importante notar que, após quase 10 anos de atividade, os NDE's da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias dos três campi da UFSB encontra-se em atividade que visa promover reformulações no PPC do curso, incluindo nesse processo a escuta e o diálogo com estudantes. Desse modo, a presente pesquisa, também, pretende auxiliar na proposição de novos rumos do projeto pedagógico, especialmente a partir do compartilhamento das proposições estudantis.

“sérias”. É verdade que, assim como no ambiente universitário, a definição acerca dos conteúdos a serem acessados pela comunidade escolar é um campo de batalha também na educação básica.

À guisa de conclusão, alude-se ao pensamento de Giroux e McLaren que propõem a resistência como forma de avançar no campo da educação, especialmente do currículo. Nos termos dos ensaístas, resistir não é o bastante; é preciso ser contra-hegemônico, processo este que “implica um entendimento mais político, [...] mais crítico, não só da natureza da dominação, mas também do tipo de oposição ativa que deveria engendrar” (GIROUX; MCLAREN, 2013, p.149). A construção, elaboração e inovação em termos curriculares, seja na educação básica ou na educação superior, implicará a “criação de novas relações sociais e novos espaços públicos que corporifiquem formas alternativas de experiências e luta” (GIROUX; MCLAREN, 2013, p.149). Acreditamos que a reflexão e a autorreflexão, contínua e em constante fricção com a prática docente e o exercício de escuta dos discentes e da comunidade escolar/universitária, sejam exercícios fundamentais para se pensar os desafios da formação inicial docente em Artes. Isto, sem renunciar a práticas democráticas e comunitárias, em diálogo com as estruturas curriculares. Trata-se, portanto, de um esforço de produção curricular que viabilize aprendizagens significativas conectadas às experiências individuais, em detrimento da transmissão excessiva de conteúdos descolados da vida. Parafraseando Michael Apple (2013): é preciso subjetivar constantemente os currículos, assimilando demandas políticas e estéticas.

REFERÊNCIAS

APPLE, M. W. **A política do conhecimento oficial**: faz sentido a ideia de um currículo nacional? In: MOREIRA, Antonio Flavio; TADEU, Tomaz (org.). Currículo, cultura e sociedade. São Paulo: Cortez, 2013.

BARBOSA, A. M. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei nº 9.394/96. Brasília, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parecer do CNE/CES 15/2005** - Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pces0015_05.pdf. Acesso em: 18 de novembro de 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parecer CNE/CP nº 28/2001** - Estabelece a duração e a carga horária dos cursos de Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/028.pdf>. Acesso em: 18 de novembro de 2023.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais - Artes**. Brasília, 1998.

DUARTE JÚNIOR, J.-F. **Por que Arte-educação?**. Campinas/SP: Papirus, 2002.

FAZENDA, I. C. A.; SOUZA, F. C. Diálogos Interdisciplinares em Saúde e Educação: a Artes do cuidar. Porto Alegre/RS, **Educação & Realidade**, v. 37, n. 1, p. 107-124, Jan./Abr. 2012.

GIROUX, Henry A.; MCLAREN, Peter. **Formação do professor como uma contraesfera pública**: a pedagogia radical como uma forma de política cultural. In: MOREIRA, Antonio Flavio; TADEU, Tomaz (org.). Currículo, cultura e sociedade. São Paulo: Cortez, 2013.

IABELBERG, Rosa. O ensino de Artes na educação brasileira. São Paulo/SP, **Revista USP**, n. 100, p. 47-56, Dez./Fev. 2014.

IABELBERG, Rosa. O professor em foco na Artes-educação contemporânea. Porto Alegre/RS, **Revista GEARTES**, v. 3, n. 1, p. 82-95, jan./abr. 2016.

SILVA JÚNIOR, Celestino Alves da; *et al.* **Por uma revolução no campo da formação de professores**. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Plano Orientador**. 2014. Disponível em: [http://UFSB.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano-Orientador-UFSB-Final1.pdf]. Acesso em: 18 de novembro de 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Projeto Pedagógico da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias**. Itabuna-BA, 2018.

VIEIRA, M. S. As reformas educacionais e o ensino de Artes, Belém/PA, **Revista Cocar - UEPA**, v. 5, n. 10, p. 65-71, 2011.

Recebido em: 17/06/2023

Aceito em: 08/12/2023

ENTRE O TUDO E O NADA: UMA EXPERIÊNCIA DO VIVER

João Paulo Zerbinati¹

Resumo: Resenha do filme “Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo” (2023). Reconhecemos esse longa-metragem como uma oportunidade para pensarmos a experiência emocional humana, seus núcleos de criação, desenvolvimento, destruição, apatia e aniquilação da própria experiência de viver.

Palavras-chave: Experiência emocional; Psicanálise; Cinema.

BETWEEN EVERYTHING AND NOTHING: AN EXPERIENCE OF LIVING

Abstract: Review of the movie “Everything Everywhere All at Once” (2023). We recognize this film as an opportunity to think about the human emotional experience, cores of creation, development, destruction, apathy and annihilation of the very experience of living.

Keywords: Emotional experience; Psychoanalysis; Cinema.

ENTRE EL TODO Y LA NADA: UNA EXPERIENCIA DEL VIVIR

Resumen: Reseña de la película “Todo en todas partes al mismo tiempo” (2023). Reconocemos este largometraje como una oportunidad para pensar la experiencia emocional humana, sus núcleos de creación, desarrollo, destrucción, apatía y aniquilamiento de la experiencia de vivir.

Palabras clave: Experiencia emocional; Psicoanálisis; Cine.

¹ Mestre em Educação pela Faculdade de Ciências e Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutorando em Psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo (USP). Ribeirão Preto-SP, Brasil. E-mail: jpzerbinati@gmail.com

“Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo”² foi o filme com maior número de indicação à prêmios de 2022 pela “Academia de Artes e Ciências Cinematográficas”, ganhando inclusive o OSCAR de “Melhor Filme”. Esta produção cinematográfica é uma oportunidade para pensarmos a vida em desenvolvimento, seus núcleos de criação, desenvolvimento, destruição, apatia e aniquilação da própria experiência de viver, ou não viver, no mundo. Esse aspecto da existência humana foi nosso enfoque metodológico. A interpretação foi teoricamente orientada pela obra winnicottina de compreensão ao desenvolvimento humano, uma psicanálise interessada às questões existenciais (FULGÊNCIO, 2015; 2018). O cinema aqui é compreendido como um dispositivo privilegiado para pensarmos a psicanálise e suas possíveis aplicabilidades teórica e clínicas (BEZERRA; MONTOTO, 2017).

O filme “Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo”, dirigido e roteirizado por Daniel Scheinert e Daniel Kwan, apresenta a história da imigrante chinesa Evelyn Wang, personagem interpretada pela atriz Michelle Yeoh. Uma mulher que se encontra sobrecarregada em sua lavanderia que passa por problemas burocráticos com a auditoria da “Receita Federal” do Estados Unidos da América. Somado a isso, seu casamento e sua família estão em colapso; ela enfrenta desafios no relacionamento com seu esposo, seu pai e sua única filha.

Com tudo acontecendo ao mesmo tempo, uma curiosa e fantástica fenda no multiverso se abre, apresentando diferentes possibilidades de enredos e modos de viver. Evelyn sai explorando esses outros multiversos e outras vidas que poderia ter vivido ao passo em que se fortalece para enfrentar seus fantasmas, se conscientizando de suas escolhas, elaborando lutos das escolhas não realizadas e, nesse processo, se reconecta com sua vida e seus amores. Um processo de desenvolvimento emocional para chegar ao “final” com autonomia e consciência para escolher viver e se dedicar, enfim, à sua pior/melhor versão.

A experiência da personagem pode ser compreendida através da teoria do desenvolvimento emocional humano da psicanálise winnicottina. WINNICOTT (1965/2022; 1990) percebe a vida humana como uma oportunidade ao desenvolvimento, descoberta e criação de si-mesmo para uma experiência autêntica

² Título original “Everything Everywhere All at Once” (2023).

do sujeito com si e com os outros no mundo. Há uma potencialidade que poderá ou não desenvolver seu potencial a partir dessas relações do sujeito com outros, na cultura.

A vida é trabalhosa, às vezes sem sentido e de maior proximidade à destruição que à vida, como nos sérios dramas familiares e traumas transgeracionais apresentados no filme, sobretudo na relação da personagem principal com sua filha: uma jovem gay que corre o risco de se entregar para a desesperança em viver. WINNICOTT (1990) pensa esse aspecto da morte como um estado anterior ao estar vivo, ou melhor, sentir-se vivo. A morte pode ser percebida como uma oportunidade de regressão a um estado de nirvana, cheio de paz, sem problemáticas, porém também sem oportunidade para a resolução dos conflitos que merecem um melhor desfecho.

Ao contrário da promessa por um descanso final, o caminho escolhido pode iniciar uma descoberta verdadeira para uma nova experiência de ser no mundo. Ao invés de “ainda-não-estar-vivo” (WINNICOTT, 1990, p.154) a pessoa pode viver, descobrir-se viva, e a vida pode vir a valer a pena, por intermédio do despertar para uma verdadeira experiência no mundo e nas relações.

Fazer a vida valer a pena é poder viver criativamente, brincando. O brincar não no sentido de falta de comprometimento ou pura diversão, mas tal como atribuído por WINNICOTT (1971/2019), de “a apreciação criativa”, de viver a vida conforme a espontaneidade do *self*, ou seja, viver conforme a potencialidade do sentido subjetivo na relação com a objetividade do mundo.

O oposto à criação é a submissão, o viver que deve ser adequado ou que exige adaptação. Em casos extremos, nesse estágio, a pessoa não mais se importa em estar viva. Na verdade, não está viva se não pode viver sua autenticidade na dimensão do brincar (WINNICOTT (1971/2019).

É entre esse buraco da experiência vivida e o excesso de tantas outras que poderiam ser vividas que a personagem principal e sua família permanecem perdidos em regras vindas de fora que não passaram pela experiência subjetiva e reflexão do que realmente importava para uma postura autêntica e ética ao invés de autoritária e automática. Esse viver pela submissão, pela fantasia do “e se”, pela imposição de “escolhas” fechadas em si mesmas, sem a oportunidade para mudança,

impossibilitavam viver a vida com reconhecimento mútuo, criatividade, sentindo a vida como uma experiência para a conexão com o outro e consigo.

“Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo” ao trazer à cena a complexidade da vida em multiverso, pode ser entendido como uma metáfora à experiência emocional de viver a vida no mundo. São infinitos processos entre o visível e invisível, o ser e não ser, com potencialidade para conhecer, existir e, por fim, sentir-se autêntico, integrado à toda complexidade sem a rigidez do “isto ou aquilo”, mas um processo de “vir a ser um sujeito” a partir da reunião do “isso e aquilo, aqui e ali”, permitindo um lugar coeso de integridade (OGDEN, 2014, p.120), atribuindo um sentido criativo à vida em movimento constante.

Assim como atribuído por NOZEK (2017), o sentido é infinito, nasce na relação com outra subjetividade, sempre efêmero e insuficiente, mas que nos permite prosseguir vivendo ao nos disponibilizar à caminhar para encontrá-lo. O sentido é o organizador da experiência vivida como dizia MERLEAU-PONTY (1945/1994; 2009). Para o autor, o “ser” se estabelece a partir do “ser com”, uma relação em que não há um fora ou um dentro organizado rigidamente, mas de interrelação em que a subjetividade nasce de um corpo na relação com um outro.

Abrir-se às inúmeras possibilidades criativas para vivenciar cada experiência é transformar a jornada da vida em algo único e autêntico. Dentro do multiverso presente no inconsciente de cada indivíduo, onde coexistem inúmeras facetas, o que realmente importa é trazer consciência para uma vida repleta de oportunidades, mesmo nas situações mais simples. Isso nos permite conquistar autonomia, liberdade criativa e encontros significativos ao longo da jornada. Cada oportunidade de experimentar a vida pode e deve ser acolhida, atribuindo significado através da autenticidade de cada ser.

Não há um destino fixo, apenas caminhos, e talvez, nem mesmo os caminhos tenham tanta importância, mas a possibilidade da escolha de como vivê-los. O que a protagonista descobre ao término de sua jornada na narrativa compartilhada é que não importa qual vida se vive, mas sim como ela é experienciada. Cada oportunidade de vivência se apresenta como uma interpelação à potência do sentido. Para isso, é preciso ter olhos vivos, não feitos de plástico, capazes de enxergar e apreciar o que está disponível para ser percebido.

Talvez a vida demande de nós um ímpeto ativo ao viver, aceitando os paradoxos da existência para e no processo de ser e vir a ser com outros no mundo atravessado pela pluralidade subjetiva, objetiva, biológica, cultural e social. Tudo acontece em Todo o Lugar, ao Mesmo Tempo. No limiar entre o tudo e o nada, reside a oportunidade para uma experiência única do viver.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, André Ferreira; MONTOTO, Claudio César. “Psicanálise e experiência cinematográfica”. **Leitura Flutuante, Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise**, n.9, v.2, 2017, p.49-67. Recuperado de: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/36297> . Acesso em 12 fev. 2023.

FULGÊNCIO, Leopoldo. “Apontamentos para uma análise da influência do existencialismo moderno na obra de Winnicott”. **Ciência e Cultura**, v.67, n.1, 2015, p.36-39. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.21800/2317-66602015000100013>. Acesso em 12 fev. 2023.

FULGÊNCIO, Leopoldo. “Pode a psicanálise de Winnicott ser a realização de um projeto de psicologia científica de orientação fenomenológica?”. **Psicologia USP**, v.29, n.2, 2018, p.303-313. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/0103-656420170048>. Acesso em 12 fev. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1945/1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NOZEK, Leopold. **A disposição para o assombro**. São Paulo: perspectiva, 2017.

OGDEN, Thomas H. **Leituras criativas: ensaios sobre obras analíticas seminais**. São Paulo: Escuta, 2014.

WINNICOTT, Donald W. **Processos de amadurecimento e ambiente facilitador: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. São Paulo: Ubu Editora; WMF Martins Fontes, 1965/2022.

WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Ubu Editora, 1971/2019.

WINNICOTT, Donald W. **Natureza Humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

Anexo: Cartaz do filme “Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo”.



Recebido em: 13/03/2023

Aceito em: 08/11/2023

UNESPAR

REVISTA CIENTÍFICA FAP 26



ISSN 1980-5071

