

Art & Sensorium

Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais
Vol. 13 - nº 01 - 2026

DOSSIÉ

Feminismos e anticapitalismo: cruzos entre artistas, coletivos e exposições na América Latina

Organizadoras

Fabiana Faleiros

Fernanda Grigolin

Priscila Miraz



Art & Sensorium

Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais

Vol. 13 - nº 01 - 2026

Capa @CERRUCHA

Manifestação de 25 de novembro de 2019
Arte e resistência. Ação por justiça. Aborto legal.

Calladitas NO nos vemos mais “bonitas”
Caladinhas NÃO somos mais bonitas

CERRUCHA (Morelia, México, 1984):
cerrucha, conjugação no presente do verbo
cerruchar as mentes alheias, ruptura de
preconceitos, sementeira de questionamento.

EDITORIAL

Em um momento marcado pelo avanço da ultradireita, pela intensificação das violências estruturais e pela captura neoliberal das pautas emancipatórias, de que forma as práticas artísticas feministas e dissidentes na América Latina se corporificam como espaços de resistência e imaginação política?

Seria pela luta ativa e pela busca de alargamento de direitos. Seria por meio de criação estética e posicionamento crítico. Seria por meio da denúncia das violências estruturais. Seria por meio da experiência e pela consolidação prefigurativa de outras formas de existir e habitar o mundo. Tais respostas tangenciam a corporificação dos espaços de resistência e as possibilidades de imaginação política. Elas atravessam o presente **Dossiê Feminismos e anticapitalismo: cruzos entre artistas, coletivos e exposições na América Latina** em fluxos de palavra e imagem que agrupam ativismos, práticas situadas, criação de pedagogias, territórios e corpos.

Organizado por Fabiana Faleiros, Fernanda Grigolin e Priscila Miraz, este dossiê tem em si uma intenção de conjunto editorial a se encontrar com quem o lê e o vê, composta por 16 participações divididas em quatro partes. A seleção de trabalhos inclui artigos acadêmicos, ensaios visuais, traduções, uma entrevista e um atravessamento: o ensaio visual da artista mexicana CERRUCHA. O trabalho da artista se apresenta quatro vezes (um deles é a capa) e dialoga visualmente com a pintura de Pedro Ramos, colagens visuais e a epígrafe.

Na primeira parte do dossiê, intitulada Linguagens políticas, a ação desloca-se à potência criativa das ruas. Materializa-se na assembleia antifascista argentina e numa Instant Band, além de trabalhos que abordam a luta articulada sob narrativas pessoais/coletivas sobre experiências silenciadas (aborto) e a articulação visual de corpo, território e memória

Em Práticas Situadas, segunda parte, coletivos como Mujeres Públicas e Mujeres Creando são apresentados em diálogo com a arte conceitual latino-americana tensionando no espaço público as alianças entre colonialidade, patriarcado, capitalismo e moral religiosa. No bloco, a arte atua como resistência ao conservadorismo, denunciando o etarismo, os feminicídios e as violências domésticas, servindo como reparação simbólica e estratégia de sobrevivência contra as estruturas da violência patriarcal.

Na terceira parte, Pedagogias Feministas, há participações que tratam de criações de pedagogias. A performance *Un violador en tu camino* (LASTESIS) une feminismo e anticapitalismo como contranarrativas para ocupar ruas e ressignificar a arte. A "guerrilha pictórica" enfrenta o racismo estrutural e a violência estatal contra corpos pretos e periféricos nas ruas e galerias. Terra Femini usa metodologias que unem arte, tecnologia e pedagogias feministas, em diálogo com a performance de Ana Mendieta como potência de desordem das normas de gênero.

Já na quarta parte, a relação Corpo-território é política. O corpo gordo, por exemplo, atua como desestabilizador de normas. Casas-ateliê são expostas em cisão de dicotomias patriarcais (arte/vida e trabalho/cuidado), somando-se a práticas escultóricas insubmissas. Ainda no bloco, a entrevista com a anarcotransfeminista Bruna Kury foca em sua prática anticolonial.

As epígrafes sobre a greve (Gioconda Belli) e o verso da Glorieta de las Mujeres operam como fagulhas para novas ações, chamando quem lê ainda mais para o processo.

E como uma greve nascendo em cada corpo, convocamos a sua leitura implicada, na qual as imagens, os textos e os gestos aqui reunidos reverberam, tensionam e convocam você para imaginar e atuar no futuro que almejamos.

VOL. 13 - Nº01 - 2026 - EXPEDIENTE

Editores da revista:

José E. Mikosz UNESPAR (CHAM/CIEBA) Curitiba, PR, Brasil

Teresa Lousa FBAUL (FCSH/CHAM) Lisboa, Portugal

Jan Clefferson Costa de Freitas UECE, Fortaleza, CE, Brasil

Conselho consultivo nacional da

Revista: Artur Freitas UNESPAR

Bernardette Maria Panek UNESPAR

Edgar Silveira Franco UFG

Ernesto Giovanni Boccara UNICAMP

Fábio Eduardo Da Silva Instituto NeuroPsi

Geraldo Leão Veiga De Camargo UFPR

Luciana Martha Silveira UTFPR

Maria Herminia Olivera Hernandez UFBA

Maria José Justino UNESPAR

Maria Virginia Gordilho Martins UFBA

Rosane Kaminski UFPR

Rosangella Da Silva Leote IA-UNESP

Conselho consultivo internacional:

Ana Arnaiz (Facultad De Bellas Artes Universidad Del País Vasco UPV/EHU) Leioa, España

Celia De Villiers (Design School Of South Africa And Pretoria University) Pretoria, África Do Sul

Enric Bou (Coordinatore Del Dottorato In Lingue, Culture Società Moderne E Scienze Del Linguaggio) Veneza, Itália

Erik Davis (Writer - Independent Schollar) São Francisco, Califórnia

Michael Winkelman (Arizona State University /School of Human Evolution and Social Change) Phoenix, Arizona

Maribel Domenech (Universidad Politécnica de Valência) Valência, Espanha

Susana Echeveste (Universidad Nacional de Rosario) Rosario, Argentina

**Dossiê Feminismos e anticapitalismo:
cruzos entre artistas, coletivos e
exposições na América Latina**

Pessoas Autoras:

Adriana Teles de Souza (UFBA) Salvador BA, Brasil

Ana Longoni (UBA) Buenos Aires, Argentina

Ana do Vale (artista independente) Natal, RN, Brasil

Bruna Kury (PEI/MACBA) Barcelona, Espanha

CERRUCHA (artista) Cidade do México, México

Cristina Ribas (UFSM) Santa Maria, RS, Brasil

Dalva França de Assis (UDESC) Florianópolis, SC, Brasil

Déborah Brancaglião (UFSJ) São João Del Rei, MG, Brasil

Deborah Moreira de Oliveira (UFES) Vitória, ES, Brasil

Fabiana Faleiros (USP) São Paulo, SP, Brasil

Fabiana Pedroni (SEDU) Vitória, ES, Brasil

Fernanda Grigolin (USP) São Paulo, SP, Brasil

Gustavo de Assis (UNOVA) Lisboa, Portugal

Isabela Picheth De Marco (UDESC) Florianópolis, SC, Brasil

Julieta iovaldi Curutchet (Instituto "Lola Mora") Buenos Aires, Argentina

Katia Vêras (UDESC) Florianópolis, SC, Brasil

Lara Amaral (FBAUL) Lisboa, Portugal

Luciana Florenzano (UFSC) Florianópolis, SC, Brasil

Lucimélia Romão (ESCH/Itaú Cultural) São Paulo, SP, Brasil

Marion Velasco Rolim (YorkU) Toronto, Canadá

Mariurka Maturell Ruiz (UDESC) Florianópolis, SC, Brasil

Miro Spinelli (NYU) Nova York, Estados Unidos

Pedro Ramos (Faculdade Santa Marcelina) São Paulo, SP, Brasil

Priscila Miraz (UFRB) Cachoeira, BA, Brasil

Renata Zago (UFJF) Juiz de Fora, MG, Brasil

Sarah Oliveira (UFJF) Juiz de Fora, MG, Brasil

Silvana Barbosa Macedo (UDESC) Florianópolis, SC, Brasil

Teresa Lousa (FBAUL) Lisboa, Portugal

Venise Paschoal de Melo (UFMS) Mato Grosso do Sul, MS, Brasil

Tradutoras:

Fernanda Grigolin (USP) São Paulo, SP, Brasil

Yuly Marty (independente) Campinas, SP, Brasil

Priscila Miraz (UFRB) Cachoeira, BA, Brasil

Pareceristas:

Ana Letícia Campos (pesquisadora independente)

Daniela Labra (plataforma zait.art de estudos em arte e curadoria)

Danielle Santana (Escola da Cidade e PROURB/FAU/UFRJ)

Karen Villanova (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco)

Laura Villares (Instituto de Psicologia - USP)

Lygia Eluf (Instituto de Artes - UNICAMP)

Maria Teresa Mhereb (Cátedra Edward Saïd - UNIFESP)

Marina Feldhues (UFPE - PPGCom)

Marina Mazze Cerchiaro (Museu de Arte Contemporânea da USP)

Raquel Vieira Parrine Sant'Ana (Haverford College)

Art & Sensorium

SUMÁRIO

Linguagem política

- Imagem e texto **Glorieta de las Mujeres que Luchan**, *CERRUCHA* 05 - 06
Tradução **AMOR DE VERÃO. NOTAS URGENTES SOBRE A ASSEMBLEIA ANTIFASCISTA ANTIRRACISTA LGBTQIAPN+** *Ana Longoni. Tradução de Fernanda Grigolin e Priscila Miraz* 07 - 31
Artigo em poéticas **RECONFIGURAÇÕES LIGEIRAS PARA DURAR NA INSTIGAÇÃO - OU DA INSTANTANEIDADE DAS BANDAS À BANDA DE GAROTAS INSTANTÂNEAS** *Marion Velasco Rolim* 32 - 48
Ensaio visual **ÀS MARGENS DO RIO LENÇÓIS (BAHIA, BRASIL)** *Adriana Teles de Souza* 49 - 61
Artigo em poéticas **A NOITE DAS MÃES**. *Cristina Ribas* 62 - 78

Práticas situadas

- Imagem e texto **8M de 2020**, *CERRUCHA* 79 - 80
Artigo **POR UM FEMINISMO DECOLONIAL NAS PRÁTICAS CONCEITUALISTAS LATINO-AMERICANAS: Coletivos *Mujeres Públicas* e *Mujeres Creando*** *Deborah Moreira de Oliveira e Fabiana Pedroni* 81 - 93
Artigo **CORPOS INSURGENTES: ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS DE RESISTÊNCIA FRENTE AO CONSERVADORISMO E AO CAPITALISMO INFORMACIONAL** *Lara Amaral e Teresa Lousa* 94 - 111
Ensaio visual **O ROSA EM VERMELHO DESCE** *Lucimélia Aparecida Romão* 112 - 120

Pedagogias feministas

- Colagem **LATESTIS** 121 - 122
Tradução **FEMINISMOS ANTICAPITALISTAS: RESPOSTAS ESTRIDENTES**. *Fabiana Faleiros e Fernanda Grigolin* Tradução de *Fernanda Grigolin e Yuly Marty* 123 - 136
Artigo **GUERRILHA PICTÓRICA: O USO DA PINTURA EM UMA ABORDAGEM FEMINISTA PRETA COMO FERRAMENTA DE CRÍTICA SOCIAL NO CONTEXTO URBANO PERIFÉRICO**. *Dalva França de Assis e Mariurka Maturell Ruiz* 137 - 155
Artigo **EXPERIÊNCIA, AUTORRECUPERAÇÃO, ESCRIVÊNCIAS E COLETIVIDADE: A PRÁXIS DAS PEDAGOGIAS FEMINISTAS NA ARTE E TECNOLOGIA** *Venise Paschoal de Melo* 156 - 173
Artigo **DIÁLOGOS ENTRE PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCE ARTÍSTICA NA PRODUÇÃO DE ANA MENDIETA** *Sarah Oliveira e Renata Zago* 174 - 193

Corpo-território

- Imagem e texto **Chamego**, *Pedro Ramos* 194 - 195
Ensaio visual **É E PERMANECERÁ INCONTÍVEL**. *Ana do Vale, Débora Brancaglião, Miro Spinelli e Pedro Ramos* 196 - 205
Artigo **CASA-ATELIÊ COMO TERRITÓRIO ENTRE VIVER E CRIAR: HISTÓRIAS DE TRÊS MULHERES ARTISTAS** *Luciana Florenzano e Katia Vêras* 206 - 229
Artigo **FEMINISMO EM PASSAGEM (1979): BARRO, CORPO E SÍMBOLO NA ARTE BRASILEIRA** *Teresa Lousa e Gustavo de Assis* 230 - 246
Artigo **CORPOS INSUBMISSOS: PRÁTICAS ESCULTÓRICAS FEMINISTAS NO CONTEXTO DA SOCIEDADE PATRIARCAL CAPITALISTA BRASILEIRA** *Isabela Picheth De Marco e Silvana Barbosa Macedo* 247 - 261
Entrevista com **Bruna Kury**. *Fabiana Faleiros e Priscila Miraz* 262 - 276

Epígrafes

- Huelga** *Gioconda Belli* 277
Imagem **Glorieta de las Mujeres que Luchan (fundo)**, *CERRUCHA* 278

Glorieta de las Mujeres que Luchan é um antimonumento feminista localizado no Paseo de la Reforma, a avenida mais emblemática da Cidade do México. Criada coletivamente por movimentos sociais em 2021, foi instalada onde antes se situava a estátua de Cristóvão Colombo, efetivando a ressignificação do espaço público para questionar a narrativa histórica patriarcal e colonial, e denunciar a violência de gênero, feminicídios e desaparecimentos. É um local em que acontecem reuniões e protestos organizados por mães de vítimas, ativistas e coletivos, como o *Frente Amplio de Mujeres que Luchan*.

AMOR DE VERÃO. NOTAS URGENTES SOBRE A ASSEMBLEIA ANTIFASCISTA ANTIRRACISTA LGBTQIAPN+¹

Ana Longoni²

Tradução:
Fernanda Grigolin³
Priscila Miraz⁴

Ilustração:
Juleeika⁵

Resumo: Não espero (nem posso) ocupar o gesto pomposo de propor uma abordagem teórica sobre formas incipientes e frágeis de resistência. Em meio às abruptas reconfigurações do mundo conhecido, evidenciadas no atual ciclo histórico com avanços eleitorais da ultra-direita e pelo crescente estado de guerra e genocídio ao nível global; diante de um mundo no qual as palavras e as formas de ação política que vínhamos usando historicamente para imaginar possibilidades emancipatórias parecem arrebatadas, apropriadas, esvaziadas ou desacreditadas, prefiro ensaiar um exercício pessoal circunscrito de escrita que dê conta dos fatos e também dos debates que nos

¹ O texto original foi publicado em espanhol na Revista Arbor:
<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/3065/4242>

² Ana Longoni é escritora, investigadora do CONICET e professora na Universidade de Buenos Aires (UBA). É ativista transfeminista e integra o Comité Revolución Imaginaria (CRI) e a coluna mostri. Pesquisa as interseções entre arte e política na Argentina e na América Latina desde meados do século XX até os dias de hoje. Argentina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4117-3373> e-mail: analongoni@gmail.com

³ Artista, pesquisadora e tradutora, São Paulo, Brasil. Doutora em Artes Visuais pela Unicamp com estágio no Instituto de Estética da UNAM-México. Foi pesquisadora de pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH- USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8106239996516403>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4305-6912>; fernandagrigin@usp.br

⁴ Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis. Salvador, Brasil. Professora adjunta de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da mesma universidade (CECULT – UFRB). ORCID: 0009-0000-7179-6657. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/6851158370893499>. priscilamiraz7@gmail.com

⁵ Professora de Artes Visuais, Instituto Superior de Formação Artística Lola Mora, Juleeika, pseudônimo de Julieta Iovaldi Curutchet, é uma ilustradora e educadora argentina cuja prática se situa no campo da arte e cultura visual latino-americana. Faz parte da campanha gráfica *Vivas Nos Queremos Argentina*, engajando-se em debates atuais na região. Apoiar processos de formação artística, promovendo a autonomia criativa, o pensamento conceitual e o desenvolvimento de linguagens artísticas individuais. Oferece experiências criativas como parte da oficina itinerante e cocriativa Puro Mixterio. Atualmente cursa o bacharelado em Artes na Universidade Nacional de San Martín. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5666-1436>; juleeikavijaja@gmail.com; Buenos Aires, Argentina.

atravessam e que, espero, alimente um potencial diário de bordo coletivo. Proponho compartilhar aqui a trajetória vertiginosa de uma experiência política que irrompeu na Argentina nos primeiros meses de 2025 de forma inesperada e desafiadora, fora das lógicas e organizações conhecidas (sindicatos, partidos políticos, federações da comunidade LGBTQIAPN+) e que se expressou de forma indubitável na manifestação multitudinária de 1º de fevereiro em Buenos Aires e em centenas de cidades e vilas da Argentina e outras cidades do mundo, estimando-se um total de dois milhões de pessoas mobilizadas naquele dia. Compartilho uma série de notas escritas na primeira pessoa do singular, como participante e testemunha direta desse processo, em diálogo polifônico com depoimentos e análises escritas por outras pessoas envolvidas. Aspiro a dar conta das coordenadas de sua vertiginosa gestação, do caráter de evento público que alcançou, e também dos limites e conflitos que estão causando estragos logo após essa experiência excepcional. Esta crônica pessoal é escrita em meio à urgência, sem distância nem calma. Estamos atordoades e feridos pela magnitude e virulência dos ataques que estamos recebendo. Mas, ao mesmo tempo, em meio a este tempo atroz, apesar de tudo, não deixamos de inventar coletivamente maneiras de enfrentar tamanha escalada de ódio e sustentar a possibilidade de vidas dissidentes.

Palavras-chave: antifascismo; ativismo LGBTQIAPN+; imaginação política.

SUMMER LOVE. URGENT NOTES ON THE ANTIFASCIST ASSEMBLY ANTIRACIST LGBTQIAPN+

Abstract: Amidst the abrupt reconfigurations of the known world evident in the current historical cycle, marked by the electoral advances of the far right and the growing state of war and genocide on a global level, faced with a world in which the words and forms of political action we have historically used to imagine emancipatory possibilities appear snatched, appropriated, emptied, or denigrated, I do not expect (nor can I) undertake the pompous gesture of proposing a theoretical approach to nascent, fragile forms of resistance. But perhaps I would prefer to attempt a limited personal writing exercise that accounts for the facts and also the debates in which we are immersed, which hopefully will fuel a potential collective journal. I propose to share here the dizzying journey of a political experience that erupted in Argentina in the early months of 2025 in an unexpected and challenging way, outside of known logic and organizations (unions, political parties, federations of the LGBTQ+ community). It was clearly expressed in the massive February 1st demonstration (1F) in Buenos Aires and in many towns and cities in Argentina and around the world, with an estimated total mobilization of two million people that day. I share a series of notes written in the first-person singular as a direct participant and witness of this process, in a polyphonic dialogue with testimonies and analyses written by other people involved. I aspire to capture the coordinates of its dizzying development, the character of a public event it achieved, and also the limits and conflicts that are soon taking their toll on this exceptional experience. This personal chronicle feels written in the midst of urgency, without distance or calm. We are stunned and devastated by the magnitude and virulence of the attacks we are receiving. But at the same time, in the midst of this atrocious time, despite everything, we continue to collectively invent ways to confront such an escalation of hatred and sustain the possibility of dissident lives.

Keywords: antifascism; LGBTQ+ activism; political imagination.

AMOR DE VERANO. NOTAS URGENTES SOBRE LA ASAMBLEA ANTIFASCISTA ANTIRRACISTA LGTBINBQ+

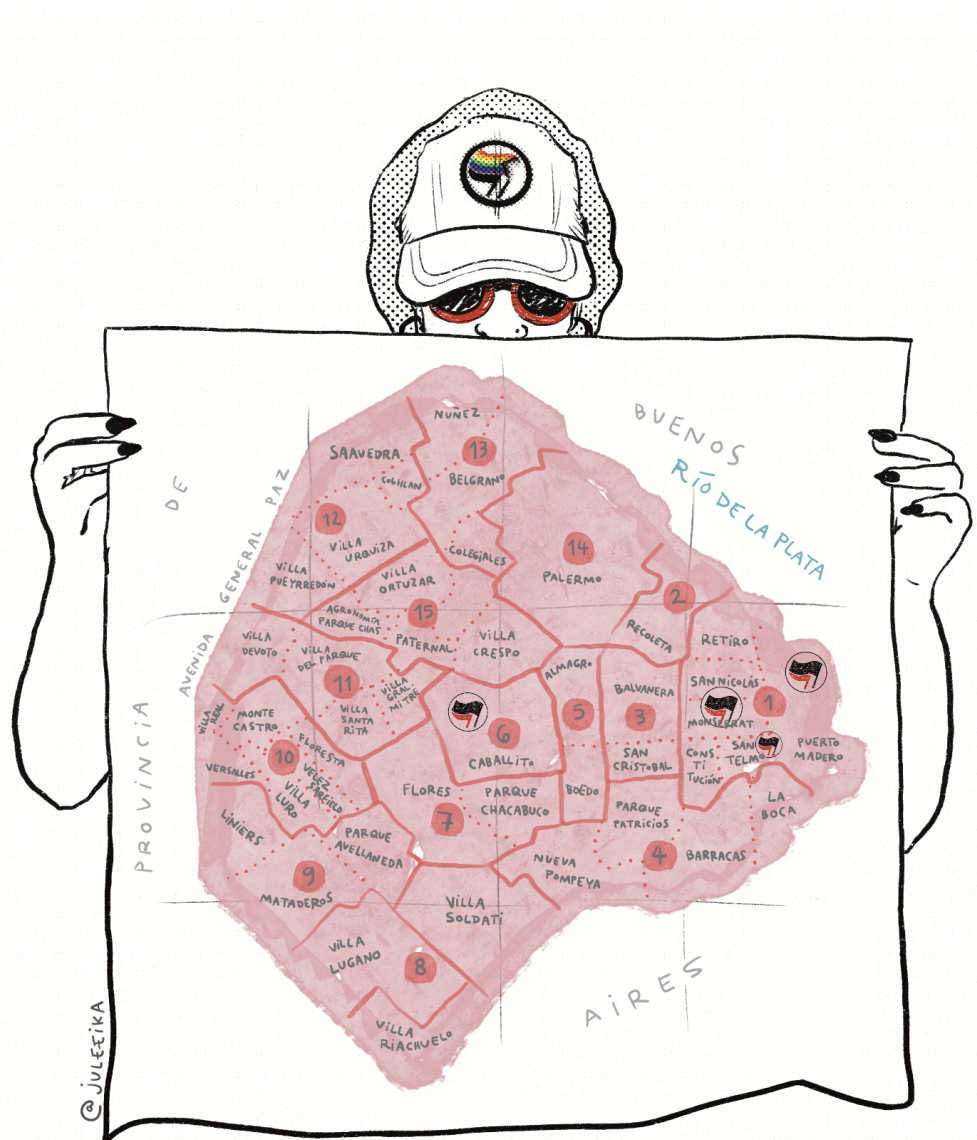
Resumen: En medio de las abruptas reconfiguraciones del mundo conocido que se evidencian en el actual ciclo histórico, signado por los avances electorales de la ultraderecha y el creciente estado de guerra y genocidio a nivel global, ante un mundo en el que las palabras y la formas de la acción política que veníamos usando históricamente para imaginar posibilidades emancipatorias aparecen

arrebatadas, apropiadas, vaciadas o denigradas, no espero (ni puedo) ocupar el gesto ampuloso de proponer un abordaje teórico sobre incipientes, frágiles formas de resistencia pero sí quizá prefiera ensayar un acotado ejercicio personal de escritura que dé cuenta de los hechos y también de los debates que nos atraviesan y ojalá alimente una potencial bitácora colectiva. Me propongo compartir aquí el trayecto vertiginoso de una experiencia política que irrumpió en la Argentina en los primeros meses de 2025 de manera inesperada y desafiante, por fuera de las lógicas y las organizaciones conocidas (sindicatos, partidos políticos, federaciones de la comunidad LGTBINBQ+) y que se expresó de manera patente en la multitudinaria manifestación del 1o de febrero (1F) en Buenos Aires y en cientos de ciudades y pueblos de Argentina y otras ciudades del mundo, estimándose en total la movilización de dos millones de personas aquel día. Comparto una serie de apuntes escritos en primera persona del singular en tanto partícipe testigo directa de este proceso, en diálogo polifónico con testimonios y análisis escritos por otras personas implicadas. Aspiro a dar cuenta de las coordenadas de su vertiginosa gestación, el carácter de acontecimiento público que alcanzó, y también los límites y conflictos que están haciendo mella muy pronto de esta excepcional experiencia. Esta crónica personal se sabe escrita en medio de la urgencia, sin distancia ni calma. Estamos anonadados y dañados por la magnitud y la virulencia de los ataques que estamos recibiendo. Pero a la vez, en medio de este tiempo atroz, a pesar de todo, no dejamos de inventar colectivamente modos de confrontar ante tamaña escalada de odio y sostener la posibilidad de vidas disidentes.

Palabras clave: antifascismo; activismo LGTBINBQ+; imaginación política.

¿Otra vez contra nosotros? El Presidente Milei propuso exterminarnos. Su amenaza de extirparnos como un cáncer aturde, desorienta. Pero, para nosotros, la irrupción del desconcierto no es nueva. Podemos decir, de hecho, que es una condición histórica de nuestra protesta. Un modo particular en el que los arrebatos de nuestra propia creatividad nos sorprenden, pulsando lúdicamente por la vida allí donde se nos sentencia a muerte. Ocupando el duelo de una forma alegre, haciendo de la protesta una oposición festiva, de la movilización un rito de éxtasis en el que disfrutamos haciendo política, promoviendo la diferencia como narrativa, como diseminación, como descontrol ante lo único, lo mismo, lo homologable⁶
(Cuello e Lang, 2025).

⁶ N.O. (Nota das organizadoras): Decidimos manter a epígrafe em espanhol para dar o tom do texto, principalmente no que se refere à marcação de gênero (nosotros), que para nós, em português, não existe. Tradução da epígrafe: “Outra vez contra nós? O presidente Milei propôs exterminar-nos. A ameaça de nos extirpar como um câncer aturdoa, desorienta. Contudo, para nós, a irrupção da confusão não é nova. Podemos dizer, de fato, sendo uma condição histórica do nosso protesto. Uma maneira particular no qual os surtos de nossa própria criatividade nos surpreendem, pulsando ludicamente pela vida ali onde somos condenados à morte. Ao ocupar o luto de forma alegre, transformando o protesto em uma oposição festiva, a mobilização em um ritual de êxtase no qual disfrutamos fazer política, promovendo a diferença como narrativa, como disseminação, como descontrola diante do único, do mesmo, do homologável”, tradução nossa (Cuello e Lang, 2025).



- COMUNAS DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
- 🇦🇷 ASAMBLEA PARQUE CENTENARIO (COMUNA 6)
- 🇦🇷 ASAMBLEA PARQUE LEZAMA (COMUNA 1)
- MANIFESTACIONES EN OBELISCO (COMUNA 1)
- PLAZA DE MAYO (COMUNA 1)
- CONGRESO (COMUNA 1)

Sonhar

“Se não nos deixarem sonhar, não vamos deixá-los viver”, desafiou alguém diante da multidão da assembleia antifascista LGBTQIAPN+ convocada de forma espontânea, autônoma e urgente no sábado, 25 de janeiro de 2025, no Parque Lezama (localizado no sul da cidade de Buenos Aires)⁷.

⁷ N.O: O Parque Lezama fica numa região entre San Telmo e La Boca, região centro/sul de Buenos Aires.

“Queremos vidas com outras pessoas⁸, desejos, gozo, sonhos frenéticos”⁹, havia afirmado tempo antes o chamado para a primeira REA (*Ronda de Escucha y Agite/Rodada de Escuta e Agitação*)¹⁰ em um domingo de julho de 2023 no *Parque Centenario* (localizado em outro bairro de Buenos Aires). Em 1.º de agosto de 2023, dia da Pachamama, acolhemos no Obelisco¹¹ o movimento indígena reunido no *Tercer Malón de la Paz*¹² com uma bandeira pintada à mão que dizia *Jujuy Arde* – em alusão a *Tucumán Arde*¹³, a conhecida ação artística-política coletiva que denunciou a ditadura de Onganía em 1968¹⁴ e lançou uma campanha de contrainformação que confrontou a falsidade das informações oficiais sobre a crise que assolava a província do norte argentino (Longoni e Mestman, 2000). No mesmo lugar que essa bandeira, um pequeno cartaz com os dizeres *Revolución Subterránea Onírica* (Revolução Subterrânea Onírica) despertou reações de escárnio e perplexidade na imprensa, que chegou a se perguntar ironicamente se estava diante do “surgimento de um novo ator político”¹⁵. E sim, talvez, sim, respondo. Na última e populosa marcha de 24 de março de 2024¹⁶ pelo aniversário do golpe de Estado de 1976, a primeira em muitos anos em que se conseguiu a unidade dos movimentos de direitos humanos que costumam marchar divididos, alguém levou um cartaz feito à mão que afirmava “Os sonhos continuam sendo nossos”. Há algo da ordem onírica está se jogando: o sonho como fuga; o sonho como invenção; o sonho como sinal; o sonho como insistência; o sonho como testemunho (Rousseaux, 2024). Talvez em 25 de janeiro de 2025 tenha começado nosso sonho frenético, um misto de desejos, gozo e delírios em meio a um pântano seco, aliviando uma longa temporada de insônia?

⁸ N.T. (Nota das tradutoras): O texto fonte usa o “x” como marcador de gênero plural, contudo, no Brasil não há um consenso para isso. Por isso, há tradutoras que preferem fazer outros tipos de escolhas, como o uso de “gente” ou “pessoas”. Logo, a escolha de traduzir “otrxs” para “outras pessoas” é consciente.

⁹ N.T: O texto de partida tem muitos saltos temporais em um mesmo parágrafo, aqui se dividiu para ter fluidez em português. O público brasileiro pode estar sendo informado pela primeira vez desses eventos. A organização dos parágrafos aqui auxilia a separar o acúmulo de novas informações.

¹⁰ N.A (Nota da autora): A *Ronda de Escucha y Agite* (REA) se relaciona ao movimento Teatro Abierto, fundamental durante a última ditadura argentina como espaço de articulação para vozes e expressões. O conceito foi retomado atualmente e ampliado como um espaço transfeminista.

¹¹ N.O: O Obelisco de Buenos Aires está estrategicamente localizado no cruzamento da Avenida 9 de Julio com a Avenida Corrientes, sendo o monumento emblemático da cidade, ponto de convergência para celebrações e manifestações públicas.

¹² N.T: O *Tercer Malón de la Paz* foi uma mobilização dos povos indígenas do estado de Jujuy (norte da Argentina) pelos direitos humanos em 2023. Surgiu em resposta à reforma constitucional da província de Jujuy, impulsionada pelo governador Gerardo Morales, que as comunidades consideram violar seus direitos territoriais e o acesso a recursos naturais, como a água. Mais adiante no texto, a autora faz uma nota sobre outros *malóns*. *Malón* é uma palavra com significado forte e ancestral na Argentina e no Chile, palavra de origem Mapuche, que tem forte significado ancestral e simboliza uma irrupção indígena na Argentina e no Chile. Cf. LA RETAGUARDIA. Malones de la Paz: muchos reclamos, pocas conquistas. *La Retaguardia*, Buenos Aires, 21 set. 2023. Disponível em:

<https://laretaguardia.com.ar/2023/09/malones-de-la-paz-muchos-reclamos-pocas-conquistas.html>. Acesso em: 31 jan. 2026.

¹³ N.T: *Tucumán Arde* foi um evento organizado em 1968 por artistas argentinos nas cidades de Rosário e Buenos Aires. Em Rosário durou uma semana e em Buenos Aires foi fechada no mesmo dia de sua inauguração. Tratava-se de uma exposição bienal que reunia documentos e imagens produzidos na província de Tucumán, onde a pobreza era crescente, além de trabalhos de cunho político e contestatório ao regime ditatorial e ao neoliberalismo. *Tucumán Arde* é considerado um dos eventos mais importantes da arte argentina. Cf. QUINTELLA, Pollyana. Arte argentina na ditadura. *Revista USINA*, 23 mar. 2015. Disponível em:

<https://revistausina.com/2015/03/23/tucuman-arde-arte-argentina-na-ditadura/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

¹⁴ N.O: Ditadura de Onganía (1966-1970). Em 1966, decretou o fechamento dos engenhos açucareiros em Tucumán (“Operativo Tucumán”), causando desemprego em massa e miséria. Esta política socioeconômica foi o catalisador direto para a ação artístico-política do “Tucumán Arde” em 1968. Cf. SCHVARZMAN, Sheila. *Tucumán arde: a vanguarda artística argentina nos anos 60*. São Paulo: Edusp, 2017.

¹⁵ N.A: São palavras do jornalista Ernesto Tenenbaum em seu programa *¿Y ahora quién podrá ayudarnos?* (E agora quem poderá nos ajudar?), transmitido pela Radio con vos, em 21 de julho de 2023.

¹⁶ N.T: No texto fonte a autora não menciona o ano, mas optamos por apresentar sempre o ano dos eventos diretamente no texto para facilitar a compreensão dos acontecimentos narrados.

Já faz muitos anos, décadas mesmo, venho atuando em diferentes espaços, mas nunca havia participado de uma assembleia tão massiva como a de 25 de janeiro de 2025. Ninguém, nem mesmo nós que a convocamos, esperava aquela aglomeração¹⁷ de cinco mil pessoas que se reuniu no anfiteatro do Parque Lezama e deliberou durante horas, em pleno verão, em um mês em que a cidade fica vazia e letárgica devido ao calor. O governo também não previa essa resposta imediata e contundente: “Nós não imaginávamos, é verdade, mas eles também não previram” (Cuello e Lang, 2025).

A assembleia não foi convocada por nenhuma das federações históricas que reúnem a comunidade LGBTQIAPN+ nem por um partido político ou sindicato, embora muitas pessoas com diversas histórias ou filiações militantes estivessem presentes. Ela foi convocada por um pequeno núcleo – neste texto, traçarei sua trajetória – e se propagou rapidamente.

Dois membros da Coluna Mostri¹⁸, um homem trans, Ese Negro Montenegro¹⁹, e uma ativista transfeminista antipunitiva, Alejandra Rodríguez, se encorajaram a coordenar a imensa assembleia com um microfone alimentado por um gerador elétrico que alugamos por meio de uma vaquinha e cujo alcance era claramente insuficiente. Após uma longa lista de oradores e infinitas propostas (algumas deliciosamente delirantes, como mobilizar-se em direção ao cemitério de Chacarita²⁰), chegou-se a um consenso para convocar uma marcha do *Congreso a la Plaza de Mayo* (Congresso à Praça de Maio)²¹ apenas uma semana depois, no sábado, 1º de fevereiro de 2025. Como apontam Nicolás Cuello²² e Silvio Lang²³, que também integram a assembleia e a Coluna Mostri, há na decisão desse trajeto uma inversão desobediente do curso das *Marchas del Orgullo Antifascista Antirracista LGTBINBQ+*. (Marchas do Orgulho LGBTQIAPN+): “desta vez decidimos marchar na contramão²⁴, do Congresso a la Plaza de Mayo (Congresso até a Praça de Maio), invertendo o sentido histórico que traça as mobilizações do nosso orgulho desde 1992, no sentido contrário, como uma forma de seguir essa intuição compartilhada pela febre multitudinária de fazer algo diferente” (Cuello e Lang, 2025). Marchar na contramão é também a invocação de uma memória festiva da comunidade homossexual, porque *Contramano* (Contramão) era o nome da discoteca gay mais famosa dos anos 80, parte de uma trama de sociabilidade alternativa e dissidente

¹⁷ N.T: A autora usa aqui *muchedumbre*, sendo uma multidão, intenção que traduzimos para aglomeração. Outra palavra em espanhol para *muchedumbre* é *gentío*.

¹⁸ N.T: Mostri de monstro, optou por deixar o nome original Mostri a se referir ao movimento de reapropriação da palavra e sua ressignificação, ao trazer uma carga cultural argentina ao se referir às pessoas não heterossexuais, não normativas.

¹⁹ N.T: Ativista transmasculino, militante pelos direitos humanos e transfeminista.

²⁰ N.O: O cemitério de Chacarita abriga uma história arquitetônica potente. Desenhado por uma mulher, Ítala Fulvia Villa, uma das primeiras arquitetas argentinas, a partir de 1949, seu Sexto Panteón, um cemitério subterrâneo, foi o primeiro e maior experimento de arquitetura moderna no âmbito funerário na Argentina e no mundo. Cf. NA MER, Léa. Clássicos de Arquitectura: Sexto Panteón de Chacarita. ArchDaily en Español, 30 nov. 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.cl/cl/1010396/clasicos-de-arquitectura-sexto-panteon-de-chacarita>. Acesso em: 18 fev. 2026.

²¹ N.T: Optamos por manter nomes de lugares, movimentos e palavras de ordem em espanhol com tradução em português entre parênteses em todo o texto. O objetivo é aproximar quem lê do contexto portenho e argentino.

²² N.T: Professor de História da Arte pela Universidade Nacional de La Plata. É membro consultor do Programa de Memórias Políticas Feministas e Sexogênicas do CeDInCI/Unsam e integra o Arquivo de Culturas Subterrâneas.

²³ N.T: Artista argentino. Dedicou-se à direção cênica, ao ativismo *queer*, ao ensino artístico e à pesquisa em práticas e teorias performáticas.

²⁴ N.O: O trajeto da Praça de Maio ao Congresso Nacional é o corredor de protestos mais tradicional e simbólico da Argentina. A Praça de Maio é o epicentro histórico da demanda e da mobilização social, localizado frente à Casa Rosada (sede do Poder Executivo), onde até hoje acontece, por exemplo, a Marcha das Mães de Maio, todas as quintas-feiras. Já o Congresso (sede do Poder Legislativo) é a representação da disputa pela lei. Marchar entre estes dois polos de poder constitui um rito político que materializa a pressão cidadã direta do povo sobre suas instituições de governo, uma prática documentada desde, pelo menos, as primeiras manifestações sindicais e peronistas do século XX e que se mantém vigente na história contemporânea da Argentina. Por isso, a decisão de marchar ao contrário tem relevância para o ato em questão. Cf. CASTRO, Ana; MELLO, Joana. cultura urbana sob novas perspectivas. Entrevista com Adrián Gorelik. In: NOVOS ESTUDOS, CEBRAP nº 84, JULHO 2009, p. 235-249. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/nec/a/TpVj6MNNZB88s5tGDpmpmJ/?format=pdf&lang=pt> Acesso: 30 de jan. de 2026.

visibilizada na transição entre a ditadura e a pós-ditadura, quando surgiram movimentos como a Comunidade Homossexual Argentina (CHA)²⁵, que enfrentaram a violência e a perseguição que significava diariamente a aplicação dos decretos policiais (como a proibição de vestir roupas do outro sexo ou dançar com pessoas do mesmo sexo).

A expressão²⁶ “entre o terror e a festa” mostra como, naqueles anos, coexistiram em tensão duas dimensões contraditórias: a repressão devastadora e a resistência indisciplinada, festiva e lúdica (RedCSur, 2012). Como reverberação desse legado, ressurge hoje uma invocação à festa e aos corpos grudados e se tocando, ao desejo e à alegria como componentes fundamentais da revolta política.

A proposta de incluir o antirracismo na convocatória também foi aplaudida na Assembleia de 25 de janeiro de 2025, que passou a ser nomeada desde então como Marcha do Orgulho Antifascista Antirracista LGBTQIAPN+. Ao colocar em primeiro plano, em uma assembleia convocada por dissidências sexuais, a demanda específica das comunidades afrodescendentes e indígenas – historicamente silenciadas e negadas –, visibilizando a herança colonial do heterocapitalismo contemporâneo exacerbado em seu devir fascista, articulou-se uma primeira aliança impensável. A noção de “aliança impensável” foi cunhada pela Rede Feminista Anticarcerária de América Latina²⁷ para definir, no ativismo nas prisões, essas tramas inesperadas entre sujeitos díspares com trajetórias diversas que parecem não se cruzar e que, no entanto, compõem redes de colaboração mútua na recomposição social e territorial de longo prazo. Esperamos que essa articulação inovadora entre o movimento LGBTQIAPN+ e o antirracismo se mantenha ao longo do tempo e modifique perspectivas e agendas. Porque, como bem se diz no antirracismo: *não basta não ser racista, é preciso ser antirracista*²⁸.

Mover

A história da multidão reunida para deliberar em uma praça começou apenas dois dias antes, na quinta-feira, 23 de janeiro de 2025, quando Milei proferiu seu discurso de ódio em um Fórum Econômico Mundial em Davos, equiparando homossexualidade a pedofilia e ameaçando perseguir os “esquerdistas de merda” até os confins da terra. Diante de tamanha crueldade, a reação começou a se formar e era notória a urgência. Foi marcada uma reunião na *Glorieta do Parque Lezama* naquela mesma noite, por meio do boca a boca (uma amiga avisa outra amiga, que convida outras mais). Éramos cerca de oitenta, no máximo cem pessoas, a maioria se conhecia, éramos membros da Coluna Mostri, que nos reuníamos para marchar durante todo o primeiro ano do governo de Milei e também compartilhávamos vidas, projetos, amores, festas, ruas.

Você pode estar se perguntando: *O que é a Coluna Mostri?* Até agora, não conseguimos chegar a uma autodefinição com contornos claros, e essa condição evasiva faz parte da incerteza que nos caracteriza. Fomos definidos como “uma experiência de rua” (Murillo, 2025) ou como “uma articulação de coletivos LGBTQIAPN+, mas também de pessoas em situação de rua, com

²⁵ N.O: A *Comunidad Homosexual Argentina* (CHA) é a organização LGBTQIAPN+ mais antiga da Argentina, fundada em 1984 por Carlos Jáuregui, um marco fundamental na luta por direitos civis e visibilidade naquele país. No Brasil, o grupo Somos: Grupo de Afirmação Homossexual começou em 1978. Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

²⁶ N.T: Há uma tendência dos textos em espanhol no Cone Sul de parágrafos longos, algo que a autora pratica. Contudo, há momentos em que decidimos retornar para dar fluidez.

²⁷ N.O: Rede Feminista Anticarcerária da América Latina é uma articulação de coletivos, organizações e ativistas feministas que atuam no enfrentamento ao sistema prisional e na defesa dos direitos de mulheres presas e criminalizadas na região. Criada em 2019, a rede tem relação com os grupos e coletivos feministas que constroem os Encontros Feministas Latino-americanos desde os anos 1980.

²⁸ N.O: A frase remete a uma construção social e simbólica do movimento negro afrodiáspórico que se relaciona com discursos como os de Lelia González (Brasil) e Angela Davis (EUA).

deficiência, que passaram pela prisão, racializadas e outras”²⁹ ou, mais amplamente, como “um espaço de contenção de rua criado entre ativistas e artistas que vêm de lutas transfeministas, antipunitivas, *cuir*, *marronas*, *sidosas*, *discas* y *locas* (*queer*, pessoas racializadas, pessoas que vivem com HIV, DEF, e loucas³⁰) (Cuello e Lang, 2025).

A Coluna Mostri nasceu em fevereiro de 2024, à margem das assembleias preparatórias para o 8M. Ela pratica uma forma inorgânica de ocupar a rua, na qual confluem muitos pequenos grupos do ativismo transfeminista e LGBTQIAPN+, tais como a Frente Docente Dissidente³¹, o coletivo abolicionista penal *YoNoFui*³², o coletivo *No Tan Distintas*³³ (integrado por mulheres e dissidentes em situação de rua), *Futbol Disidente*³⁴, a assembleia Disca-Loka³⁵, CRI - *Comité Revolución Imaginaria* (Comitê Revolução Imaginária)³⁶ – da qual faço parte –, bem como iniciativas artísticas como a *Carpa Rosa* (Tenda Rosa)³⁷ e Serigrafistas Queer³⁸ e, acima de tudo, muitas pessoas isoladas que se sentiram convocadas, mas também protegidas, em um momento em que a repressão estatal aos protestos sociais vem crescendo sistematicamente. Nas diferentes marchas, costumamos nos encontrar em uma esquina – no cruzamento da (avenida) San José ou, às vezes, da (avenida) Saenz Peña com a Avenida de Mayo³⁹ –, e lá agitamos, inventamos lemas malucos, cantamos e dançamos

²⁹ N.A: In: DILLON, Marta (2025, 2 de fevereiro). Milei prometeu tremores, mas o chão se moveu sob seus pés. Buenos Aires: El destape web. Disponível em:

<https://www.eldestapeweb.com/sociedad/marcha-antifascista/milei-prometio-temblores-pero-el-piso-se-le-movio-a-el-2-02522050>. Acesso: 30 jan. 2026

³⁰ N.T: *cuir*, *marronas*, *sidosas*, *discas* y *locas* são termos que trazem muitas questões sobre a sexualidade e a vivência contemporânea em contextos distintos. A comunidade *queer* latino-americana costuma trazer o termo como *cuir*, como se fala em espanhol. *Queer* é uma construção política e muitas pessoas que não se enquadram no padrão normativo se consideram como. *Marronas* são pessoas racializadas que discutem ser marrom como um lugar de identidade no contexto argentino. *Sidosas* é uma forma ativista de se autoproclamar que vive com SIDA (AIDS, termo usual dos anos 1980, 1990 dos viventes com HIV). *Discas* vem de descapacitados, que em português se usa deficiente, no Brasil o diminutivo mais usual é DEF. No caso do uso da palavra “loca”, seu sentido não está relacionado aqui às questões de saúde mental, mas como indicação de transgressão. Cf. SER PERSONA CON DISCA: la discriminación laboral no es un relato del pasado. La tinta, Córdoba, 20 out. 2020. Disponível em: <https://latinta.com.ar/2020/10/20/activismo-disca-discriminacion-laboral/>. Acesso em: 07 fev. 2026.

³¹ N.T: Frente Docente Dissidente é uma organização que reúne professores e educadores da Cidade Autónoma de Buenos Aires, focando na inclusão sexual e na diversidade nos espaços educacionais.

³² N.T: Coletivo antipunitivo, transfeminista e abolicionista penal composto por pessoas LGBTQIAPN+ e mulheres CIS, com mais de 20 anos de atuação. Criaram a Escola de Formação em Artes, Ofícios e Comunicação, com oficinas dentro e fora das unidades penais; uma Cooperativa de Trabalho com diferentes unidades produtivas; uma Editora autogerida e nosso Centro de Estética e Cuidados Coletivos. Cf. Quiénes somos. Yonofui. Disponível em: <https://yonofui.org.ar/quienes-somos-2/>. Acesso: 30 jan. 2026.

³³ N.T: No Tan Distintas é uma organização social, política e transfeminista formada em 2011 por pessoas que estão ou estiveram em situação de rua.. Cf. No Tan Distintas - Mujeres y LGBT+ en situación de vulnerabilidad social. Disponível em: <https://www.notandistintas.org/>. Acesso: 31 jan. 2026.

³⁴ N.T: Movimento e coletivos (como o "Disidentes Fútbol Club") focados em criar espaços inclusivos, seguros e diversos no futebol, rompendo com a cultura machista, cis-heteronormativa e excludente historicamente associada a este esporte.

³⁵ N.A: A assembleia disca-loka é um dos coletivos ativistas anticapacitistas que compõem a assembleia *discas en lucha* (DEF em luta).

³⁶ N.T: CRI (Comité Revolución Imaginaria) é um coletivo ativista transfeminista que surgiu em 2022 e integra a Coluna Mostri. Mais adiante no texto, a autora contará o surgimento do nome e a importância histórica do termo.

³⁷ N.A: Carpa Rosa (Tenda Rosa) foi uma iniciativa ativista de um grupo de artistas e ativistas LGBTQIAPN+ cujo intuito era ocupar a rua em manifestações. Sempre marcavam encontros em uma esquina sob ou perto de um toldo rosa.

³⁸ N.T: Serigrafistas Queer é um coletivo artístico e ativista argentino, surgido em 2007, que usa serigrafia para criar obras com forte conteúdo político e social, abordando temas de gênero, sexualidade, feminismo e direitos LGBTQIAPN+

³⁹ NT: Os cruzamentos mencionados – San José com Avenida de Mayo e Sáenz Peña com Avenida de Mayo – localizam-se no microcentro da Cidade Autónoma de Buenos Aires, Argentina, e são pontos geográficos e históricos relevantes. Avenida de Mayo, inaugurada em 1894, conecta a Casa Rosada com o Congresso Nacional; Sáenz Peña é uma rua curta de apenas duas quadras, que cruza a Avenida de Mayo quase em seu ponto médio; San José é uma rua paralela a Sáenz Peña, está localizada uma quadra a oeste, mais próxima do Congresso Nacional. Ao cruzar a Avenida

ao som da corda de tamboras⁴⁰, mas também conversamos e, com sorte, também há oportunidade de flertar e nos apaixonar (Assembleia e Paquera é um bordão que ainda precisamos transformar em bandeira). Às vezes, a Coluna Mostri enchia quarteirões inteiros, mas também se mantinha com insistência em marchas onde éramos apenas um punhado de pessoas⁴¹.

Bem, na noite de 23 de janeiro éramos muito mais do que cinco *mostris*, e deliberamos até muito tarde, enquanto ao lado esperava com paciência e curiosidade uma família que vive na rua e costuma pernoitar na *glorieta*, uma pérgula circular com teto e sem paredes, onde se abrigam à noite com seus colchões e esteiras.

Do medo transformado em força coletiva nasceu o acordo de convocar uma assembleia antifascista dois dias depois no mesmo parque. Também surgiram dois lemas: *La vida está en riesgo, ¡basta!* (A vida está em risco, basta!) que vínhamos defendendo desde a Coluna Mostri, desde o início do governo de Milei, e *Al closet no volvemos nunca más* (Nunca mais voltaremos para o armário). O último foi criado naquela noite⁴², articulando uma resposta orgulhosa à homofobia com um termo histórico das lutas do movimento pelos direitos humanos cunhado na pós-ditadura argentina.

No dia seguinte, começaram a circular nas redes sociais e em diversos fóruns inúmeros convites: muitos panfletos caseiros e manuscritos e outros com designs mais sofisticados. O chamado para a assembleia estava por toda parte, sentia-se no ar, multiplicava-se, propagava-se. Algo imparável havia sido posto em marcha: o poder do coletivo.

Habitar

Em 2022, pouco tempo após eu voltar a morar em Buenos Aires (estive alguns anos trabalhando em Madri), comecei a colaborar com a experiência da Casa Cultural Pringles ATR *Autonomia Territorial Reparadora* (Autonomia Territorial de Reparação)⁴³. Uma casa no bairro de Almagro⁴⁴, propriedade do governo da cidade de Buenos Aires, abandonada há três décadas, que foi pacificamente ocupada para fundar ali o lar de uma dezena de mulheres e dissidentes sexuais que haviam passado pela prisão, vivido nas ruas ou passado por outras situações de violência. Essa experiência foi impulsionada pelo coletivo *YoNoFui*, que há mais de vinte anos milita em prisões e compartilha desde ferramentas criativas, como oficinas de poesia ou fotografia, até cooperativas de trabalho têxtil e editorial e uma escola de formação política para quem sai da prisão. A Casa Cultural Pringles ATR se manteve durante um ano graças a uma série de alianças impensáveis (novamente) com o bairro e com artistas e intelectuais, disponibilizando um refeitório, aulas de reforço escolar, oficinas de escrita de fanzines, oficinas de autodefesa e uma exposição coletiva de arte contemporânea sobre o que significa habitar uma casa⁴⁵.

de Mayo, está no setor final da avenida, ainda no centro histórico, mas já em uma área com uma forte transição para atividades comerciais e administrativas. Cf. [TURISMO.BUENOSAIRES.GOB.AR](https://turismo.buenosaires.gob.ar). Avenida de Mayo. Buenos Aires, 2013. Disponível em: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/otros-establecimientos/avenida-de-mayo>. Acesso em: 31 jan. 2026.

⁴⁰ N.T: A autora usa *cuerdas de tamboras* feminilizando o tambor, instrumento de percussão. O termo se refere ao candombe. Candombe é cultura afro-uruguaia. A corda é o trio de tambores (piano, repique e chico) tocados com baqueta e mão. Num contexto brasileiro, corda se refere a instrumentos de corda e se chama corda de proteção, quando se projeta espaços de uma manifestação e/ou evento de carnaval.

⁴¹ N. A.: “Se formos pelo menos cinco manifestantes, faremos um panfleto”, afirma sabiamente nosso companheiro Moyi Schwartzer, demonstrando um ato de responsabilidade ética e cuidado ao manter a ocupação da rua.

⁴² N.T: no contexto brasileiro é um lema ou bordão usual.

⁴³ N.T: Casa Cultural Pringles ATR (Autonomia Territorial Reparadora: moradia coletiva autogestionada de reparação à violência patriarcal e cultural. Cf. DESINFORMEMONOS. Casa Pringles ATR. *La vida en común no se puede desalojar*. Desinformémonos, 2023. Disponível em: <https://desinformemonos.org/casa-pringles-atr-la-vida-en-comun-no-se-puede-desalojar/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

⁴⁴ N.T: Centro/norte, entre Caballito ao sul e Recoleta ao norte.

⁴⁵ N.A: Na exposição (Nuestra) casa que curamos com Mariela Scafati, participou um grupo significativo de artistas visuais (Daniel Alva, Javier del Olmo, Lucas Di Pascuale, Tobías Dirty, Grupo de Arte Callejero, Magdalena Jitrik, Ana

Na Casa Pringles, foi lançado um apelo concreto para formar uma frente antifascista bem antes de Milei vencer as eleições. Esse termo soava um tanto anacrônico até pouco tempo atrás, mas ultimamente parece ter ganhado nova vida por sua capacidade de nos unir mesmo em meio às diferenças e despertar uma memória histórica que estava adormecida, sem nos atolar na discussão teórica sobre se é ou não correto caracterizar os atuais movimentos de extrema-direita como fascismo, neofascismo ou pós-fascismo⁴⁶.

Como aponta Luis Ignacio García:

finalmente, a rua responde a uma pergunta que acompanha essa experiência desde antes de ele assumir o poder: podemos falar de fascismo para nos referirmos a essas novas ultradireitas? Sim, podemos. Não só podemos, como precisamos fazer isso [...] Simplesmente descrevemos práticas, evocamos uma memória de lutas e marcamos politicamente o inimigo⁴⁷.

Durante várias sextas-feiras, nos reunimos na Casa Pringles para conversar e convergir – como dizia o convite – para um movimento antifascista contra a violência política e cultural. A proposta foi bem recebida, mas não se concretizou em nenhuma iniciativa permanente, ficando em latência.

Em meados de 2023, as moradoras (nove mulheres e dissidentes, com seus filhos e filhas) da Casa Pringles foram violentamente despejadas com seus pertences por uma operação gigantesca envolvendo duzentos policiais e funcionários do governo da cidade em uma fria manhã de inverno. Ali foi interrompida uma possibilidade de vida coletiva que visava provocar um desvio e mudar um destino pré-determinado. *¡A la calle y a la cárcel no volvemos nunca más!* (Nunca mais voltaremos para a rua e para a prisão!, cantam companheiros de YoNoFui). Um ano e meio depois, em dezembro de 2024, foi fundada a Casa Andrea, uma nova moradia coletiva impulsionada por YoNoFui com *No Tan Distintas* – dois coletivos irmãos e cúmplices. Entre seus habitantes está Sofia, a única sobrevivente do triplo homicídio de lésbicas em Barracas⁴⁸, ocorrido em 5 de maio de 2024, quando um vizinho ateou fogo no quarto da pensão onde dormiam dois casais de lésbicas. Mais uma vez, inventar e sustentar uma casa como um gesto para combater a incitação ao ódio e à crueldade, o desejo de extermínio; enfrentar a difícil construção coletiva de uma vida em comum entre aqueles que estão mais quebrados, feridos e devastados no mundo.

Poucos dias após o despejo da Casa Pringles, nasceu o CRI: coletivo transfeminista cujo nome retoma o do desconhecido Comitê Coordenador da Imaginação Revolucionária, impulsionado em 1969 pelo artista e sociólogo Roberto Jacoby após o fim abrupto de *Tucumán Arde* (Jacoby, 1969; 2011)⁴⁹.

Invocando essa experiência, o CRI irrompeu no meio da última disputa eleitoral com uma campanha imaginária que se propunha como uma ficção política com efeitos reais:

¿Imaginás desear votar? (Você imagina querer votar?); propagando um programa poético-político que incluía bordões tão disparatados como *derecho a comer con muchos colores* (direito de comer

López, Leo Ramos e Daiana Rose) e centenas de pessoas compareceram à inauguração-conversa. As obras reunidas propunham diferentes possibilidades e derivações a partir da pergunta: como inventamos, construímos e habitamos nossa casa?

⁴⁶ N.O: Recomendamos a leitura do livro antifascista de Luce Fabbri *Fascismo definição e história*, que traça o fascismo como uma força em busca de uma ideologia e sua modificação ao longo da história. Cf. FABBRI, Luce. *Fascismo: definição e história*. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1S213OhllOVKnL60_RBrd00yXBIK6uaxl/view. Acesso em: 31 jan. 2026.

⁴⁷ N.A: GARCÍA, Luis Ignacio. Guerra civil mental. Crônicas de la aceleración en el laboratorio argentino. Buenos Aires: Caja Negra, em prensa.

⁴⁸ N.T: O triplo homicídio de lésbicas no bairro de Barracas, em Buenos Aires, é investigado como um lesbicídio, resultando na morte de três mulheres e ferimentos em uma quarta.

⁴⁹ Com a assinatura do *Comité de Imaginación Revolucionaria* (Comitê de Imaginação Revolucionária), apareceu na antirrevista *Sobre* (1969) um manifesto por uma cultura subversiva e um balanço autocrítico de *Tucumán Arde*, apontando os limites da legalidade que supunha aliar-se à central operária e incitando a experimentar formas de ação política clandestinas (Longoni, 1995).

com muitas cores), *Lucha y siesta, Revuelta y fiesta o Un subte que llegue al mar* (Luta e sesta, Revolta e festa ou Um metrô que chegue ao mar). Logo, o CRI passou a promover uma série de assembleias que chamamos de REA⁵⁰ diante da possibilidade cada vez mais certa de que Milei se impusesse nas eleições presidenciais. A primeira REA foi no domingo, 27 de agosto de 2023, sob o lema *Conversación reistencia imaginación* (Conversa, re-existência, imaginação), perto do mastro do Parque Centenario. Reunimo-nos para deliberar na grama cerca de quatrocentas pessoas de todas as idades e diversas trajetórias biográficas e políticas.

As REA eram consideradas, mais do que uma assembleia, como uma reunião ou encontro transfeminista antirracista e antipunitivo daqueles que acreditam que é hora de se unir contra o fascismo. Muito longe da parafernália habitual das assembleias, envolvidas na lista de oradores e no controle do microfone, tão longas que chegamos à votação com as forças exauridas, as REA foram capazes de nos acolher, ouvir, conter e encorajar a propor em pequenas rodadas (onde entravam bicicletas, crianças e até cães), a compartilhar como nós nos sentíamos e o que podíamos fazer diante da perigosa conjuntura que se avizinhava.

Um ponto de inflexão nesse processo foi a chegada do *Tercer Malón de la Paz*⁵¹, uma delegação do movimento indígena e das populações camponesas da província de Jujuy, na fronteira com a Bolívia, denunciando que a exploração mineira do lítio contamina a água e restringe a possibilidade de vida humana e não humana em suas regiões, localizadas a mais de 2.000 quilômetros da capital do país. O Terceiro Malón, que chegou a Buenos Aires em agosto de 2023, permaneceu durante quatro longos meses vivendo ao ar livre, na Praça em frente ao Tribunal, diante de uma enorme indiferença e um crescente isolamento político, com a atenção pública desviada pela campanha eleitoral e ainda mais quando ocorreu a vitória libertária.

Desde a saudação entusiástica em quéchua⁵², “Jallala⁵³ malón!”, até a retirada solitária diante da ordem de despejo da polícia, um letargo com cheiro de derrota e impotência começou a nos assombrar. Mas não ficamos assim, nos abraçamos, nos sacudimos e nos animamos a continuar.

Como já relatei, ao longo de 2024, continuamos convocando a ocupação festiva, insolente e orgulhosa das ruas por meio da Coluna Mostri, proclamando-nos descaradamente como desmancha-prazeres dos neofascismos – assim nos anunciava uma de nossas primeiras bandeiras. Além de estarmos nas ruas, também concretizamos conversas em espaços alternativos em diferentes bairros da cidade, propelindo perguntas urgentes que buscavam gerar lugares eminentes para o debate político nas quais pudessem ter espaço as diferenças e as dissonâncias. O primeiro lugar eminente foi Reexistir/Revolucionar, uma conversa para insistir na política agora, com Javier Trímboli⁵⁴, Ari Lutzker⁵⁵ e María Pía López⁵⁶ em uma Biblioteca Popular de Parque Chas⁵⁷; a

⁵⁰ N.O: Ver nota 10.

⁵¹ N.A: É chamado de *Tercer Malón de la Paz* por ser posterior a outras duas experiências: em 1946, durante o primeiro governo peronista, as comunidades indígenas marcharam a pé desde seus locais até a capital do país exigindo a devolução de suas terras, e em 2006, durante o governo de Néstor Kirchner, eles fizeram isso novamente com a mesma reivindicação histórica.

⁵² N.O: Quéchua é uma etnia indígena e uma família linguística com uma série de variações em diferentes regiões andinas da Argentina (especialmente em Jujuy, Salta e Santiago del Estero), Bolívia, Peru, Chile, Colômbia, Equador. Foi a língua franca do Império Inca e é anterior a eles. Possui diversos dialetos regionais, mas são geralmente inteligíveis entre si.

⁵³ N.T: *Jallala* é uma palavra vibrante que não tem tradução, mas pode simbolizar um viva, glória, força comunal.

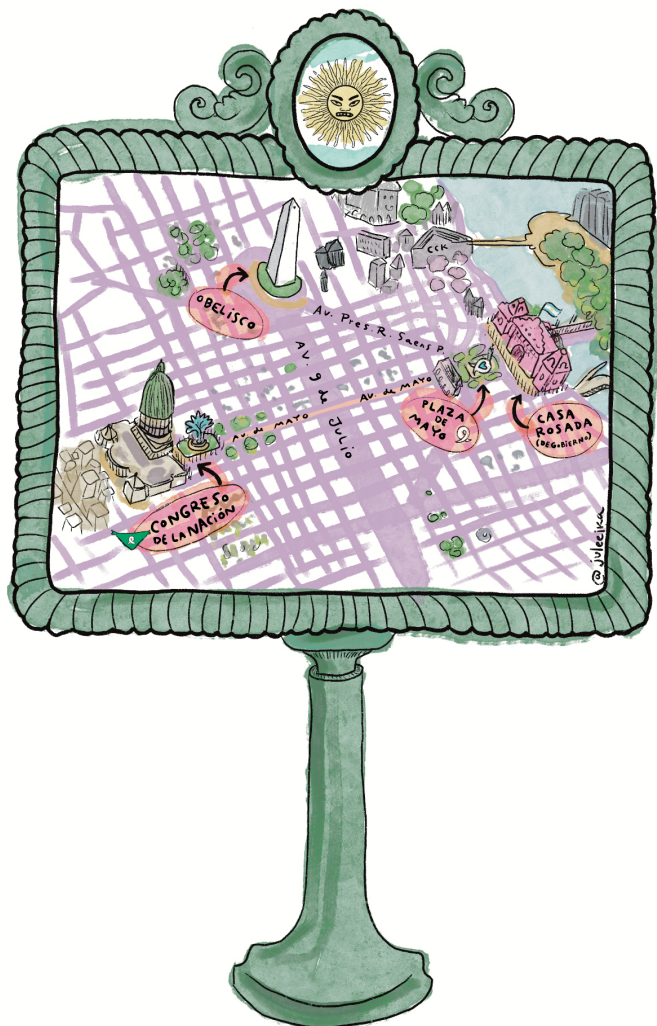
⁵⁴ N.O: Javier Trímboli foi um proeminente historiador, professor e escritor, formado em História na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Trímboli faleceu em 28 de janeiro de 2025, deixando um legado significativo na educação e na pesquisa histórica.

⁵⁵ N.O: Ari Lutzker é um artista argentino, faz parte do coletivo transfeminista e anticarcerário denominado 'Yo No Fui'.

⁵⁶ N.O: María Pía López é uma reconhecida socióloga, ensaísta e docente argentina.

⁵⁷ N.O: Biblioteca Popular El Resplendor, localizada no bairro Parque Chas em Buenos Aires, Argentina, é uma instituição centenária dedicada à promoção da leitura e um ponto de encontro comunitário. Funciona no clube barrial SABER.

segunda, Memória(s) e trabalho(s) com Fanny Seldes⁵⁸, Georgina Orellano⁵⁹ e Mariposa Trash⁶⁰ na Gloria Gráfica ⁶¹, uma gráfica recuperada; e a terceira, Acá estamos. Crítica, agitação e construção política transfeminista, com Malena Nijenson⁶², Javiera Manzi⁶³ e Marta Dillon⁶⁴ no Bar Caledonia⁶⁵. Esses três exercícios pretendiam reunir trajetórias, (auto)críticas e posições distintas, buscando rearticular pouco a pouco uma linguagem política que consiga nos dizer algo.



⁵⁸ N.O: Fanny Seldes está envolvida em causas relacionadas à memória e aos direitos humanos, discutindo a importância de não esquecer os genocídios e as vítimas da ditadura na Argentina.

⁵⁹ N.O: Georgina Orellano é uma prostituta de rua, feminista e ativista pelos direitos das trabalhadoras sexuais. Em março de 2014, foi eleita Secretária Geral Nacional da Associação de Mulheres Meretrizes da Argentina.

⁶⁰ N.O: Mariposa Trash é formada por Ricardo Ache Bozzini, cantor de 74 anos, ex-militante da PJ nos anos 70, e Mariposa Trash, artista trans venezuelana de 24 anos.

⁶¹ N.O: Gloria Gráfica é um centro de experimentação gráfica de Buenos Aires, Argentina, que explora editoriais, arte impressa e criação audiovisual.

⁶² N.O: Malena Nijensohn é uma pesquisadora, docente e filósofa argentina, focada em estudos de gênero, feminismo e políticas públicas.

⁶³ N.O: Javiera Manzi é socióloga e arquivista formada pela Universidade do Chile, é militante da @coordinadorafeminista8m, movimento ativo no Chile que busca promover a igualdade de gênero e direitos das mulheres.

⁶⁴ N.O: Marta Dillon é jornalista e escritora, ativista lésbica feminista, integra os coletivos *Ni Una Menos*, Lohana Berkins e Emergentes. Editora do caderno feminista Las12 no jornal Pagina12.

⁶⁵ N.O: Bar e centro cultural no bairro de Barracas.

MULTIDÃO

A Marcha do Orgulho Antifascista Antirracista LGBTQIAPN+ do dia 1º de fevereiro de 2025⁶⁶ foi um evento excepcional, uma das maiores manifestações que participei em toda a minha vida, semelhante em sua composição e magnitude às manifestações do movimento de direitos humanos nas últimas décadas (penso na marcha contra o indulto em 1989, confrontando o então presidente Menem, que indultou a cúpula militar condenada no Julgamento das Juntas de 1985, ou na marcha contra o 2 × 1 de 2017, que conseguiu desativar a tentativa da Suprema Corte, durante o governo de Macri, de reduzir pela metade as condenações dos genocidas condenados). De magnitude semelhante foram também as primeiras marchas e greves feministas convocadas pelo movimento *Ni Una Menos*⁶⁷ desde 3 de junho de 2015.

Fundamentalmente, sinto-me identificada com a marcha por sua transversalidade e pela participação de muitas pessoas não organizadas e também por sua proximidade temporal com as duas marchas universitárias que ocorreram em abril e outubro de 2024, quando o movimento estudantil saiu em defesa da universidade pública, subjugada pelo governo de Milei a ajustes orçamentários sufocantes e a um assédio ideológico ameaçador. Pode-se pensar que, juntamente com o 1º de fevereiro, essas quatro marchas formam uma sequência que compartilha não apenas a massividade e a horizontalidade em suas preparações e convocatórias, mas também o que pode ser considerado a proliferação de uma nova linguagem política, um modo de enunciação que se manifesta nos cartazes, cantos e palavras de ordem.

Em vez dos tradicionais cartazes padronizados e uniformizados dos sindicatos e partidos, foram confeccionadas à mão faixas singulares que, em sua proliferação e soma, apontam para uma nova força coletiva, tanto poética quanto política⁶⁸. A Coluna Mostri e a Assembleia Antifascista Antirracista LGBTQIAPN+ são parte ativa e insolente dessa transformação da gramática das marchas: as propostas da subcomissão de ação gráfica da assembleia, que encarou a confecção de uma enorme bandeira de 14 metros de largura que pintamos coletiva e delicadamente na calçada do hospital de saúde mental Laura Bonaparte (ameaçado de fechamento pelo atual governo) com a ajuda de muitas mãos, experientes ou não; a confecção coletiva de cartazes e bandeiras com palavras de ordem como: *Vejece - LGBTQIAPN+*⁶⁹ e *Jubilade que se organiza, no recibe más palizas* (Aposentade que se organiza). *no recibe más paliza* (não recebe mais surra)⁷⁰ - bandeira doada ao coletivo de idosos que se manifesta todas as quartas-feiras; *Argentina en llamas* (Argentina em chamas); *El racismo mata* (O racismo mata); *El castigo no educa* (O castigo não educa); *Ni une más en situación de calle* (Nem une mais em situação de rua); *Las niñeces trans existen y debemos protegerlas* (As infâncias trans existem e devemos protegê-las); *Por vidas que merecem ser vividas* (Por vidas que merecem ser vividas); *No es loco, es fascista* (Não é louco, é fascista); *Muchas minorías somos una hermosa mayoría* (Muitas minorias somos uma bela maioria); *Tu batalla cultural es exterminio* (Sua batalha cultural é extermínio); *Marikitas antifascistas* (Maricas antifascistas); *Aquí está la resistencia trans* (Aqui está a resistência trans); *Ministerio de la pavada* (Ministério da bobagem); *Si somos putes, si somos faloperas, somos lesbianas y colamos dedos* (Sim, somos putas, sim, somos drogados e cheiramos, somos lésbicas e

⁶⁶ N. T. Em outros momentos do texto a autora se refere ao 1º de fevereiro de 2025 como 1F. Optamos por sempre trazer de maneira extensa, como está aqui apresentado.

⁶⁷ N.T: Optou-se por deixar sempre por extenso *Ni una Menos*, pois a tradução será publicada em um contexto brasileiro feminista que se entende apenas o movimento por extenso sem uso de sigla, há aderência do contexto local para o movimento e sua palavra de ordem que algumas traduzem para Nem uma a menos.

⁶⁸ N.O: As manifestações brasileiras também deram essas mesmas pistas em algumas circunstâncias, como o Ele Não (contra Bolsonaro) e as manifestações sobre Mariele Franco.

⁶⁹ N.T: O envelhecimento da população LGBTQIAPN+ (vejece) é um tema de crescente importância, evidenciando um grupo que enfrenta desafios únicos, frequentemente marcados por uma trajetória de superação de preconceitos e a busca por direitos básicos.

⁷⁰ N.T: não recebe mais surra/espancamento

enfiamos os dedos); *Sean eternos los derechos que supimos conseguir* (Que sejam eternos os direitos que soubemos conseguir - paráfrase do hino nacional argentino; e tantos outros; a preciosa bandeira que Desireé Du Val⁷¹ (da subcomissão de ação gráfica), unindo pacientemente retalhos de tecidos amarelos, laranjas e rosas e depois recortando letras e formas para compor a frase *Tijera mata motosierra*⁷² (tesoura mata a motosserra), proposta pela Frente Docente Disidente, que posiciona o erotismo lésbico contra a ameaça e os cortes impiedosos do governo, encarnados em sua obsessão por arrasar tudo.

Tesoura mata motosserra foi o tema central da intervenção mural que criamos para o dia da visibilidade lésbica, 7 de março, quando fizemos um grande colagem-adesivo em uma extensa parede em frente ao anfiteatro do Parque Lezama, colando papéis, cartões e azulejos nas arquibancadas do próprio anfiteatro. Nossa brigada vândala consistiu, nessa ocasião, em centenas de mãos cheias de cola acariciando a longa parede cinza até que nossa fúria e nossa poesia rugissem. Por que tantas lésbicas gritam?⁷³ Por que riem enquanto se sujam e se divertem até tarde da noite e voltam a rir ao ver aquele palimpsesto de cartazes feitos à mão? Um cadáver requintado na parede. “O mundo se achata porque você não o ama”, diz Diana Bellessi⁷⁴, e nós amamos o mundo (redondo, sinuoso, incerto e surpreendente) e amamos a vida, amamos nossas existências lésbicas. Para o dia da visibilidade trans, 31 de março, voltamos ao mesmo muro e continuamos a ação gráfica para tornar a rua nossa, desta vez com o slogan Amor entre travestis e os rostos desenhados por Carrie Bencardino⁷⁵ de pessoas trans significativas em nossa comunidade. A polícia compareceu nas duas ocasiões, mas apelamos para o argumento aparentemente bastante convincente de que estávamos realizando uma intervenção artística na qual não estávamos danificando nem pintando o muro, apenas colando papéis com cola. A arte como senha, como proteção, como artifício.

Manifestar em cadeiras de rodas

Algo chamativo do 1º de fevereiro de 2025 foi a ausência notável do enorme contingente policial comum nos protestos de rua. Surpreendentemente, foi uma manifestação em que não se viam policiais nem barreiras, como se as forças repressivas tivessem recuado ou desistido de disputar o controle das ruas diante da presença iminente de uma multidão tão grande. Como aponta a crônica no Página/12: “a rua foi uma festa popular, com o orgulho LGBTQIAPN+ no sangue, a manifestação derrubou os protocolos aplicados pela ministra Patricia Bullrich durante todo o ano de 2024” (Murillo, 2025). Desta vez, a reação de uma comunidade tão desacreditada quanto transversal – composta por pessoas LGBTQIAPN+, aposentadas, estudantes, professores, trabalhadores, pessoas desempregadas, migrantes, etc. – conseguiu reunir uma ampla solidariedade de muitos *paquis* (palavra interna que designa pessoas alheias à comunidade LGBTQIAPN+), pessoas que se

⁷¹ N.O: Desireé Du Val é uma figura de destaque na cultura argentina que representa a luta pela igualdade e os direitos das mulheres, sendo uma voz ativa em várias causas sociais.

⁷² N.O: A frase "Tijera mata motosierra" é um lema que simboliza a luta e resistência na comunidade LGBTQIAPN+. Faz referência ao empoderamento, onde a fragilidade (representada pela tesoura) supera a força opressora (representada pela motosserra). Esta expressão foi utilizada em intervenções artísticas e murais, destacando questões de identidade e luta social. Tesoura simboliza o prazer e a prática sexual entre duas mulheres. A tesourinha é uma posição sexual popular entre lésbicas, onde duas parceiras se entrelaçam, utilizando seus corpos para estimulação mútua, especialmente do clitóris. A expressão ganha ainda outra camada quando relacionada ao momento político atual, já que a motosserra é um símbolo utilizado por Milei para fazer sua campanha.

⁷³ N.A: Reescrita proposta por Salomé Wolosky a partir do poema de Susana Thénon ¿Por qué grita esa mujer? (Por que essa mulher grita?). Cf. THÉNON, Susana. *La morada imposible*. Buenos Aires: Corregidor, 2019.

⁷⁴ N. T: Com essa afirmação, Diana Bellessi inicia o documentário *El jardín secreto*. Cf. *El jardín secreto*. Direção: Cristián Costantini; Diego Panich; Claudia Prado, 2017. 1 vídeo (1:23:29), son., color. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=qV3-kFNEV20>]. Acesso em: 31 jan. 2026.

⁷⁵ N.O: Carrie Bencardino é uma artista visual argentina que explora a pintura e a performance e investiga discursos visuais presentes em diversas cenas culturais.

autoconvocaram espontaneamente, que foram com seus filhos e filhas, apesar do medo que vem se instalando de protestar nas ruas.

Nunca participei de uma manifestação que começasse tão pontualmente. Duas horas antes já estávamos nos reunindo e, faltando alguns minutos para as quatro (hora prevista para o início do protesto), a coluna já estava em movimento. Estávamos tão ansiosos para que isso acontecesse! Demoramos muito para chegar à Plaza de Mayo devido à quantidade de pessoas comuns, sem grupos organizados e a algumas colunas partidárias que interferiam no avanço da frente da manifestação pela Avenida de Mayo. O calor era sufocante, mas não importava: abanávamos entre si e coletivamente.

Não tenho uma visão geral do desenvolvimento da mobilização porque acompanhei nossa *zona disca mostri*⁷⁶ e fui encarregada de levar em cadeira de rodas a Fanny Seldes (militante feminista e sobrevivente da última ditadura, recém-operada do joelho após ser atropelada enquanto andava de bicicleta). Nessa zona, que acabou ficando no início da coluna, entre a bandeira e o cordão de segurança, também tinha a presença da escritora María Moreno⁷⁷, mostri desde o início, que relata assim:

Lá estava eu, na minha cadeira de rodas pós-AVC, com a bateria bem carregada, as luzes acesas e em baixa velocidade para não atropelar ninguém, e acreditando ser uma parálitica subversiva⁷⁸, uma Françoise d'Eubonne e seu bando de sapatas, travas e maricas que atacavam as instituições com salsichas no maio de 68 francês⁷⁹ (...). Eu não tinha inventado “a vida está em risco” ou “basta de fome, fome de basta”, mas poderia ter batizado a coluna de “mostri”, já que durante muito tempo esse foi meu apelido e sou megalomaniaca. (...) O círculo de cuidados, sensual, como de bacantes embriagadas, protegia duas cadeiras de rodas, a outra levava Fanny” (Moreno, 2025).

Mais manifestantes em cadeiras de rodas, algumas pessoas idosas e seus acompanhantes foram se juntando ao grupo. Quando nos encontramos casualmente com um grupo de pessoas cegas, convidamo-nas a se juntarem a nós. Assim relata sua experiência o escritor I Acevedo, que acabou caminhando nessa parte da manifestação acompanhando a tia lésbica de uma amiga:

As pessoas idosas e com cadeiras de rodas foram as primeiras a entrar na Praça de Maio em 1º de fevereiro de 2025, na Manifestação Antifascista e Antirracista LGBTQIAPN+, graças à comissão de segurança do protesto. [...] Vi quatro pessoas com cadeiras de rodas, e uma amiga me disse que María Moreno estava lá, que pôde participar do seu primeiro protesto depois de vários anos. Vi pessoas idosas com bengalas, que caminhavam vagarosamente e com dificuldade. Pessoas aposentadas que passavam com seus cartazes também foram convidadas a permanecer. Pao, Elena e eu começamos a caminhar sem saber como terminaríamos, se chegaríamos à praça ou não, porque não é fácil para uma pessoa idosa andar tantos quarteirões no calor e em meio a uma grande multidão, procurando sombra, parando para descansar. Para

⁷⁶ N.A: Assim chamamos a área de proteção na coluna Mostri destinada a pessoas com deficiência.

⁷⁷ N.T: María Cristina Forero, conhecida pelo pseudônimo de María Moreno, é uma escritora, jornalista e crítica cultural argentina.

⁷⁸ N.T: A escritora María Moreno faz referências a si mesma e a outras pessoas com deficiências utilizando termos pouco respeitosos. Em sua fala, entretanto, esses termos trazem um tom de burla, de apropriação do que normalmente é usado como ofensa, para se afirmar na luta e na diversidade.

⁷⁹ N.O: O Maio de 1968 na França é frequentemente recordado pelas barricadas estudantis e greves gerais. No entanto, o movimento foi um caldeirão de transformações que transcenderam a política tradicional, dando voz a novas lutas sociais. Neste contexto o pensamento feminista e ecológico moderno começou a se articular de forma mais radical, e uma figura central nessa articulação foi Françoise d'Eaubonne (1920-2005). Escritora, ativista e teórica, d'Eaubonne foi uma das primeiras a fazer a conexão explícita entre a dominação das mulheres e a exploração do planeta. Em 1974, ela cunhou o termo "ecofeminismo" em seu livro *Le Féminisme ou la Mort*, argumentando que o sistema patriarcal e capitalista que oprime as mulheres é também responsável pela destruição ambiental. Seu legado ecoa na atualidade, onde a interseccionalidade entre gênero e ecologia se tornou um eixo fundamental do pensamento crítico e do ativismo contemporâneo. Cf. FLORES, Bárbara; TREVIZAN, Salvador Dal Pozo. Ecofeminismo e comunidade sustentável. In: Estudos Feministas, Florianópolis, n° 23, janeiro-abril/2015, p. 11-34.

nós, bastava estar lá e, de repente, graças ao cerco de cuidados, estávamos nos aproximando da Praça de Maio. [...] Nunca vivi nada parecido e duvido que tenha havido uma manifestação na história com tanto nível de justiça social, onde as últimas pessoas são as primeiras” (Acevedo, 2025).

Um momento emocionante foi vivido quando a coluna saudou as mães: “Madres de la Plaza, las travas las abrazan” (Mães da Praça, as travas abraçam vocês). Quando, duas horas depois, conseguimos chegar à Plaza de Mayo (Praça de Maio), éramos a frente da manifestação, a praça já estava lotada e não conseguimos entrar. Espontaneamente, a coluna improvisou um grito fora do seu repertório:

De repente, ouviu-se um canto poderoso “¡A-bran paso - llegaron las marikas!, A-bran paso - llegaron las marikas!” (‘A-bram caminho – chegaram as maricas!). Todos começamos a cantar e a multidão começou a se abrir. Fomos como um rio e, no extremo, quatro cadeiras de rodas tocaram a corda amarela da Praça de Maio” (Acevedo, 2025).

Avancei com Fanny e a cadeira de rodas até a grade da Casa Rosada. Quando nos viramos, a numerosa coluna da assembleia já se dispersara e se integrara à multidão heterogênea, e não cabia mais ninguém na praça. Mesmo assim, avisando que eu estava com alguém em cadeira de rodas, conseguimos seguir muito lentamente até o caminhão da Coluna Mostri e a festa ao redor. As pessoas abriam espaço para nós, elas nos ajudavam a descer ou subir o meio-fio da calçada, nos protegiam.

Ao lado do caminhão mostri, dançamos, cantamos e suamos nossos corpos desobedientes. Chegamos à rua Reconquista entre drags, ballroom e mais mostris subindo na fachada dos bancos, um com a cabeça rodeada de seringas ao estilo Lemebel⁸⁰, outro com a língua longa e brincalhona; sentindo-nos felizes como feras.

Depois da marcha, quando eu estava indo exausta para o metrô, eles me chamaram gritando do caminhão e eu subi. A viagem foi delirante: um monte de mostris comendo empanadas, quando o gerador caiu no meio da avenida 9 de Julho e quase perdemos uma colega que pulou do caminhão para tentar proteger o equipamento alugado. Risco total, precariedade completa, felicidade transbordante. Chegamos uma hora depois a uma casa antiga em San Telmo, onde até pouco tempo atrás funcionava um teatro independente. Lá, desmontamos o caminhão, tirando toda a parafernália monstruosa: a enorme boca vermelha que Nereida costurou, os cartazes com palavras de ordem que pintamos quando estávamos ainda na calçada do hospital Bonaparte, as bandeirinhas com montanhas de gatinhos dizendo *Somos muchas y estamos organizades* (Somos muitas pessoas e estamos organizades) que Carrie desenhou e Lucía Bianchi serigrafou... No fundo do teatro vazio, notamos um jardim selvagem e uma piscina! Primeiro, colocamos os pés inchados pelo calor e pelo esforço, depois alguém se animou e mergulhamos com as roupas que estávamos usando (ou sem elas). A água estava fresquinha, uma delícia inesperada como ponto final dessa celebração improvisada.

Renomear

⁸⁰ N.O: Pedro Lemebel (1952-2015) foi um dos mais importantes e transgressores artistas e escritores chilenos do final do século XX e início do XXI. Nascido em uma família pobre nos arredores de Santiago, sua obra se constituiu como um potente e singular cruzamento entre arte, política, memória e identidade marginal. Distanciando-se dos cânones da esquerda tradicional, Lemebel forjou uma voz única a partir de sua própria experiência como homossexual na ditadura de Pinochet e na transição democrática. Com Francisco Casas, formou o coletivo de performance "Las Yeguas del Apocalipsis" (1987-1997), que, por meio de ações públicas e intervenções urbanas, denunciou a violência política, a homofobia e as desigualdades sociais de forma corrosiva e poética. Cf. CARVAJAL, Fernanda. Injúria, animalidade e vergonha: políticas sexo-dissidentes em contextos de violência no cone sul. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). Histórias da sexualidade: antologia. São Paulo: MASP, 2017, p. 340-346.

Durante a assembleia de 25 de janeiro, Pancho Casas⁸¹, membro, junto com Pedro Lemebel, do grupo *Las Yeguas del Apocalipsis* (As éguas do Apocalipse) surgido durante a ditadura de Pinochet (Carvajal, 2023), tomou a palavra e lançou a proposta de renomear o Parque Lezama como Néstor Perlongher⁸², em homenagem ao antropólogo e militante cofundador da Frente de Libertação Homossexual em 1971⁸³; Perlongher frequentava esse parque com suas divagações poéticas e *queer*; na verdade, ele escreveu um livro de poemas intitulado Parque Lezama (1990)⁸⁴.

Foi nesse mesmo parque que o Grupo de Acción Gay (Grupo de Ação Gay)⁸⁵, juntamente com a recém-criada Comunidade Homossexual Argentina⁸⁶, em 30 de junho de 1985 (Ferreyra, 2021), logo após o fim da última ditadura militar, organizou o Primeiro Encontro de Visibilidade Homossexual⁸⁷, reivindicando o direito à liberdade sexual. Em uma das poucas fotos que existem daquele dia histórico, sob as mesmas árvores onde se reuniu a assembleia multitudinária de 25 de janeiro, vê-se uma bandeira carregada por apenas um punhado de ativistas gays e lésbicas, na qual se lê: “el sexo al gobierno, el placer al poder” (o sexo ao governo, o prazer ao poder). A reivindicação do sexo e da sexualidade como força política, como irrupção desobediente, como

⁸¹ N.O: Francisco Casas (n. 1959) é um poeta, performer e artista visual chileno, reconhecido sobretudo por seu papel fundamental como cofundador, ao lado de Pedro Lemebel, do coletivo de arte "Las Yeguas del Apocalipsis" (1987-1997). Nascido em Santiago, Casas formou-se em Letras e desde cedo sua produção se orientou para uma poesia de caráter experimental e corporal, que explorava o homoerotismo e a crítica social. A parceria com Lemebel, no entanto, foi o motor de uma das intervenções artísticas mais radicais e duradouras do Chile pós-ditadura. Juntos, realizaram performances públicas e ações que utilizavam o corpo, a transgressão de gênero e uma estética kitsch-popular para atacar frontalmente a moral conservadora, a violência do regime militar e, posteriormente, os pactos de silêncio da transição democrática. Cf. CARVAJAL, Fernanda. Injúria, animalidade e vergonha: políticas sexo-dissidentes em contextos de violência no cone sul. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). Histórias da sexualidade: antologia. São Paulo: MASP, 2017, p. 340-346.

⁸² N.O: Néstor Perlongher (1949-1992) foi uma figura seminal na interseção entre literatura, ciências sociais e ativismo político na América Latina. Poeta, antropólogo e ativista, sua atuação foi fundamental para a visibilidade homossexual e discursiva durante períodos autoritários na Argentina e Brasil. Nos anos 70, durante a ditadura militar argentina, Perlongher co-fundou a Frente de Liberación Homosexual (FLH), um dos primeiros e mais importantes grupos de defesa dos direitos LGBT na América do Sul. Ele contribuiu significativamente com o documento "Sexo y Revolución", defendendo a união das lutas de disidências sexuais com as pautas feministas e sociais. Devido à perseguição política na Argentina, exilou-se no Brasil (1981-1992), onde construiu uma sólida carreira acadêmica. Na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tornou-se um renomado antropólogo. Sua dissertação de mestrado resultou no livro *O Negócio do Michê: Prostituição Viril em São Paulo* (1987), obra de referência que analisa as relações de poder e sexualidade no cenário da prostituição masculina. Cf. PISCITELLI, Adriana. "Silicone também é cultura": comentários sobre o legado de Néstor Perlongher. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 66, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/18094449202200660003>. Acesso em: 31 jan. 2026.

⁸³ N.O: *A Frente de Libertação Homossexual* (FLH) foi uma organização pioneira de ativismo LGBT na Argentina, ativa entre 1971 e 1976. Unindo grupos como o *Nuestro Mundo*, lutou contra a repressão policial e social, defendendo a visibilidade e liberdade sexual, com viés de esquerda, antes de ser dissolvida devido à brutal ditadura militar. Cf. INSAUSTI, Santiago Joaquín. Una historia del Frente de Liberación Homosexual y la izquierda en Argentina. *Revista Estudios Feministas, Florianópolis*, v. 27, n. 2, 2019. Disponível em: [<http://educa.fcc.org.br/pdf/ref/v27n2/1806-9584-ref-27-02-e54280.pdf>]. Acesso em: 31 de jan. 2026.

⁸⁴ N.O: Néstor Perlongher. *Parque Lezama*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

⁸⁵ N.O: O *Grupo de Acción Gay* (GAG) foi um coletivo ativista LGBT pioneiro que operou em Buenos Aires, Argentina, entre 1983 e 1985. Fundado logo após o retorno da democracia ao país, o grupo teve um papel crucial na resistência à repressão policial contínua contra homossexuais durante o período de transição política. Cf. SECRETARÍA DE CULTURA. *Historia de la Marcha del Orgullo en Argentina*. Noviembre DE 2019. Disponível em: https://www.cultura.gob.ar/orgullosos-de-la-diversidad-conoce-la-historia-de-la-marcha-del-orgullo-lgbtqi-en-argentina_6807/ Acesso: 02 de fev. 2026.

⁸⁶ N.O: Ver nota 22.

⁸⁷ N.O: O Primeiro Encontro de Visibilidade Homossexual na Argentina, reconhecido como a primeira Marcha do Orgulho Gay-Lésbico em Buenos Aires, ocorreu em 2 de julho de 1992. Foi um marco histórico na transição do ativismo fechado para a visibilidade pública, com o lema "Liberdade, Igualdade e Diversidade". Cf. GONÇALVES, Maria Eugênia. 'Faça-se Conhecer': A luta de Carlos Jáuregui pela visibilidade LGBTI+ na Argentina. *Revista Híbrida*, 12 maio 2021. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/historia-queer/carlos-jauregui-o-ativista-que-lutou-pelos-direitos-lgbti-na-argentina/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

desperdício insolente⁸⁸.

A proposta de renomeação foi retomada pela subcomissão de ação gráfica da assembleia, que começou a imaginar uma série de ações poéticas e denúncias que produzissem alguma forma de justiça poética. No entanto, ela esbarrou na firme recusa da comissão antirracista, que argumentou que “mudar o nome do parque é nos invisibilizar (a população afrodescendente)”, aludindo ao fato de que ali teria sido localizado um cemitério da população escravizada e que havia pessoas da comunidade afro que ainda levavam as cinzas de seus mortos para aquele local. O nome atual do parque, que no século XIX era chamado de Quinta de los Ingleses, foi dado no início do século XX em homenagem a José Gregorio Lezama, um fazendeiro de Salta descendente de colonizadores, que construiu sua mansão nessas terras.

É estranho que se acabe defendendo, a partir de posições antirracistas, a permanência do nome daquele proprietário rico e branco. A comissão antirracista argumentou ainda que a proposta implicava trocar o nome de um branco pelo de outro branco. Perlongher, branco? Sim, além de ativista gay, militante de esquerda, pessoa que vive com AIDS, etc. Diante da dureza da diferença⁸⁹ colocada em debate no seio da assembleia, decidimos mudar a proposta e impulsionar, a partir da subcomissão gráfica, a renomeação pontual do anfiteatro ou de alguma outra área do parque. No mesmo sentido, na reunião seguinte, Casas⁹⁰ voltou a propor renomear a glorieta onde a assembleia começou a se reunir com o nome da escritora e cantora e compositora lésbica María Elena Walsh⁹¹. Desta vez, foi a comissão TTNB (Travesti Trans Não Binária)⁹² que reagiu, argumentando que deveria ser considerada a homenagem a alguém representativo e querido por essa comunidade, como Lohana Berkins⁹³, travesti originária, e não a alguém cis.

Uma dura lição sobre como a interseccionalidade⁹⁴ é exercida como condição de exclusão e não de articulação ou aliança, impondo uma hierarquia pretendida que a minha dor vale mais do que a de

⁸⁸ N.A: FERREYRA, Marcelo Ernesto. La organización de la Primera Marcha del Orgullo en Argentina. Moléculas Malucas, 5 nov. 2021. Disponível em: <https://www.moleculasmalucas.com/post/la-organizacion-de-la-primera-marcha-del-orgullo-en-argentina>. Acesso em: 2 fev. 2026.

⁸⁹ N.O: A construção política, em diversos momentos é direta, ela expõe que mesmo na luta as diferenças cognitivas e as desigualdades sociais não podem ser esquecidas.

⁹⁰ N.T: Referência a Francisco Casas. Ver nota 73.

⁹¹ N.T: María Elena Walsh (1930–2011) foi uma renomada escritora, cantora, compositora, poetisa e dramaturga argentina, reconhecida por revolucionar a literatura infantil e a música popular no seu país. Seu legado para a cultura argentina mistura criatividade, compromisso social e, mais recentemente, o reconhecimento de sua identidade lésbica e feminismo vanguardista. Cf. NOGUEIRA, Isabel Porto; ZANATTA, Luciano de Souza. Limites, bordas e invenções: três cantautoras latinoamericanas em Lusque-fusque. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11.; WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 13., 2017, Florianópolis. Anais eletrônicos [...]. Florianópolis, 2017. Disponível em:

http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499484793_ARQUIVO_cantautoras_Modelo_Texto_completo_2.pdf. Acesso em: 2 fev. 2026.

⁹² N.T: A "Comissão Travesti Trans Não Binária" na Argentina — frequentemente relacionada com a Convocatória Federal Trans e Travesti Argentina e outros coletivos — é composta por um conjunto de articulações, movimentos sociais e ativistas que trabalham para garantir direitos e implementar políticas públicas voltadas para essa população. Cf. MONTOYA, Angeline. A comunidade trans na Argentina. In: Le Monde Diplomatique – Brasil. Fevereiro de 2026. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-comunidade-trans-na-argentina/>. Acesso: 2 de fev. 2026.

⁹³ N.O: Lohana Berkins (1965–2016) foi uma das maiores ativistas pelos direitos das pessoas trans e travestis na Argentina e na América Latina. Ela se autodefinia orgulhosamente como travesti, termo que ressignificou como uma identidade política de resistência. Cf. BERKINS, Lohana. Lohana Berkins – Travestida para Transgredir. Tradugindo, 9 mar. 2023. Entrevista concedida a Clarisa Palapot. Originalmente publicado em: Revista Socialismo o Barbarie, ano 1, n. 3, outubro de 2000. Disponível em: <https://tradugindo.com/2023/03/09/lohana-berkins-travestida-para-transgredir/>. Acesso em: 2 fev. 2026.

⁹⁴ N.O: A pesquisadora Carla Akotirene, autora do livro “O que é interseccionalidade?”, da coleção Feminismos Plurais, define a interseccionalidade como uma “analítica” das feministas negras para alimentar a compreensão de opressões múltiplas. Além de Akotirene, contribuem para a discussão outras pesquisadoras como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Bárbara Carine Soares Pinheiro.

outra pessoa. Uma lição sobre nossa incapacidade de compor uma memória coletiva capaz de conter diferentes histórias e também diferentes usos atuais de um lugar, colocando em diálogo marcos históricos e compartilhando referências para dar espaço ao que diferentes coletividades subalternas têm em comum, em vez de continuar exaltando os supostos limites de sua identidade. O efeito concreto dessa discussão foi que desistimos de impulsionar essas propostas e a ação de renomear ficou no vazio.

Luto e Festa

A memória festiva do ativismo LGBTQIAPN+ na Argentina, sua maneira alegre e desobediente de se tornar visível, não pode ser separada de uma história marcada pela violência extrema do terrorismo de Estado, sua disseminação na “sociedade concentracionária” (Calveiro, 1998) e a persistente dificuldade do luto (coletivo e íntimo) diante da ferida aberta e não resolvida que representa o desaparecimento como mecanismo sinistro e sistemático do genocídio consumado pela ditadura, e seu luto interminável.

Cecilia Sosa (2019) investigou a insistente determinação da filiação sanguínea das pessoas desaparecidas durante a última ditadura por parte das diferentes organizações que integram o movimento de direitos humanos na Argentina [*Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* (Mãe e avós da Praça de Maio) H.I.J.O.S; *Familiares de detenidos y desaparecidos por razones políticas* (familiares de presos e desaparecidos por razões políticas), e recentemente Nietes (Netes)]⁹⁵, caracterizando as tradições biologicistas e vitimizantes que alimentaram sua formação⁹⁶.

No entanto, como ela mesma aponta, posições muito distintas se sobrepõem e coexistem, como a enunciada pela *Asociación Madres de Plaza de Mayo* ao propor uma socialização da maternidade [“*somos madres de los 30.000*” (somos mães dos 30.000) ou “*nuestros hijos nos parieron*” (nossos filhos nos deram à luz), dizia Hebe de Bonafini em repetidas ocasiões]⁹⁷. Lá opera uma “inversão do ciclo biológico” (Sosa, 2019, p. 294), que pressupõe questionar uma maternidade reprodutiva,

⁹⁵ N.O: O movimento de direitos humanos na Argentina é um dos mais longevos e respeitados do mundo, formado por diversas organizações que resistiram à ditadura militar (1976-1983) e continuam lutando por "Memória, Verdade e Justiça": *Madres de Plaza de Mayo* (Mães da Praça de Maio) - Formada em 1977 por mulheres que buscavam seus filhos sequestrados/desaparecidos. Tornaram-se um símbolo mundial de resistência, realizando rondas semanais na Praça de Maio com lenços brancos; *Abuelas de Plaza de Mayo* (Avós da Praça de Maio) - Iniciaram-se a partir das Mães com o objetivo específico de localizar crianças (filhos de desaparecidos) apropriadas ilegalmente durante a ditadura. Já identificaram mais de 130 netos; *Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas* (Familiares) - Organização pioneira que reúne parentes de vítimas, focada em denunciar os sequestros e exigir a apresentação com vida dos detidos; H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) - Formada na década de 1990 pelos filhos e filhas dos desaparecidos, introduzindo novas formas de protesto, como o escrache (denúncia pública) a repressores; *Nietes*: Organização mais recente, composta pelos netos e netas da geração desaparecida, que dão continuidade à luta dos seus avós e pais. Cf. IBERARCHIVOS. El origen de los organismos de derechos humanos en la Argentina. La historia de la resistencia a la dictadura a través de sus fuentes primarias. [S. l.], 28 set. 2020. Disponível em: <https://iberarchivos.org/proyecto/el-origen-de-los-organismos-de-dere-2008-009/>. Acesso em: 3 fev. 2026.

⁹⁶ N.O: Um ponto que surgiu entre as pesquisas sobre movimentos de direitos humanos na Argentina, especialmente as *Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo*, diz da utilização em sua formação, de elementos biológicos, focados no laço de sangue e maternidade, e no papel de vítimas do Estado como formas de resistência legítima diante da violação dos direitos humanos fundamentais, destacando nesse processo a inocência das vítimas. A busca das *Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo* caminhou para a compreensão social da identidade, utilizando um banco de dados genético como ferramenta de defesa de direitos humanos. Portanto, é crucial entender que as tradições biologicistas e vitimizantes referidas pela autora foram, em grande parte, uma estratégia política de sobrevivência e não uma limitação ideológica, transformando a dor privada em luta pública. Cf. TOLENTINO, Marcos. O movimento argentino pelos direitos humanos: um estado da questão (1985-2019). [S.l.], v. 31, n. 1, p. 166-195, 2021. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/3846/3279>. Acesso em: 18 fev. 2026.

⁹⁷ N.O: Ver, por exemplo: Graciela Di Marco, Entrevista com Hebe de Bonafini (Associação Madres de Plaza de Mayo), disponível em: [https://unsam.edu.ar/escuelas/eh/centros/cedehu/material/\(36\)%20Entrevista%20Bonafini.pdf](https://unsam.edu.ar/escuelas/eh/centros/cedehu/material/(36)%20Entrevista%20Bonafini.pdf). Acesso em:

remontando uma linhagem alternativa de luto não normativo e até *queer* que se prolonga no movimento feminista, fundamentalmente quando ganha massa e radicalidade por volta do ano de 2015 com o nascimento do coletivo *Ni Una Menos*. Na convergência do legado pós-ditatorial e da violência patriarcal, Sosa encontra uma das estratégias mais hábeis desse movimento: “Legados cruzados que marcam a tradição da família ferida e as irrupções feministas permitem inscrever as formas de reparação afetiva [...] que dão lugar a encadeamentos inesperados” (Sosa, 2019, p. 309).

Essa genealogia entrelaçada entre as Madres de la Plaza de Mayo e o feminismo também pode ser rastreada em recursos criativos como o uso coletivo de lenços (os lenços brancos das Mães e os verdes da luta pelo direito ao aborto) como forma de se tornarem visíveis como sujeitos políticos nas ruas: “Uma aliança preciosa entre aquelas chamadas de ‘loucas da Praça’ e aquelas que se proclamam ‘netas das bruxas que não puderam queimar’” (Longoni, 2020, p. 74).

Desde 2015, aponta Sosa, o coletivo *Ni Una Menos* “ocupou o espaço público demonstrando uma vontade incomum de prazer e diversão que conferiu à resistência um tom comemorativo e até festivo” (Sosa, 2019, p. 308). A autora rastreia esse entrecruzamento em uma série de manifestações artísticas, entre elas a escrita de Marta Dillon — filha de uma militante desaparecida e fundadora da H.I.J.O.S — e particularmente seu livro *Aparecida*, no qual narra a descoberta dos restos mortais de sua mãe 35 anos após seu sequestro (Dillon, 2015). É possível viver “um funeral adiado como se fosse uma festa” (Sosa, 2019, p. 296)? Desse conjunto de produções emerge um potencial *queer* para pensar uma reinvenção afetiva da política, na qual o luto e o prazer se potencializam e convocam a irrupção da festa como rebeldia e desobediência. Na mesma linha, vale ressaltar que o grupo H.I.J.O.S, nascido em 1995, fez do componente festivo e carnavalesco uma característica distintiva de sua forma de ação política.

Marta Dillon⁹⁸ e María Pía López⁹⁹, ambas fundadoras de *Ni Una Menos* e impulsionadoras da CRI¹⁰⁰ e da Coluna Mostri, escreveram recentemente um ensaio (auto)crítico corajoso ao completar dez anos do surgimento do *Ni Una Menos*. Além de reivindicar um conjunto de mudanças e movimentos sísmicos que a chamada maré verde provocou, alterando profundamente o mapa político argentino (e até internacional), elas também apontam como a onda punitiva e securitista que inundou o movimento feminista internacional afetou o *Ni Una Menos*¹⁰¹. Embora “o desafio e o esforço do coletivo *Ni Una Menos* tenham se concentrado em narrar publicamente a violência machista como chave de uma estrutura desigual e histórica, capaz de mascarar suas razões econômicas e políticas na suposta ‘naturalidade’ das relações familiares, na razão biológica dos corpos”, não foi possível escapar de “uma lógica de cancelamentos que pareciam encontrar nesse modo de punição a única reparação possível”, apontam Dillon e López (2025)¹⁰².

A virada punitiva que atravessou o movimento feminista, somada a posições transfóbicas e essencialistas sobre a condição feminina de um setor do feminismo, é um dos fatores que provocaram, nos últimos anos¹⁰³, um distanciamento progressivo da comunidade LGBTQIAPN+ em relação às comemorações feministas massivas, especialmente as convocatórias anuais do 8M (8

⁹⁸ N.O: Ver nota 57.

⁹⁹ N.O: Ver nota 49.

¹⁰⁰ N.O: Ver nota 32.

¹⁰¹ N.O: Em Teoria Política e Relações Internacionais, a securitização é o processo discursivo pelo qual um ator (um governo, uma instituição ou, neste caso, parte de um movimento social) apresenta uma questão pública — como a violência de gênero — não apenas como um problema político, mas como uma ameaça existencial que justifica a suspensão das regras normais da política e a adoção de medidas excepcionais.

¹⁰² N.O: outras feministas também se colocam contrárias à lógica do cancelamento.

¹⁰³ N.O: a autora se refere às pessoas que se dizem feministas, porém são transfóbicas. Mesmo, essas pessoas existindo, o movimento feminista organizado (com encontros periódicos como o latino-americano e também os nacionais, como os que acontecem na Argentina) se posiciona pelo transfeminismo como parte de uma agenda interseccional.

de março) e do 3J (3 de junho)¹⁰⁴. Não se pode ignorar esse antigo mal-estar para dimensionar a complexidade do deslocamento que implicou que o 8M de 2025, pouco mais de um mês após a marcha multitudinária do 1º de fevereiro, tenha sido coordenado pela assembleia antifascista e antirracista LGBTQIAPN+.

A centralidade que assumiu na vertiginosa dinâmica da assembleia a organização do 8M (8 de março), juntamente com sindicatos e partidos políticos que habitualmente participam dessa estrutura, provocou desconcerto, desconfiança e distanciamento. Chegou-se à manifestação do 8 de março em meio a um mar de tensões, que no dia seguinte eclodiram em uma retirada maciça de grande parte daqueles que haviam sustentado o movimento desde suas primeiras horas.

O FASCISMO DENTRO?¹⁰⁵

Após o 1º de fevereiro e até 8 de março de 2025, tornou-se cada vez mais evidente a tensão e a disputa de poder na assembleia, entre diferentes posições políticas, organizações e, acima de tudo: um personalismo muito agressivo e armado para a guerra em um processo agonizante de esvaziamento e burocratização. Não é que essas lógicas não existissem antes de 1º de fevereiro de 2025, inclusive algumas desde o primeiro minuto desse processo vertiginoso, mas o entusiasmo avassalador havia sido uma força motriz, com tudo de bom e ruim que isso implica. O processo das assembleias tornou-se tenso e hostil, e muita gente se afastou ou optou pelo silêncio diante da violência que começou a predominar nas trocas nas listas do WhatsApp, via cotidiana de comunicação da assembleia.

Os processos propulsores não são eternos. Apenas um mês e meio após seu início e tendo concretizado um evento político de massas como foi o 1º de fevereiro de 2025, a assembleia estava explodindo. No mal-estar crescente, cabe destacar o resto da verdade em certas críticas, sem deixar de notar a vontade oculta de militantes de algumas organizações de expulsar da assembleia membros visíveis da Coluna Mostri.

Essas críticas tinham a ver fundamentalmente com a suspeita da existência não explicitada de um pequeno grupo que tomava decisões de forma pouco transparente ou consensual, mantendo uma gestão do poder não horizontal. Cabe perguntar se teria sido possível que o 1º de fevereiro de 2025 acontecesse em apenas uma semana sem um grupo ativista que efetivamente assumiu a responsabilidade pela concretização da marcha 24 horas por dia e carregou com tarefas tão (in)gratas como obter autorizações junto às autoridades do Ministério da Segurança do Governo da Cidade, garantir questões logísticas como o som e o caminhão, prever critérios de segurança na marcha, divulgá-la nas redes sociais e à imprensa, divulgá-la em movimentos gráficos, conversar com setores da oposição política e organizações do movimento, LGBTQIAPN+ etc.

O erro foi – em nome de uma suposta horizontalização – não reconhecer abertamente perante toda a assembleia que esse grupo efetivamente existia, por extrema necessidade, de forma transitória e completamente imperativa. Porque em todo coletivo há papéis e funções distintas, o que não significa necessariamente concentração de poder. Nas acusações, esse pequeno grupo foi

¹⁰⁴ N.O: Desde 2015, o dia 3 de junho é o marco da primeira marcha maciça *Ni Una Menos* (Nem uma a menos) na Argentina, um movimento nacional contra o feminicídio e a violência de gênero que se espalhou por toda a América Latina. Essa data representa o basta das mulheres argentinas contra os assassinatos por razões de gênero, acumulando anos de marchas exigindo políticas públicas, proteção e mudança cultural. Cf. AGÊNCIA PÚBLICA. 'Ni una menos': Como o 3 de junho se tornou o dia de protesto contra o feminicídio. São Paulo, 3 jun. 2023. Disponível em: <https://apublica.org/2023/06/ni-una-menos-como-o-3-de-junho-se-tornou-o-dia-de-protesto-contr-o-femicidio/>.

Acesso em: 2 fev. 2026.

¹⁰⁵ N.O: autores como Foucault discutem o fascismo no cotidiano. Por ser o fascismo um fenômeno social (“uma força em busca de uma ideologia”, ver Luce Fabbri, 2019), ter uma vida não fascista, ou antifascista é uma postura prática, simbólica e cotidiana. Cf: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica, 2009. – (Coleção Estudos Foucaultianos).

erroneamente identificado com o CRI e até mesmo apontado abertamente como o grupo de Marta Dillon, quando várias pessoas que não são do CRI (mas participam da Coluna Mostri) se empenharam dia e noite para que o 1º de fevereiro acontecesse.

Outro ponto de confronto teve a ver com a modalidade da assembleia: houve quem considerasse ofensivo, pouco sério ou *lumpen*¹⁰⁶ convocar uma ranchada¹⁰⁷, roda de conversa ou trabalho em comissões em vez de uma assembleia convencional com lista de oradores. A forma de tomar decisões – por maioria na votação ou por construção de consensos – foi outro tema de forte dissensão. A estrutura ou diagrama interno da constituição da assembleia ocorreu vertiginosamente e pouco ponderada. Bastava que alguém propusesse a criação de uma determinada comissão ou manifestasse sua vontade de integrá-la para que isso acontecesse, gerando uma estrutura enorme e sobreposta, sem funções claras nem relação evidente entre as partes.

O erro mais grave, do meu ponto de vista, foi subordinar à coordenação ou articulação entre as diferentes comissões a uma subcomissão dentro da comissão de articulação política e logística, que reunia representantes de diferentes partidos, sindicatos e grupos diversos, com um interesse específico em participar da organização da marcha do 8 de março de 2025 junto com representantes das diferentes comissões e subcomissões, e também ao pequeno núcleo que garantiu questões logísticas, como arrecadar fundos para alugar equipamentos de som. Esse conglomerado com funções e dinâmicas tão diferentes entre si acabou atrapalhando a tomada de decisões cotidianas tão essenciais como convocar uma nova assembleia.

A confusão também foi agravada pela falta de distinção entre a Coluna Mostri e a Assembleia Antifascista Antirracista LGBTQIAPN+. Embora, como relatei, a Mostri tenha feito parte da primeira assembleia e assumido tarefas fundamentais para garantir que as decisões fossem concretizadas, a verdade é que, de repente, a Mostri pareceu dissolver-se na assembleia. A Mostri até cedeu à assembleia sua lista do WhatsApp e seu característico design (criado pela artista Sofi Finkel desde 2024)¹⁰⁸.

Para mim, isso foi a prova de que as forças renovadas do fascismo (neofascismo, pós-fascismo ou como se queira chamar a extrema-direita que hoje ressurgem) não só assumem a forma de políticas de Estado e exacerbam paixões negativas de ódio e extermínio na sociedade, mas também se inoculam em nossas subjetividades, nossas práticas micropolíticas e nossos grupos, inoculando grandes doses de intolerância e um crescente punitivismo diante da diferença e da dissidência dentro dos movimentos sociais, minando a confiança e a unidade.

Podemos chamar essas práticas políticas de franca hostilidade e intolerância dentro de nossos movimentos e grupalidades de “fascismo interno”¹⁰⁹ ou talvez seja mais preciso, como me propôs Marilé Di Filippo¹¹⁰, “fascismo de baixo”, em analogia com o que Verónica Gago¹¹¹ (2015)

¹⁰⁶ N.O: O termo *lumpen* (do alemão *Lump*, que significa “trapo” ou “farrapo”) é usado na sociologia e no marxismo para descrever a camada mais marginalizada da sociedade. No pensamento de Karl Marx, esse grupo era visto com desconfiança por ser facilmente manipulável por forças reacionárias (como elites ou ditadores) em troca de pequenos benefícios imediatos, já no anarquismo o *lumpen* é considerado uma potência de luta.

¹⁰⁷ N.T: Ranchada na Argentina se refere a uma reunião de pessoas, geralmente com comida “a la canasta”, como um piquenque.

¹⁰⁸ N.O: Os contextos de construção sempre tem confluência de muitas ideias, já que a prática horizontal não demanda um lugar de chefia. O processo do conflito é uma prática que deve ser pensada para a construção de dispositivos de reivindicação e justiça social.

¹⁰⁹ N.O: Cf: FABBRI, Luce. Fascismo: definição e história. Trad. Fernanda Grigolin; Rodrigo Millán; Aquela Mulher do Canto Esquerdo do quadro. São Paulo: Tenda de Livros, Publication Studio São Paulo, 2019; Montevideo: microutopías, 2019.

¹¹⁰ N.A: Foi no intercâmbio na mesa Arte e política, durante as XIII Jornadas de Debates Atuais da Teoria Política Contemporânea, realizadas na Universidade Nacional de Lanús (Buenos Aires), em 9 de agosto de 2025.

¹¹¹ N.O: Verónica Gago (nascida em 1976) é uma renomada acadêmica, pesquisadora e ativista feminista argentina, doutora em Ciências Sociais. É professora na Universidade de Buenos Aires (UBA) e UNSAM, além de pesquisadora

caracterizou como “neoliberalismo de baixo”?

Pode-se argumentar que essa deriva não é novidade, sendo o corolário dos processos de auto-organização em assembleias populares, clubes de troca, fábricas recuperadas após a partir da crise de dezembro de 2001 (Richard et al., 2024), detonados internamente por disputas ferozes entre diferentes organizações de esquerda entre si e/ou com o peronismo para monopolizar o controle dessas formas nascentes de protagonismo social. É verdade que não é novidade, mas talvez seja mais grave a repetição diante da magnitude e da gravidade dos danos que estamos vivendo, quando a vida, tantas vidas estão em risco, em meio a este inverno sangrento¹¹².

Referências:

ACEVEDO, I. Ver a justiça acontecer em uma marcha. Revista Adynata, 1 mar. 2025. Disponível em: <https://www.revistaadynata.com/post/ver-a-justica-sucedem-uma-marcha---i-acevedo>.

Acesso em: [inserir data de acesso].

ARBOR. Vol. 201, 814, jan.-jun. 2025, 3065. ISSN-L: 0210-1963. <https://doi.org/10.3989/arbor.2025.814.3065>.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.

CARVAJAL, Fernanda. *A convulsão coliza: Yeguas do Apocalipse (1987-1997)*. Santiago do Chile: Metales Pesados, 2023.

CUELLO, Nicolás; LANG, Silvio. Marchar a contramano. Anfibia, 31 jan. 2025. Disponível em: <https://www.revistaanfibia.com/marchar-a-contramano/>. Acesso em: [inserir data de acesso].

DILLON, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Penguin, 2015.

DILLON, Marta; LÓPEZ, María Pía. Não vamos nos abandonar agora. Anfibia, [s.d.], 2025. Disponível em:

<https://www.revistaanfibia.com/3j-ni-uma-menos-dez-anos-nao-nos-vamos-a-abandonar-agora/>.

Acesso em: [inserir data de acesso].

FERREYRA, Marcelo Ernesto. A organização da Primeira Marcha do Orgulho na Argentina. In: RED FEMINISTA ANTICARCELARIA DE AMÉRICA LATINA. Rumo a uma definição coletiva de punitivismo, Parlamento de Ladrões e Desviados. In: EYO NO FUI. Justiças alternativas. Buenos Aires: Trem em Movimento, 2025. p. [indicar página]. Disponível em: [inserir URL, se houver]. Acesso em: [inserir data de acesso].

Fue en el intercambio dentro de la mesa Arte y política, dentro de las XIII Jornadas de Debates Actuales de la Teoría Política Contemporáneas celebradas en la Universidad Nacional de Lanús (Buenos Aires), el 9 de agosto de 2025. In: ARBOR. Vol. 201, 814, jan.-jun. 2025, 3065.

do CONICET, destacando-se por seus estudos sobre neoliberalismo, economia popular e feminismo. Integra o coletivo *Ni Una Menos* e é autora de obras cruciais como *A Potência Feminista*, publicado no Brasil pela Editora Elefante em 2020.

¹¹² N.O: Fevereiro de 2026 (pós-escrito) Em fevereiro de 2026, os argentinos saíram às ruas na segunda Marcha contra o governo de Milei e o ajuste econômico, os discursos de ódio e a violência institucional, e para defender os direitos LGBTQIAPN+, migrantes, afrodescendentes e indígenas. Desta vez, a convocatória não teve a mesma força do ano passado. O que aconteceu? A escritora e ensaísta Ana Longoni propõe três hipóteses para entender o que mudou entre a primeira e a segunda marcha antifascista. Leia em espanhol aqui: <https://latfem.org/entre-el-1f-y-el-7f-donde-estamos/>

- GAGO, Verônica. A razão neoliberal. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- GARCÍA, Luis Ignacio. Guerra civil mental: crônicas da aceleração no laboratório argentino. Buenos Aires: Caixa Negra, [no prelo]. [Obs.: para obras no prelo, conforme a ABNT, indicar a previsão de publicação se disponível].
- JACOBY, Roberto. Cultura subversiva: um manifesto. Do Di Tella a Tucumán Arde. Buenos Aires: O Céu por Assalto, 1969.
- JACOBY, Roberto. O desejo nasce do desmoronamento. Madrid: La Central, 2011.
- LONGONI, Ana. Sobre: uma anti-revista no ano do Cordobazo. Revista Causas e Azares, n. 2, p. 136-143, 1995.
- LONGONI, Ana. Lenços: de como as Mães se tornaram feministas e as feministas encontraram mães. Carta(s) Tempos incompletos. Madrid: Museo Reina Sofía, 2020.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. Do Di Tella a Tucumán Arde. Buenos Aires: O Céu por Assalto, 2000.
- MORENO, María. Diário de marchas. Página 12, 23 mar. 2025. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/812752-diario-de-marchas>. Acesso em: [inserir data de acesso].
- MURILLO, Euge. Uma marcha inesquecível que marca uma ruptura. Página 12, 2 fev. 2025. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/801048-uma-marcha-inesquecivel-que-marca-uma-ruptura>. Acesso em: [inserir data de acesso].
- PERLONGHER, Néstor. Parque Lezama. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- RED FEMINISTA ANTICARCELARIA DE AMÉRICA LATINA. Rumo a uma definição coletiva de punitivismo, Parlamento de Ladrões e Desviadxs. In: EYO NO FUI. Justiça alternativas. In: Trem em Movimento. Buenos Aires: Trem em Movimento, 2025. p. [indicar página]. Disponível em: [inserir URL, se houver]. Acesso em: [inserir data de acesso].
- REDCSUR. Perder a forma humana: uma imagem sísmica dos anos oitenta latino-americanos. Madrid: Museo Reina Sofía, 2012.
- RICHARD, Nelly et al. 2001: O Futuro Atrás. Desejos/ Fracassos/ Derivas/ Saques. Buenos Aires: Trem em Movimento, 2024.
- ROUSSEAUX, Fabiana. Sonhos e testemunhos. Buenos Aires: La Cebra, 2024.
- SOSA, Cecilia. Fertilizações afetivas e mais-valia festiva na Argentina pós-2015. Luto, feminicídio e uma Pátria queer. In: SEOANE, Mariano López (org.). Os mil pequenos sexos: intervenções críticas sobre políticas de gênero e sexualidades. Buenos Aires: EDUNTREF, 2019.



RECONFIGURAÇÕES LIGEIRAS PARA DURAR NA INSTIGAÇÃO - OU DA INSTANTANEIDADE DAS BANDAS À BANDA DE GAROTAS INSTANTÂNEAS

Marion Velasco Rolim¹

Resumo: Este trabalho apresenta o formato-conceito *Instant Band* e reflete sobre a prática do instantâneo em performances sônicas criadas em colaboração. A partir disso, discorre sobre as origens, as configurações e o processo de criação da **Banda de Garotas Instantâneas**, formada em Porto Alegre, em 2017. Esse projeto de *banda de artista* ou agrupamento de mulheres artistas visuais atua, por meio da performance, entre os campos das artes visuais, da música (rock e eletrônica), da poesia, da cultura pop e da filosofia feminista. Ao longo do texto, a contação de histórias, as motivações dos líricos instigantes, a reflexão sobre as diversas ondas do feminismo e os percursos em ziguezague problematizam, “inflamam” e explicitam as urgências das questões de gênero e do sistema da arte no contexto histórico do sul da América Latina (mas não só). Para tal, se referencia no pensamento de Nadya Tolokonnikova (Pussy Riot), Joanna Burigo, Rebecca Solnit, Carla Gomes, Bila Sorj e muito mais.

Palavras-chave: Banda de Garotas Instantâneas; performance sônica; feminismo; banda de artista; contação de histórias

SLIGHT RECONFIGURATIONS TO LAST IN THE INSTIGATION - OR FROM THE INSTANTANEITY OF THE BANDS TO THE *BANDA DE GAROTAS INSTANTÂNEAS*

Abstract: This work presents the *Instant Band* a conceptual format, and reflects on the practice of the instant through sonic performances created collaboratively. From this, it discusses the origins, configurations, and creative process of the **Banda de Garotas Instantâneas**, formed in Porto Alegre in 2017. This artist band project, or grouping of female visual artists, operates through performance across the fields of visual arts, music (rock and electronic), poetry, pop culture, and feminist philosophy. Throughout the text, storytelling, the motivations of the thought-provoking lyrics, reflection on the various waves of feminism, and the zigzagging paths problematize, "inflammate," and make explicit the urgencies of gender issues and the art system within the historical context of southern Latin America (but not exclusively). To that end, it references the thought of Nadya Tolokonnikova (Pussy Riot), Joanna Burigo, Rebecca Solnit, Carla Gomes, Bila Sorj, and many more.

Keywords: Banda de Garotas Instantâneas; sonic performance; feminism; artist band; storytelling

¹ Artista transdisciplinar (1960, Porto Alegre, Brasil) trabalha com performances experimentais, que se dão em contexto, provocadas pelas micropolíticas cotidianas, mediante o vídeo, a fotografia, a música e a poesia. É Doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV (UFRGS), com estágio em Arte Sonora e Performance na Universitat Politècnica de València (UPV), Espanha, e Pós-doutorado em Performance e Política pelo HEN|YorkU|Toronto|CA. <https://www.instagram.com/garotainstantaneas/>. <http://lattes.cnpq.br/2091993175419998>. <https://orcid.org/0009-0007-5197-7187>. marionvelozk@gmail.com

RECONFIGURACIONES LIGERAS PARA PERDURAR NA INSTIGAÇÃO - O DE LA INSTANTANEIDAD DE LAS BANDAS A LA *BANDA DE GAROTAS INSTANTÂNEAS*

Resumen: Esta obra presenta el formato conceptual de *Banda Instantânea* y reflexiona sobre la práctica de lo instantáneo a través de performances sonoras creadas colaborativamente. A partir de esto, analiza los orígenes, las configuraciones y el proceso de creación de la **Banda de Garotas Instantâneas**, formada en Porto Alegre, en 2017. Este proyecto de banda artística, o agrupación de artistas visuales femeninas, opera a través de la performance en los campos de las artes visuales, la música (rock y electrónica), la poesía, la cultura pop y la filosofía feminista. A lo largo del texto, la narrativa, las motivaciones, las letras provocativas y las discusiones sobre las diversas olas del feminismo y sus caminos zigzagueantes problematizan, incitan y explicitan las urgencias de las cuestiones de género y el sistema artístico en el contexto histórico del sur de América Latina (aunque no exclusivamente). Para ello, se inspira en el pensamiento de Nadya Tolokonnikova (*Pussy Riot*), Joanna Burigo, Rebecca Solnit, Carla Gomes, Bila Sorj y muchas más.

Palabras clave: Banda de Garotas Instantâneas; performance sonora; feminismo; banda de artistas; narrativas

Instigação

Em 2017, recebi o convite para participar do **Vênus em Fúria #7**, um festival de música feito por mulheres, com fundos revertidos em benefício do projeto **Girls Rock Camp Brasil**², em Porto Alegre.

Para esse contexto da cultura pop local, decidi configurar uma nova **Instant Band/Banda Instantânea (IB)** — um formato-conceito para performar o sônico em artes visuais, que desenvolvi na pesquisa de doutorado, defendida naquele ano (Rolim, 2017). A intitulada *Instant Band Grrrls* deveria contar com a colaboração de mulheres-artistas visuais que atuavam entre os campos e tratar de temas feministas como a invisibilidade das mulheres no campo da arte, a autonomia do corpo e o etarismo, buscando explicitar o funcionamento do patriarcado e como isso afetava a vida das mulheres, cotidianamente. Essa indicação constava das considerações finais da tese, conforme escrevi:

As Instant Bands permitem a continuidade da pesquisa, o seu desdobramento através de novos encontros, como as Instant Band Grrrls [...] e a investigação das bandas de artistas (visuais) que atuam no campo da Música e ou entre [...]. As letras [das peças sonoras] e os textos usados em performances, também, parecem ser um bom desdobramento para a pesquisa. (Rolim, 2017, p.154).

Ao *performar o sônico*, apresento o som (inclusive a voz) como o principal elemento das performances e indico que a ação se dá pela construção e manipulação da matéria sonora. Apesar do nome, as Instant Bands não são uma banda como ocorre no campo da música. As IBs são trabalhos colaborativos de curta duração, pensados pela descontinuidade de colaboradores, temáticas e lugares. Ao lidar com o transitório e/ou *de passagem*, as IBs negociam a presença no aqui e agora. Por durar um instante, considero toda Instant Band, um *acontecimento*.

² Nota das organizadoras (N.O): Criado em 2013, o **Girls Rock Camp Brasil** é uma iniciativa voltada ao empoderamento e protagonismo de meninas e dissidências por meio da música, da arte e do pensamento crítico. Destinado a crianças e adolescentes de 7 a 17 anos, o projeto oferece experiências como: aprender a tocar um instrumento, formar uma banda, compor uma música autoral e se apresentar em um show ao vivo para familiares, amigos e a comunidade. Site do projeto: <https://www.girlsrockcampbrasil.org/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

Deleuze (1974, p.154) observou que nos acontecimentos há uma parte que se realiza e se cumpre e outra “que o seu cumprimento não pode realizar”. Zourabichivilli (2016, p.118) explica que “o acontecimento já não é o que tem lugar *no* tempo, simples efetuação ou movimento, mas a síntese transcendental do irreversível, que reúne e distribui o antes e o depois, de ponta a ponta de uma cesura estática, o Instante”. E continua, “o instante não passa, pois nele coincidem o futuro e o passado”.

Sob essa perspectiva do acontecimento, entendo que uma Instant Band performa, efetua, realiza algo no presente, ao mesmo tempo que se comunica, em intensidade, com o que é convergente, com todo ato de união, de cooperação e, ainda, com o que é impermanente, com a condição do que é finito e fugaz. Uma Instant Band se associa a todas as outras Instant Bands e as suas temáticas. Com isso, a *Instant Band Grrrls* conecta-se ao movimento feminista, relaciona-se com os seus contextos, remete aos seus manifestos e a todas as urgências: das conquistas às violências, sem os absorver e os sequenciar.

A potência do formato instantâneo está na pluralidade dos encontros, na autonomia das colaborações, na mescla das expertises para a experimentação com o som, independente de ter ou não uma vivência no campo das sonoridades e/ou da performance e, no que se constrói, se combina e se expressa a cada proposição.

Entre 2014 e 2017, criei várias IBs cujas performances sônicas aconteceram em lugares específicos (encontrados, preparados, públicos e privados), ao vivo, para um público convidado, para audiência transitória e/ou orientadas para o vídeo. As colaborações (*collabs*)³ promoveram encontros singulares entre artistas de vários países, produziram poesias e sonoridades inéditas com instrumentos e tecnologias variadas e trataram de temas diversos.

As IBs se configuram em torno de uma instrução e podem contar com um laboratório para a criação de repertório, mas não dependem de ensaios, pois trabalham com a imprevisibilidade e o improviso. Na ação, se assume os riscos. É preciso reagir, criar soluções para o inesperado e incorporar os “erros”. Com isso, compartilho do pensamento de Nadya Tolokonnikova (2019, p. 253), fundadora do coletivo e banda Pussy Riot, quando diz que “encontr[a] a perfeição nas tentativas, no progresso, nos riscos e, naturalmente, nas falhas”.

Mas o que é considerado erro, quando se está entre os campos e o que interessa é encontrar outras formas de fazer as coisas? É da intenção das performances sônicas o descompromisso com as regras de um campo e de outro, para construir algo diverso.

Para configurar a *Instant Band Grrrls* convidei as artistas visuais Alice Porto, Andressa Cantergiani e Mariana Kircher, que desenvolviam pesquisas ou encerravam alguns ciclos no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas nossas conexões não se limitavam ao campo acadêmico e às artes visuais.

Conheci Andressa em São Paulo, onde vivíamos, na primeira década de 2000. Tínhamos os mesmos interesses pela arte da performance, cursávamos o mestrado, frequentávamos as galerias de arte que trabalhavam com essa modalidade artística e retornamos ao Sul no mesmo período. Ela, por conta da maternidade, e eu, por problemas decorrentes do climatério. Em Porto Alegre, trabalhamos juntas e com outras mulheres no Programa Público de Performance Península (PPPP), concebido por ela quando foi gestora da Galeria Península. Andressa também performou com Mariana Kircher

³ Nota da autora (N.A): Os vídeos podem ser vistos em: *Instant Band Shp s Clr* (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=2oS8mRjCFWk&t=166s>; *Instant Band, pero esto no es Música* (2015) <https://www.youtube.com/watch?v=gzq6f4HumnA&t=38s>; *Instant Band Altavoz* (2015) <https://soundcloud.com/marion-velasco/instant-band-alta-voz-em-accions-en-el-nuvol>

e o seu duo musical *Dating Robots*. Eles tocaram baixo e guitarra ao vivo, no palco, em meio às ações de Andressa. Mariana e eu nos conhecemos no circuito do rock porto-alegrense, na década de 1990, quando fazíamos shows com nossas bandas e, também, atuávamos como *deejays*, desenhando *sets* musicais em festas nas casas noturnas da cidade, nos anos 2000. Alice e eu nos conhecemos na disciplina da pós-graduação *O Espaço da Prática*, da saudosa professora e artista Maria Lucia Cattani, e seguimos amigas nas redes sociais — lugar onde ela narrava o seu cotidiano com humor sarcástico.

Somos [+] Instantes

O primeiro encontro da *Instant Band Grrrls* aconteceu em agosto de 2017, num happy hour invernal no ex-Café Piperita, que ficava ao lado do Ocidente Bar — lugar onde o Festival Vênus em Fúria aconteceria, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Andressa não compareceu, porque estava em viagem a Berlim. Depois de uma conversa regada a cervejas, nossas expectativas estavam alinhadas e a oportunidade de fazer uma performance em um espaço de resistência cultural da cidade, onde as mulheres atuavam *em todas as posições* (do *lineup* à produção) e os ingressos apoiariam a causa da educação musical pop-rock para meninas, empolgou a todas.

Por estar vinculada às minhas pesquisas acadêmicas, a *Instant Band Grrrls* seguiu as mesmas instruções das outras IBs, que consistiam na criação de uma estrutura mínima para uma a três peças sonoras e na sua performance ao vivo, uma única vez. Um mês depois, na mesma semana do Festival Vênus, aluguei um estúdio de som profissional para ser usado como Laboratório de Criação. Em cinco horas, distribuídas ao longo de dois dias, compusemos cinco peças sonoras: *Mãe*, *Gracyanne*, *XXota Cachoeira*, *Castro* e *Elogio de Homem*. Andressa chegou de viagem no segundo dia do Lab e criou as linhas do teclado, a partir do que havíamos construído no encontro anterior. Nisso, a guitarra experimental e a base eletrônica que ocupavam todo o espaço sonoro, se redefiniram para receber o novo instrumento harmônico.

No dia do evento, usei uma estante de partitura para acomodar o iPad com um aplicativo controlador de som, as notações, livros, fanzines e uma câmera de ação para captar imagens a partir do palco. Alice salvou as suas poesias no celular, Mariana levou diversos pedais para guitarra e Andressa acomodou o teclado portátil Yamaha PortaSound PSS-190, dos anos 1990, sobre uma mesa do bar.

No final da performance, ao mesmo tempo, em que dizíamos “Não somos uma banda. A banda se desconfigurará depois desta ação, e quem viu-viu. Quem não viu-não-vê mais”, já queríamos ocupar outros espaços e ampliar as discussões feministas iniciadas ali. Concordamos que havia uma sinergia nessa configuração, pela mistura de campos, pelas poéticas associadas ao político e às demandas da igualdade de gênero que não cabiam em uma única performance. Podíamos dizer-e-fazer muito mais com a performance e o ativismo. Outra vez, encontro eco nas palavras de Nadya-Pussy Riot (2019, p. 95), quando diz que “a arte nos ajuda a criar uma subjetividade radical, um dos elementos-chave da transformação política”.

Então, seguimos juntas. Mas, *durar na instigação* não equalizou as nossas intenções com o trabalho. Seguir juntas não nos tornou um coletivo. Entendo que somos um aglomerado e nos mantemos juntas (porque nunca decretamos o fim) pela pressão das urgências, pelo momento político brasileiro, pela experimentação artística e a diversão.

Assim, somos uma agrupação de artistas visuais e/ou, simplesmente, mulheres trabalhando em colaboração com performance, som, voz e poesia, compartilhando experiências pessoais na diversidade sexual e etária, refletindo a respeito do feminino, expressando indignação frente às desigualdades e às consequências do patriarcado, como o machismo, a misoginia, os abusos de

poder que enfrentamos no cotidiano, seja nos relacionamentos, na rua, nas redes sociais, no nosso campo profissional — o mundo das artes e da cultura —, enfim, em todas as instâncias da sociedade.

Entendo que a produção artística de mulheres e dissidências que rompem com as fronteiras da especialização, que operam entre os campos e se apropriam de recursos variados também é uma questão política no sistema da arte, e esse lugar é difícil de estar. As performances sônicas com elementos literários e abordagem política se inserem numa investigação mais ampla, das Bandas de artistas visuais.

A discussão da conexão entre as disciplinas e os campos é antiga, mas o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2007, p. 15) a atualizou numa entrevista concedida aos curadores Fernando Oliva e Marcelo Rezende, por ocasião da exposição *Comunismo da Forma: Som + Imagem + Tempo - A Estratégia do Vídeo Musical*, realizada na Galeria Vermelho, em São Paulo, em 2007. Bourriaud sugeriu que artistas inventassem “pequenas máquinas interdisciplinares que funcionem”, seja entre arte e literatura, arte e cinema etc., no sentido de ligar e traduzir, interpretar, decodificar e negociar com os significados de uma e de outra disciplina. Em função disso, acredito que nosso pequeno formato de associação-banda é uma “pequena máquina interdisciplinar” que funciona de modo intermitente.

Entre 2017 e 2018, fizemos outras performances sob o nome *Instant Band Grrrls*. E a nossa periodicidade se manteve e se mantém aberta devido às dificuldades técnicas encontradas. Para as performances sônicas acontecerem, é preciso uma amplificação do som e nem sempre contamos com um rider técnico⁴ mínimo. Mas, mesmo sabendo que o resultado sonoro seria precário, não deixamos de performar. Por exemplo, já nos apresentamos com um pequeno amplificador para guitarra e uma única caixa de som de 50W para plugar o iPad e o microfone. Algumas vezes, as redes sociais foram usadas para difundir os eventos e pedir empréstimo de equipamentos e apoio na sonorização. Uma das performances só aconteceu por conta da apropriação dos equipamentos audiovisuais profissionais instalados no espaço cultural para outro fim, enquanto aguardavam sua desprodução. De um dia para o outro, combinamos tudo pelo WhatsApp, informamos o público pelas redes sociais e fizemos uma performance-relâmpago.

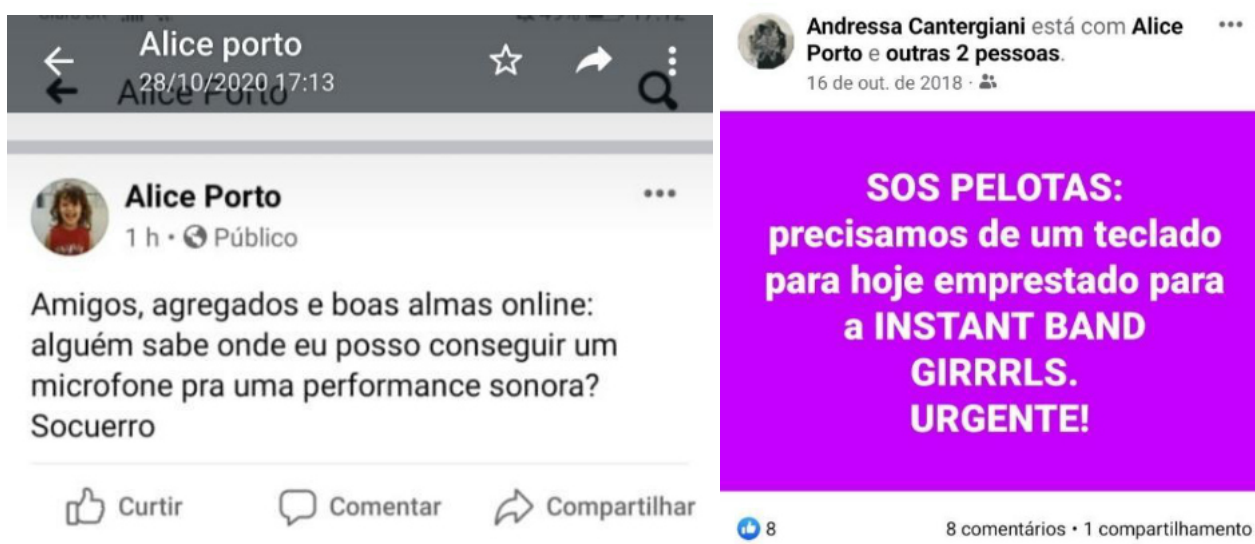


Figura 1. Prints de tela de postagens de Alice Porto (2020) e de Andressa Cantergiani (2018). Fonte: perfis das artistas no Facebook.

⁴ N.A: Documento que indica os equipamentos e outros elementos necessários para a realização da performance.

Outras oportunidades surgiram sob demanda e aconteceram em lugares preparados, com recursos técnicos para apresentações sonoras, como o convite para abrir um show internacional, num espaço cultural da cidade. No entanto, isso não evitou que problemas técnicos acontecessem. A falta de retorno (caixa de som endereçada à banda) no palco fez com que Mariana Kircher descesse para a plateia, no meio da performance, para ouvir a banda, se ouvir pelo PA (*Public Address* ou sistema de som endereçado ao público) e tocar a guitarra de lá. Para a residência artística no 31º Festival Cidade de Porto Alegre, no Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues, ocupamos a sala multiuso Álvaro Moreyra, de 172 m², com noventa cadeiras móveis dispostas em arquibancada e uma cabine de som e luz. Naquele momento, pudemos atualizar as peças sonoras criadas na primeira performance, experimentar outros gêneros musicais como o funk, incluir poesias, contar com uma nova artista colaboradora, a fotógrafa Luiza Castro, e usar o espaço para fazer uma performance com maior qualidade técnica.



Figura 2. Performance sônica da *Instant Band Grrrls*, na Sala Álvaro Moreyra. Foto: Fernanda Chemale; livros de referência usados na residência artística dispostos no chão da Sala Álvaro Moreyra: Trava-línguas, Mulheres Beatnik, Miranda July, Félix Guattari, Chimamanda Nigozi Adichie, Fanzine XoXotas de Pelotas. Foto: Alice Porto. Fonte: Acervo pessoal.

Durante esse período, o trabalho mais sofisticado que realizamos foi a performance híbrida (ao vivo e remota) *Penduricalho*, realizada no Sangha, um estúdio de som profissional de Porto Alegre e, por chamada de WhatsApp, para a residência de estudantes na cidade de Bruxelas, na Bélgica, onde Alice Porto fazia um estágio de doutoramento, no começo de 2020. A documentação audiovisual da ação nos permitiu participar de diversas chamadas públicas e editais de fomento cultural que proliferaram no formato online, durante o lockdown da pandemia Covid-19.

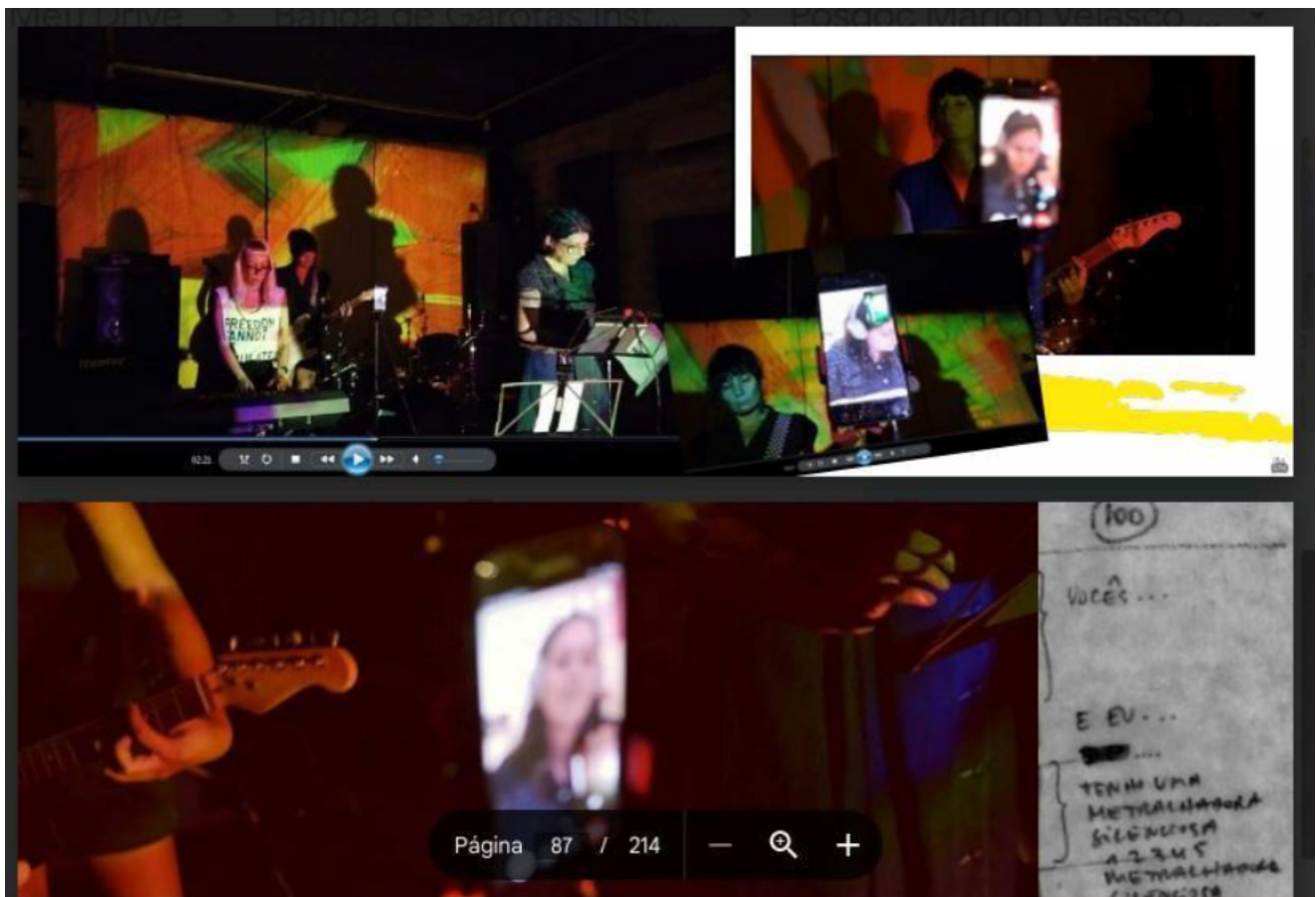


Figura 3. Prints da transmissão da performance sônica *Penduricalho*, realizada simultaneamente no Estúdio Sangha, Porto Alegre, Brasil, e via celular desde Bruxelas, na Bélgica. Captação de som e imagem: Alexandre Birck. Projeções e edição do vídeo: Carol Grimm. Fonte: Acervo pessoal.

Três nomes e dois formatos

Mesmo desvinculada do formato-conceito inicial, algumas características das *Instant Bands* se mantiveram no nosso trabalho, como: não adotar uma rotina de ensaios; praticar o improviso; e manter a autonomia dos elementos sonoros. Mas o nome *Instant Band Grrrls* começou a incomodar e, na falta de uma ideia melhor, adotamos a sigla **IBG** — uma síntese do nome alinhada à sonoridade eletrônica. Com isso, evitávamos o uso da língua inglesa, o trava-língua e o som forte na pronúncia dos *erres*.

A referência dos *erres* no nome da banda veio da subcultura *Riot Grrrl* (música rock alternativo/hardcore/grunge/banda de mulheres, comportamento e atitudes DIY, vestimentas, fanzines, guerrilha feminista/*queer* etc), que surgiu em 1991, junto ao *Manifesto Riot Grrrl*, publicado em fanzine por Kathleen Hanna, vocalista das bandas estadunidenses Bikini Kill e Le Tigre, que se difundiram pelo mundo.

Em 2018, adotamos o terceiro e definitivo nome: **Banda de Garotas Instantâneas**. Parecia óbvio, mas foi preciso uma entrevista e uma provocação, na forma de um *jogo especulativo de traduções* do inglês para o português, feita pela artista Jessica Porciúncula, para nos conduzir até ele. Por conta disso, os documentos das diversas fases do nosso trabalho se encontram difusos e disseminados na internet sob três denominações: *Instant Band Grrrls*, **IBG** e **Banda de Garotas Instantâneas**.

No final de 2020, com a saída da guitarrista Mariana Kircher, a banda se reconfigurou como um trio. Entre novembro e dezembro de 2021, entramos em estúdio profissional para gravar nossas peças sonoras. A nova formação contou com base eletrônica (baixo-bateria-samples-efeitos), teclado e sintetizador, vozes e poesia. Com as peças sonoras mixadas e masterizadas, vídeos capturados por todas e clípgem de trechos de filmes de banco de imagens gratuitos, feita por Carol Grimm, produzimos o segundo vídeo da banda. O trabalho foi selecionado e comissionado por um edital da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas/RS, Brasil.

Como sabíamos que 2022 seria um ano de viagens para todas e dedicado aos projetos pessoais, aproveitamos o encontro no estúdio para gravar as bases e a voz de uma nova peça sonora, a *M.D.F.D.P (Kill Duchamp)*. O material foi mixado e masterizado em junho de 2022 com fundos da minha pesquisa de pós-doutorado pelo HEN_Hemispheric Encounters, YORKu, Toronto, Canadá.

Mulheres Mandando a Real

Um enunciado individual só tem alcance na medida em que pode entrar em conjunção com agenciamentos coletivos já funcionando efetivamente... Só um grupo-sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades! (Guattari, 1987, p. 178)

A partir de entrevistas com jovens artistas e ativistas, a pesquisadora Duda Kuhnert (2018), constatou que “se autonear feminista ficou confortável apenas no início da década de 2010, especialmente a partir de 2015, quando o ativismo feminista ganhou grande visibilidade e a palavra das mulheres se impôs estrategicamente no campo das artes e das letras” (Kuhnert *apud* Hollanda, 2018, p. 75). E a performance apareceu como a principal linguagem para “pensar o corpo da mulher como plataforma de expressão”. A autora inter-relaciona corpo, performance e ativismo, com outros dados:

A urgência de dizer de forma visível e audível, de passar uma mensagem, talvez até algumas advertências, sobre a realidade social anacrônica das mulheres em pleno século XXI. As questões que se multiplicam nas ruas, nas redes e nas hashtags inscrevem-se esteticamente nos corpos femininos de maneiras afetivas, ácidas, críticas, extremas. Arte se torna interpelação. Política se torna estética. A presença abrangente da performance e os usos múltiplos do corpo não só nas artes visuais, mas também na poesia, no teatro, na música e, sobretudo, no comportamento, denunciam a necessidade imperativa de uma expressão que se vê como inadiável (Kuhnert, 2018, p.76).

A Banda de Garotas Instantâneas como proposição performativa entre o pessoal, o local e a história das mulheres, ressoa o contexto efervescente dos movimentos feministas no Brasil e se solidariza com os intensos protestos ocorridos na Região Platina. Nossas performances sônicas, iniciadas em setembro de 2017, vão compor com as manifestações que irromperam nas Américas.

Entre 2015 e 2019, aconteceram diversos atos coletivos, como a Marcha das Vadias, que denunciava a cultura do estupro e o preconceito de que O QUE a vítima veste, provoca a violência.

A primeira Marcha das Vadias aconteceu no Canadá, em 2011, em resposta a uma orientação machista de um policial, dada a estudantes da Universidade de Toronto, ao dizer que evitariam estupros no Campus se deixassem de se vestir como “vadias, putas e vagabundas”. As ações foram organizadas pela internet e protagonizadas pelas novas gerações nas ruas do mundo. No Brasil, a primeira Marcha das Vadias aconteceu em 2012 e mobilizou 23 cidades, inclusive Porto Alegre. Outras edições aconteceram nos anos seguintes. As hashtags deste período foram: #meucorpominhasregras; #úterolaico; #sempadrão; #meucorponãoéumconvite; #SomosTodasVadias; #nãomereçoserestuprada; #putalivre; #aculpanãodéla.

Em junho de 2015, aconteceram os protestos contra a violência de gênero sob a hashtag #NiUnaMenos (Nem uma a menos), na Argentina, Uruguai e Chile. Na Argentina, as manifestações se estenderam a junho de 2016, depois de assassinatos violentos, como o da jovem grávida Chiara Páez, de 14 anos, e de Lucía Pérez, de 16 anos, dopada, estuprada, morta e empalada em Mar del Plata, entre outros casos de feminicídio. No Brasil, no final de 2015, a abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, pelo legislativo brasileiro, provocou atos e manifestações PRÓ-DILMA que se desdobraram até a sua saída forçada em 2016.

Em outubro de 2017, fomos atravessadas pela hashtag #MeToo (Eu Também), após o tuite da atriz estadunidense Alyssa Milano impactar, mundialmente, com denúncia de assédio envolvendo o produtor de filmes Harvey Weinstein (Miramax). A campanha reverberou, visibilizando outros casos de abuso e crimes sexuais sofridos pelas mulheres nos seus locais de trabalho, entre eles, o Manifesto das mulheres da indústria do entretenimento de Hollywood #TIMESUP.

Em 2018, protestos massivos na Argentina, como as Marchas de Las Mulheres, sustentaram a luta pró-aborto legal. No mesmo ano, no Brasil, o movimento #EleNão promoveu atos de protesto nas capitais e em cidades do exterior, contra a candidatura à Presidência da República do político de extrema direita Jair Bolsonaro. O assassinato da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes também gerou mobilizações. As hashtags desse período foram: #MariellePresente; #MarielleVive; #QuemMandouMatarMarielleeAnderson; #MexeuComUmaMexeuComTodas.

Joanna Burigo (2022, p. 71-74), em seu livro *Patriarcado Gênero Feminismo*, comenta a adesão das mulheres aos atos contra Bolsonaro. A autora lembra que, em 2018, o Brasil “ocupava a 5ª colocação no ranking mundial de feminicídios, segundo o Mapa da Violência, onde uma mulher era estuprada a cada 11 minutos, de acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública [...]”. Sob estes números alarmantes, “as brasileiras manifestaram recusa a Bolsonaro por reconhecerem seu machismo, entenderem os efeitos concretos da misoginia em todos os aspectos de sua vida e verem [e, depois, constatarem] em sua encarnação como presidente a legitimação institucional da violência masculina” (Burigo, 2022, p.72).



Figura 4. Ato contra a candidatura de Jair Bolsonaro em Porto Alegre. Fotos e selfie de Marion Velasco com o filtro da rede social Facebook #EleNão. Fonte: Acervo pessoal.

Em outubro de 2019, no Chile, uma série de protestos civis chamado Estallido Social, expôs os governos obsoletos da América Latina e a sistemática de problemas sociais e econômicos. Grupos feministas e estudantis seguiram fortes na revolta com atos de protesto, passeatas, denúncias e pichações (e seguem) reivindicando mudanças. Nesse momento, se destacam as performances de

rua, com a convocação de mulheres para performar e recitar juntas, em voz alta, os textos do coletivo feminista de Valparaíso LASTESIS⁵.

Novas questões sobre os corpos



Figura 5. Print de tela do vídeo de Aduany Zimovski na Galeria A Sala do Centro de Artes UFPEL, Pelotas/RS. Andressa Cantergiani com figurino #EleNão e Alice Porto ao microfone; Andressa, Marion Velasco e Mariana Kircher no Estúdio Sangha, Porto Alegre. Foto: Alexandre Birck; Marion com luvas, câmera de ação e microfone em performance no Ocidente Bar, Porto Alegre. Foto: Louise Soares & Juliana Mass. Fonte: Acervo pessoal.

As performances sônicas da **Banda de Garotas Instantâneas** tem o protagonismo do som eletrônico e experimental, dos líricos com narrativas provocativas. Os gestos e as manobras no espaço oscilam entre uma postura de concentração: com cabeças baixas, foco na manipulação dos instrumentos e do celular e uma postura informal com atitudes espontâneas e articuladas em meio às ações.

No começo de 2020, com a entrada da videoartista Carol Grimm, a performance da banda ganhou novos recursos visuais por meio da projeção de imagens e cores no espaço e sobre os nossos corpos. A montagem e a edição dos vídeos, também assinadas por Carol, explorou a mesma estética das projeções: os efeitos de cores saturadas, a temperatura alta sobre as imagens, colagens e sobreposições. Na última performance ao vivo, o primeiro vídeo editado foi projetado sobre os nossos corpos. Esse percurso em ziguezague — da projeção nos corpos para o vídeo, do vídeo da projeção novamente projetado nos corpos — criou outras camadas de tempo e uma estética visual ainda mais provocativa e ruidosa.

A partir do campo da Sociologia e da Antropologia, Carla Gomes e Bila Sorj (2014, p. 438) explicam que o corpo em manifestações e passeatas, adota o “artifício da provocação [...] para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público. Assim, o corpo é artefato no qual cada participante procura expressar alguma mensagem que o particulariza”.

Nossa imagem em performance nunca foi combinada. Andressa preparou figurinos especiais para todas as ações, com o uso de maiôs, meias coloridas, camisetas e peças transparentes com as

⁵ N.A: LASTESIS. *Un violador en tu camino*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hOE. Acesso em: 30 nov. 2025.

palavras de ordem adesivadas: #elenão, #p.u.t.a., *patch* com imagem de vagina no boné, brinco com pingentes de letras que formavam a palavra #RESISTE e, na pandemia, máscara de respiração bordada com paetês. Alice usou vestidos estampados, jeans e camiseta com estampas desenhadas e impressas por ela, como a ilustração #PIRANHA⁶.

Mariana manteve o seu estilo rocker diário, com o uso de botas, jeans *skinny*, camiseta *baby look* e macaquinho preto. Para mim, era importante mimetizar a imagem do dia-a-dia com a aparência nas performances, principalmente, quando as ações aconteciam num palco — esse lugar carregado de significações, expectativas e clichês relativos à aparência. Meu estilo neutro, escolheu os vestidos que também eram usados no cotidiano, em linho preto, seda preta e jeans, abotoados como camisa ou fechados até o pescoço — tudo garimpado em brechós e marcas de estilo minimalista. A intenção era desviar a atenção do meu corpo, quebrar com os padrões de beleza e frustrar a imagem de *frontwoman*, tão explorada no campo da música, até mesmo por mim, nos tempos em que fui vocalista de banda de rock e eletrônica. E acredito que tenha conseguido, porque depois de uma performance, ouvi do público, que eu parecia um misto de maestra (regente), freira e professora. Essas associações me fizeram pensar, em especial, as duas últimas, por serem profissões, historicamente, aceitas e destinadas às mulheres, que ao buscar uma imagem neutra, no palco, fui encaixada noutra imagem-clichê de mulher... Outro recurso usado foram as luvas pintadas, sem dedos, para destacar a câmera de ação na mão, gravando o público e a performance do palco.

A **Banda de Garotas Instantâneas** tem uma configuração intergeracional. Quando começamos estávamos nas faixas etárias dos 30, 40 e 50+. De acordo com Gomes e Sorj (2014), pelo trabalho de diferentes gerações, o feminismo se manteve presente na sociedade brasileira, mas a atualização e aprofundamento das suas pautas aconteceu, mesmo, com as marchas e hashtags citadas anteriormente. As autoras contam que “para as gerações anteriores de feministas, a autonomia sobre o corpo aparecia atrelada às reivindicações pela descriminalização do aborto, pelo planejamento familiar e pela saúde da mulher” e para as gerações contemporâneas,

O corpo assume um significado mais amplo. Ter autonomia sobre o corpo extrapola o tema do controle da reprodução e da saúde e a articulação de política públicas correspondentes, e passa a se referir principalmente a um modo de experimentação do corpo que, embora não prescindia de transformações na política, na cultura e nas relações interpessoais, é vivenciado como subjetivo. Assim, nas *marchas*, a sensualidade dos corpos é celebrada; os padrões de beleza feminina são questionados por corpos que reivindicam pelos e diferentes formatos; a menstruação é positivamente assumida. (Gomes; Sorj, 2014, p.438)

Fui adolescente nos anos 1970, quando reverberava o que se convencionou chamar de segunda onda feminista, mas a pressão sentida por uma garota num contexto de ditadura militar, no Brasil, era imensa. Não existia lugar para a adolescência na sociedade. Você era criança e de repente, adulta.

Apesar das conquistas feministas das décadas de 1960 e 1970, no microuniverso de uma cidade ao sul da América Latina, o patriarcado continuava (e segue) oprimindo suas meninas e suas mulheres. Era preciso desconstruir o modelo de mulher, desde o comportamento, os gestos, até as vestimentas. Entendo o que Solnit (2020, p.133) diz com “tenho idade para lembrar do tempo em que as meninas não podiam ir à escola de calça comprida até o meio do primário”, pois eu sonhava com o dia em que ganharia uma calça jeans. Falar sobre menstruação era um tabu. Colegas do ensino fundamental falavam do uso de “tampões”, mas isso era uma exceção. Usar uma simples camiseta *cropped* com barriga à mostra era considerado: “um convite aos homens”.

⁶ N.A: Piranha é uma palavra tupi que se refere a uma espécie de peixe fluvial, que tem vários dentes afiados, é carnívoro e voraz. Pode ser encontrado em rios brasileiros da Amazônia e do Centro Oeste, mas não só. Na linguagem informal é um xingamento, sinônimo de vagabunda, vadia e prostituta e se refere a mulheres que fazem sexo com vários parceiros. Também pode designar uma presilha para os cabelos com seu encaixe dentado.

Encontro na memória um caso que me aconteceu aos treze anos. No final da cerimônia religiosa dos sete dias da morte do meu avô paterno (que faleceu num acidente de trânsito), com um imenso pesar, abracei a todos os familiares presentes, à exceção de um tio, que recusou o abraço, me barrou e explicou: “Com essa idade tu não pode mais chegar num homem assim”. Fui tomada por um sentimento de inadequação.

“Assim” como? O que significava aquele *novo mundo* que eu adentrava, onde o afeto genuíno, espontâneo e familiar não eram mais permitidos? Ou, o que o meu corpo de jovem mulher provocava e, por isso, precisava ser travado, impedido de se expressar, se movimentar e ser reprimido?

Não contei o caso aos meus pais, porque sabia que eles criticariam a minha atitude, o meu afeto e a minha indignação, e não o comportamento e a fala normatizada do meu tio. O constrangimento e a desconfiança seguiram comigo. Com o tempo, entendi que aquela situação era, entre outras coisas, uma manifestação do machismo, na prática. A partir daí, segui experienciando como “o gênero molda todos os espaços — social, convencional, profissional e também literal — que nos são dados para ocupar” (Solnit, 2020, p. 143).

Nos anos 1990, aos 30 anos, assumi os líricos e a voz de uma banda de rock e, em 1992, de um duo de música eletrônica pop. Como *frontwoman* desses projetos, fui alvo de manifestações machistas e de várias *fake news*. Essas situações visavam ao apelo sexual e contribuíam para a objetificação da mulher sob o estereótipo da *bad girl* — garota roqueira rebelde, malvada e vadia, quando espalharam que, nos shows, sob os vestidos, eu não usava calcinha; quando insistiam para eu subir no palco, segurando e bebendo uma garrafa de cerveja e, ainda, quando uma entrevista de rádio, começou assim: “Quem está *te pegando* na banda? Ou, quem tu está pegando na banda? Porque sim, sempre tem alguém se pegando ”.

Estes relatos fazem parte das minhas experiências e da revisão que tenho feito, a partir da escuta e da leitura de novas escritoras, ativistas, artistas, onde reconheço os avanços e as contradições da minha geração e identifico onde é preciso seguir *mandando a real...* Esta reflexão é extensiva aos líricos da **Banda de Garotas Instantâneas** e o que eles manifestam.

O conteúdo poético e político feminista das nossas peças sonoras, escrito e recitado por Alice Porto, partiu das suas experiências pessoais e do seu posicionamento sobre determinadas questões. Para além das situações narradas em primeira pessoa e do micromundo que nós representamos, os textos abordam questões históricas das lutas feministas e demonstram a estrutura patriarcal e as desigualdades da sociedade brasileira. Para mim, os líricos provocam, de forma proativa e debochada, um giro no entendimento dos seguintes temas:

1. Medo de andar sozinha nas ruas: O assédio e o abuso de mulheres são constantes. Todas nós sabemos e/ou temos alguma história para contar. Não importa o horário, se é dia ou é noite, o lugar, se é público ou privado, nas cidades latino-americanas (mas não só). Exigir respeito, desejar segurança e igualdade de condições, pode passar pelo espelhamento de uma mulher autoconfiante com o seu corpo construído e investido de poder por próteses e super-músculos, como em *Gracyanne*;

No Brasil, depois de sucessivos casos de violência contra as mulheres em transportes públicos e a mobilização popular, a Lei nº 13.718/2018 que pune o assédio sexual em espaços públicos, inseriu o artigo 215-A do Código Penal, que trata como crime a importunação sexual.

2. Reprodução e maternidade: Por mais que tenhamos avançado na luta pela autonomia da mulher, os cuidados e a educação dos filhos ainda são atribuídos e assumidos pelas mães. Isso acontece pela ausência ou omissão dos deveres do pai. A maternidade impacta todos os aspectos da

nossa vida. O lírico *Mãe* aponta uma escolha: não viver a maternidade. O tema cria várias camadas de entendimento dentro da banda (entre nós, três são mães e uma não) e fora dela;

3. Ode ao corpo feminino: Resgate e valorização da vulva, vagina e do processo da menstruação em conexão com a natureza e a ancestralidade. De certa forma, outra vez, aborda a temática da reprodução pela exaltação da não-fecundação, como em *XXota Cachoeira*;

4. Machismo: Há muita dificuldade em entender o movimento feminista e, aqui, os líricos explicitam o inconveniente enquadramento do ativismo e de quem o pratica, aos conceitos de bondade e maldade; *Falocentrismo e o ritual da castração*. Os homens vivenciam os seus privilégios na sociedade, defendem a sua superioridade a partir do falo e não veem problemas em ostentar a genitália em público, seja para se exhibir, urinar, abusar e ou estuprar mulheres e crianças (mas não só). As peças sonoras *Penduricalho* e *Castro* topam de frente, afrontam, intimidam, reduzem a importância do órgão masculino com deboche. Castro é um sobrenome e um verbo conjugado na primeira pessoa do singular. Nas performances, Alice elenca diversos nomes próprios masculinos, seguidos desse sobrenome-verbo. A lista é aberta, pode mudar e aumentar por sugestão de todas e de quem está presente na performance. Ninguém é poupado, são evocados políticos, atores famosos, amigos, ex-namorados etc. O ritual irônico, metafórico e simbólico da castração, em meio a uma cultura falocêntrica é um ato empoderador, movido pelo desejo de quebrar com a onipotência e onipresença do pênis. Em performance, esse é o momento que acontece uma colagem poética com a recitação de um trecho do poema *Eighth Day* da poeta beatnik Ruth Weiss (2015, p.124-125) que diz: *No podemos ser amigos/ pero no tenemos por qué/ ser enemigos (we can't be friends but we don't have to enemies)*.

Não Estamos Brincando e (ainda assim) dá para dançar

Desde o início da banda, assumi uma posição inusitada e um tanto desconfortável que foi compor as bases eletrônicas de todas as peças sonoras e tocá-las ao vivo. Compor não era uma questão. O desafio era tocar ao vivo e, a cada apresentação, repetir a sequência de sons da camada rítmica (baixo, bateria e efeitos) sobre a qual os outros elementos sonoros (guitarras, teclados, vozes) e literários desenhavam os seus percursos. A repetição da sonoridade, valorizada no campo da música e discutida na performance, se tornou necessária quando decidimos que essa proposição ia durar e as apresentações começaram a acontecer.

A posição é inusitada porque nunca toquei um instrumento. Uso um controlador de som, o app Novation Launchpad, baixado gratuitamente da internet para o iPad. Minha experiência com outras bandas e projetos sonoros tem a minha voz como protagonista e a colaboração de músicos e produtores musicais que, efetivamente, constroem o som. Uma solução de fácil execução seria gravar as bases, previamente, para dispará-las ao vivo e apenas inserir alguns elementos, mas esse *playback* deixaria a performance artificial.

No processo, entendi que esse era um novo lugar para a investigação e, por isso, o trabalho era corajoso e generoso. A **Banda de Garotas Instantâneas** se configurou para desacomodar, através da temática, dos líricos diretos, sarcásticos e provocativos, em meio a construções melódicas dançantes, mas essa impertinência servia para nós, também, enquanto artistas.

Com isso, as *partituras se tornaram documentos importantes para reperformances*, orientando as minhas ações e disponibilizando o acesso das peças sonoras a quem quiser pesquisá-las e/ou executá-las. As partituras das bases eletrônicas foram escritas em papéis vegetais coloridos em verde, azul e reaproveitados (originalmente, eram usados para separar e proteger outros materiais) e, incorporadas às performances como *elementos plásticos e protagonistas em algumas ações*.

Nosso processo de construção sempre foi espontâneo, desafetado e democrático, onde todas são propositoras e autoras. Dá para dizer que nos guiamos pelo tempo da surpresa e não pelo metrônomo.

Apesar das repetições (pelas partituras, samples, loops e notas musicais), a sonoridade é variada durante as performances. Isso acontece, porque as peças sonoras mantêm os tempos abertos — *a duração não tem compromisso com regularidades*. Nesses momentos, praticamos o improviso. Cada artista busca para si uma estrutura que negocia com as demais e se adapta o tempo todo. Um exemplo disso é a recitação que sempre mantêm um acordo instável com os outros sons, criando entradas e saídas incertas. Ao vivo, as peças sonoras funcionam como um quebra-cabeças, onde a virtuosidade não é um imperativo, mas o desembaraço sim. Um processo incerto favorece o uso da intuição, direciona a atenção aos detalhes e à colaboração coletiva para que, ao final, tudo se encaixe. O campo da Música entende a improvisação como um modo de composição, sobretudo no jazz. Nas artes visuais, esse recurso foi incorporado à estrutura do *happening*, concebido por Allan Kaprow, no final dos anos 1950.

O uso do iPad e App controlador de som também é experimental pelas manobras que faço para desviar das repetições, como: 1. acionar as células do App, pressionando a mão inteira sobre o dispositivo. Com isso, vários pontos são tocados e os sons são disparados aleatoriamente; 2. fazer mudanças radicais no tempo, acelerando e desacelerando os BPMs (batidas por minuto), para enfatizar momentos na recitação e na poesia.

A autonomia na construção da base eletrônica me permitiu escolher vários gêneros musicais dançantes para criar linhas de baixo, bateria e efeitos, como o *house*, o *techno*, *tech house* e o *drum and bass*. Em alguns momentos, construí sonoridades ruidosas pela sobreposição de *samples* e tempos deslocados no uso dos efeitos.

A maioria das nossas performances sônicas aconteceu com audiência e/ou público presenciais. Mas em dois momentos, entramos em estúdio de som profissional para performar, gravar as peças sonoras em vários canais e orientar o trabalho para o vídeo.

Em *Penduricalho* (2020), tudo foi articulado a partir do estúdio de som em Porto Alegre. A base eletrônica, o teclado e a guitarra foram tocados e captados, ao vivo, numa sala do estúdio. Enquanto acontecia a projeção de imagens sobre os nossos corpos e o celular no pedestal com a chamada ativa, por vídeo via WhatsApp e a voz em recitação captada num canal da mesa de som do estúdio, de forma remota e em linha direta com a cidade de Bruxelas. Lá, a tradução da poesia era adaptada em tempo real, pela conexão de postagens e conversas tecladas nas redes sociais.

Em *No Aquário* (2021), o processo de criação foi diferente. A nossa formação era um trio de bases eletrônicas, sintetizador e vozes. Em casa, eu toquei e gravei no próprio App do iPad, as bases eletrônicas das peças sonoras que iam compor o vídeo. Para isso, usei as partituras e defini os tempos das bases que, como falei, anteriormente, ao vivo eram abertos, na recitação dos líricos em voz alta, de forma rítmica e concisa, enquanto tocava. As gravações foram enviadas para o estúdio, serviram de guias e depois foram mixadas às vozes e ao sintetizador. O material sonoro masterizado tem 30 minutos e a sequência: *INTRO Manifesto*, *Gracyanne*, *Mãe* e *Penduricalho*, determinou a estrutura e as imagens do vídeo.

Além de compor e tocar as bases, a minha voz aparece de duas formas: na recitação da peça sonora *INTRO Manifesto*, que sempre abriu as performances ao vivo e, nas colagens poéticas que se juntam à poesia de Alice.

INTRO é a adaptação de outra poesia, garimpada num arquivo de textos para serem musicados pela minha ex-banda The Plastic Dream. A poesia, intitulada, *HARD SOUL*, (1991), foi escrita em

colaboração com o músico curitibano Norberto Pie e nunca foi musicada. Não lembro a motivação dos versos, quando escritos. Eles anunciam um posicionamento indefinido, mas cada negação é carregada de firmeza, por isso, a trato como um manifesto e a recito com voz enfática. Essa é a única vez que fazemos uma referência a NÓS (WE), pronome pessoal direto e plural.

O contexto mundial, quando esta poesia foi criada, nos leva ao começo dos anos 1990 (a reunificação da Alemanha, a dissolução da União Soviética, a Guerra do Golfo, o começo da União Europeia). No Brasil, pela primeira vez o governo era eleito pelo voto do povo, depois da ditadura militar. Um governo infeliz, que congelou a economia, confiscou o dinheiro do povo, demitiu funcionários públicos, se corrompeu e gerou indignação e o movimento popular *caras-pintadas*, em especial, formado por estudantes que lutavam pelo impeachment do presidente Fernando Collor. Naquele momento, era preciso dizer e fazer algo e isso, na maioria das vezes, é duro e pesado:

WE are not here to play/ WE are not here to dream/ WE are not here to drift/ I have a hard word to say (Velasco, Pie, 1991).⁷

Também é possível entender o período, pelo contexto musical e comportamental do movimento *Riot Grrrls - Grunge Rock*, do “som distorcido das guitarras e letras angustiadas e sarcásticas” das bandas Bikini Kill, Sleater-Kinney e 7 Year Bitch, entre outras mulheres artistas estadunidenses, como Queen Latifah e Yo-Yo, no Hip Hop e as inglesas do Brit Pop, das bandas Elastica e Sleeper.

Ao contextualizar a letra na história das mulheres, o lírico de 1991 ganha em complexidade e faz todo sentido, resgatá-lo como poesia das **Garotas Instantâneas**. Quando nos reunimos, o período político no Brasil era de pós-impeachment da presidenta Dilma Rousseff e o nosso sentir era de que *não podíamos brincar, derivar e sonhar*. A poesia, ainda, se alinha pela negação, modo de apresentação da Banda que sempre enfatizou “*Não somos uma banda*”. “*Não somos um coletivo*”. “*Não fazemos ensaios*”.

Para a base de *INTRO Manifesto*, abri um novo projeto no App Novation, joguei os *samples* (amostras de ruídos variados) de motores de fábrica dos anos 1920 (arquivos sonoros históricos) e os acionei aos poucos em *loop*. A sobreposição das sonoridades de silvos, suspiros e graves criam uma base sonora ruidosa. Quando todos os *samples* soam juntos é atingido o ápice e é o momento de recitar os versos. *INTRO* sempre foi apresentada em inglês e, nas performances ao vivo, contava com guitarra e teclado. Mas, em 2020, traduzi a letra para português e acrescentei um verso final. Essa nova versão, com os *samples*, teclado e voz, foi gravada como *INTRO MANIFESTO* e abre o vídeo *No Aquário* (dezembro/2021)⁸.

Nossa palavra é DE difícil dizer/ Nossa palavra, É difícil dizer/ Então, fala comigo, diz pra mim/ Aqui, em meio à sujeira/ O que se pode fazer nesse jogo sujo?!/ Seguimos gritando!/ Enquanto você finge, mascara, segue enrolando... (Velasco, 2020)

Considerações Finais

O formato-conceito das *Instant Bands* (Bandas Instantâneas), desenvolvido ao longo de uma investigação acadêmica, se baseava em uma performance única, propunha a conexão com o tempo presente, a partir de algumas instruções e do improviso. No entanto, quando a *Instant Band Grrrls / Banda de Garotas Instantâneas* se configurou, os tempos estavam difíceis para as mulheres e, em

⁷ N.O: Não estamos aqui para brincar/ Não estamos aqui para sonhar/ Não estamos aqui para à deriva/ Tenho uma palavra dura a dizer. (tradução nossa).

⁸ N.A: BANDA DE GAROTAS INSTANTÂNEAS. *No Aquário: Sete ao Entardecer Festival*. Pelotas, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JrsicOXkA80>. Acesso em: 30 nov. 2025.

meio às adversidades, o melhor a fazer foi **seguirmos juntas**, por um mês, um ano e por quanto tempo fosse necessário, montando um projeto aqui, outro acolá, perdendo integrantes, cavando oportunidades para continuar narrando, debochando, vociferando, no modo presencial e/ou online, em diversos meios, mídias e formatos (performance sônica/show, exposições, saraus, festivais, rádio, vídeo, internet, texto etc.) o que estávamos vivendo e reconhecendo na História, a mesma história. Trabalhar com esse material sensível, recorrente na vida das mulheres, alargou o projeto, nos aglutinou e nos instigou a relevar as diferenças para achar um ponto comum, onde a arte acontecesse.

A **Banda de Garotas Instantâneas** mistura música eletrônica, rock, ruído, vozes, poesia e filosofia feminista e se mantém em sintonia com o contexto efervescente dos movimentos feministas no Brasil e as intensas manifestações ocorridas na América Latina, a partir de 2015. Desde 2017, produzimos sete performances, dois vídeos, várias peças sonoras e concebemos muitos outros desdobramentos: o mais recente foi o projeto *Banda de Garotas CONVIDA Banda EX e outras Mulheres*, contemplado no Edital SEDAC/PNAB RS nº32/2024 – Música, onde criamos um repertório e uma performance em colaboração com a **EX** – outra banda ativista e com sonoridade sombria, de Porto Alegre.

Referências

BOURRIAUD, N. O importante é o pensamento. In: OLIVA, F.; REZENDE, M. (org.). *Comunismo da forma: som, imagem e política da arte*. Coleção Situações. São Paulo: Alameda, 2007. p. 13-20.

BURIGO, J. *Patriarcado, gênero, feminismo*. Porto Alegre: Zouk, 2022.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

DONOSO, J. *FCM 208 – Física (Arquitetura): som e acústica. Primeira parte: ondas sonoras*. São Carlos: Instituto de Física de São Carlos, Universidade de São Paulo, *s.d.* Disponível em: https://www.ifsc.usp.br/~donoso/fisica_arquitetura/12_som_acustica_1.pdf. Acesso em: 30 nov. 2025.

GOMES, C.; SORJ, B. Corpo, geração e identidade: a Marcha das Vadias no Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 29, n. 2, p. 433–447, ago. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/M3nBJJtyMYm4qd4TQdGpryR/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 nov. 2025.

GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KUHNERT, D. Nas Artes In: HOLLANDA, H. (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.75-104

ROLIM, M. (org.). *Banda de Garotas Instantâneas: nossa luta é diária — performances sônicas e ativismo feminista*. Porto Alegre; Toronto: Livro de artista, 2023. Disponível em: <https://hemisphericcounters.ca/projects/poeticas-do-ativismo-feminista/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

SANTOS, A. *Dito, não dito e maldito: redesenhar imagens feministas a partir de vestígios*. 2021. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande

do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/238253>. Acesso em: 30 nov. 2025.

SOLNIT, R. *De quem é essa história?: feminismos para os tempos atuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TOLOKONNIKOVA, N. *Um guia Pussy Riot para o ativismo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

WEISS, R. *Beat attitude: antologia de mujeres poetas de la generación Beat*. Tradução, seleção e prólogo de Annalisa Mari Pegrum. Madrid: Bartleby Editores, 2015.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

Links / Materiais audiovisuais

BANDA DE GAROTAS INSTANTÂNEAS. *Simpática*. In: *Performance Excorporação*. Porto Alegre, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Lsnd5lTz8c>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BIKINI KILL. *Alien She*. 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gduzrdch-nM>. Acesso em: 30 nov. 2025.

ELASTICA. *Stutter*. 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ie4x8hWYYE>. Acesso em: 30 nov. 2025.

FERREIRA, A. *Tudo o que você precisa saber sobre o movimento riot grrrl*. 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-o-movimento-riot-grrrl.4bf0ac7391b2dc585fd1b87ca29fb024homol1hn.html>. Acesso em: 30 nov. 2025.

SLEEPER. *The IT Girl* (álbum). 1996. Disponível em: <https://altrockchick.com/2022/10/02/sleeper-the-it-girl-classic-music-review/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

ÀS MARGENS DO RIO LENÇÓIS (BAHIA, BRASIL)

Adriana Teles de Souza¹

Resumo: Este ensaio visual investiga as relações entre corpo, território e memória a partir das práticas das lavadeiras do Rio Lençóis da Chapada Diamantina, Bahia. Fundamentada no conceito de autohistória, conforme Gloria Anzaldúa, a pesquisa articula narrativas pessoais e coletivas como estratégia estética e política de descolonização do olhar. O corpo é compreendido como território atravessado por saberes ancestrais, experiências de gênero e processos históricos de silenciamento. A performance e a criação visual operam como dispositivos de ativação da memória e do afeto, enquanto o uso de materiais do território - água, argila, pedras e pigmentos naturais - reforça uma poética ligada às ecologias locais e às práticas cotidianas de cuidado, resistência e permanência. As imagens não apenas representam, mas ativam experiências estéticas, políticas e simbólicas, propondo uma arte comprometida com epistemologias situadas e com os feminismos latino-americanos, ao articular corpo, memória, território e criação artística em diálogo contínuo com a ancestralidade e o presente.

Palavras-chave: autohistória; corpo-território; performance; memória; feminismos latino-americanos

A ORILLAS DEL RÍO LENÇÓIS (BAHÍA, BRASIL)

Resumen: Este ensayo visual investiga las relaciones entre cuerpo, territorio y memoria a partir de las prácticas de las lavanderas de Lençóis, en la Chapada Diamantina (Bahía, Brasil). Anclada en el concepto de autohistoria, según Gloria Anzaldúa, la investigación articula narrativas personales y colectivas como estrategia estética y política de descolonización de la mirada. El cuerpo se entiende como territorio atravesado por saberes ancestrales, experiencias de género y procesos históricos de silenciamiento. La performance y la creación visual funcionan como dispositivos de activación de memorias y afectos, mientras que el uso de materiales del territorio - agua, arcilla, piedras y pigmentos naturales enfatiza una poética vinculada a las ecologías locales y a las prácticas cotidianas de cuidado, resistencia y permanencia. Las imágenes no solo representan, sino que activan experiencias estéticas, políticas y simbólicas, proponiendo una práctica artística comprometida con epistemologías situadas y los feminismos latinoamericanos, articulando cuerpo, memoria, territorio y creación en diálogo con la ancestralidad y el presente.

Palabras-clave: autohistoria; cuerpo-territorio; performance; memoria; feminismos latino-americanos

¹ Mestranda em Artes visuais na linha de pesquisa Processos Criativos da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Artes Visuais (Bacharelado) no Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Integrante do Programa de Extensão História da Arte e Gênero. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba. E-mail: driteles9@gmail.com. Orcid: 0009-0009-6292-5125. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4703820126951608>.

ALONG THE BANKS OF THE LENÇÓIS RIVER (BAHIA, BRAZIL)

Abstract: This visual essay examines the relationships between body, territory, and memory through the practices of the washerwomen of Lençóis, in the Chapada Diamantina region (Bahia, Brazil). Grounded in the concept of *autohistoria*, as proposed by Gloria Anzaldúa, the research weaves together personal and collective narratives as an aesthetic and political strategy for decolonizing the gaze. The body is understood as a territory traversed by ancestral knowledge, gendered experiences, and historical processes of silencing. Performance and visual creation function as devices for activating memory and affect, while the use of materials from the territory - such as water, clay, stones, and natural pigments - reinforces a poetics connected to local ecologies and everyday practices of care, resistance, and continuity. The images do not merely represent but actively generate aesthetic, political, and symbolic experiences, proposing an artistic practice committed to situated epistemologies and Latin American feminisms, as it articulates body, memory, territory, and artistic creation in continuous dialogue with ancestry and the present.

Keywords: autohistoria; body-territory; performance; memory; Latin American feminisms

Apresentação

Falo desde o corpo, desde a terra, desde um lugar onde a água corre e as mulheres lavam. As margens sempre me chamaram, talvez porque nelas o mundo se desmancha e renasce. É nesse espaço entre o rio e o corpo, entre o gesto e a memória, que nasce minha pesquisa poética. Entendo o corpo como território e a arte como uma forma de escuta. Escuto o que a terra diz, o que as águas guardam, o que as mãos das mulheres transmitem no silêncio do trabalho. Nas performances e criações visuais que compõem este ensaio, sigo as pistas deixadas pelas lavadeiras de Lençóis, na Chapada Diamantina (Bahia), mulheres que transformam o cotidiano do trabalho de lavar em ato de cuidado, resistência e permanência.

O conceito de *autohistória*, como propõe Gloria Anzaldúa, é a espinha dorsal desta pesquisa: escrever e criar a partir de mim é também escrever e criar com as que vieram antes. Minhas obras são costuras de memórias pessoais e coletivas, gestos herdados que atravessam o tempo. O trabalho com pigmentos naturais, argilas e águas. Materiais que nascem do território e voltam a ele, em uma tentativa de reinscrever a arte no fluxo da natureza e das vidas que ela sustenta. Ao pintar com as pedras e mergulhar no rio, busco reencantar o mundo. A performance torna-se um ritual de reconexão com a ancestralidade, um modo de devolver à arte seu poder de cura e denúncia. Cada gesto é também uma pergunta: como seguir lavando o que a história sujou? Ou como manchar com memória a brancura dos lençóis?

A *autohistória* me permite recontar narrativas que foram silenciadas pela história oficial. Contar a própria história é um ato de desobediência, um modo de descolonizar o olhar e afirmar outras epistemologias. Ao revisitar o gesto das lavadeiras, proponho uma arte que emerge da vida cotidiana das mulheres do território, que devolve à criação sua dimensão política e espiritual. Essas imagens nascem de um processo contínuo de pesquisa sobre corpo, memória e território. São fragmentos de um diálogo entre arte e vida, entre o que vejo e o que sinto. Não buscam representar, mas ativar: são passagens de uma experiência que é política e afetiva, pessoal e coletiva.

Ao costurar práticas ancestrais e linguagens contemporâneas, minha pesquisa poética se inscreve no horizonte dos feminismos latino-americanos, que fazem da arte uma forma de resistência e imaginação de futuro. A partir das margens, onde o tempo corre diferente e onde o cuidado é metodologia que transforma. Proponho imaginar futuros tecidos por mulheres, onde corpo, terra e memória caminham juntos. A *autohistória*, aqui, é semente e horizonte, um modo de existir no presente e de cultivar o amanhã.





Figura 1. Driamantina (Adriana Teles), performance e fotografia digital *Às Margens do Rio Lençóis-BA*, Lençóis, Chapada Diamantina – BA, 2024. Fonte: Acervo da artista.





Figura 2. Driamantina (Adriana Teles), performance e fotografia digital *Às Margens do Rio Lençóis-BA*, Lençóis, Chapada Diamantina – BA, 2024. Fonte: Acervo da artista.





Figura 3. Driamantina (Adriana Teles), performance e fotografia digital *Às Margens do Rio Lençóis-BA*, Lençóis, Chapada Diamantina – BA, 2024. Fonte: Acervo da artista





Figura 4. Driamantina (Adriana Teles), performance e fotografia digital *Às Margens do Rio Lençóis-BA*, Lençóis, Chapada Diamantina – BA, 2024. Fonte: Acervo da artista



Figura 5. Driamantina (Adriana Teles), performance e fotografia digital *Às Margens do Rio Lençóis-BA*, Lençóis, Chapada Diamantina – BA, 2024. Fonte: Acervo da artista.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Trad. Jamile Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.
- HOOKS, bell. *Escrever além da raça: teoria e prática*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Elefante, 2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. São Paulo: Editora Cobogó, 2021.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MIRANDA, Eduardo Oliveira. “O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral”: os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê / Eduardo Oliveira Miranda. – Feira de Santana, 2014.
- SOUZA, Adriana Teles de. *Nas encruzilhadas da autohistória: diálogos artísticos com Gloria Anzaldúa e Rosana Paulino*. Anais XV Encontro Internacional da ANPHLAC: esperança e resistência na América Latina, São Paulo, p. 14-31, 2022. livro eletrônico (692 p.).
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

A NOITE DAS MÃES¹

Cristina T. Ribas & outras anônimas²

Resumo: É na noite que nós mães conseguimos tempo para algumas coisas, por isso é preciso fazer este tempo durar. Esta noite, neste texto, se torna o espaço no qual se demanda politizar o aborto, sua legalização como direito de decidir e a descriminalização de mulheres, meninas e pessoas que abortam. O conservadorismo avança, mas avança também a luta e a solidariedade entre territorialidades, espiritualidades e formas de organização distintas de modo que se possa cada vez mais reconhecer os direitos das corpos que gestam – e abortam. Nessa noite eu quero olhar para mim, mas também quero entrar nela para falar com todas.

Palavras-chave: legalização do aborto; reprodução; crime; justiça reprodutiva; escrita situada

LA NOCHE DE LAS MADRES

Resumen: Es por la noche que las madres encontramos tiempo para ciertas cosas, por eso necesitamos que este tiempo perdure. Esta noche, en este texto, se convierte en el espacio en el que exigimos la politización del aborto, su legalización como derecho a elegir y la despenalización de las mujeres, las niñas y las personas que abortan. El conservadurismo avanza, pero también lo hace la lucha y la solidaridad entre diferentes territorios, espiritualidades y formas de organización, para que los derechos de los cuerpos que gestan —y abortan— sean cada vez más reconocidos. En esta noche quiero mirarme a mí misma, pero también quiero entrar en ella para hablar con todas.

Palabras clave: legalización del aborto; reproducción; delito; justicia reproductiva; escritura situada

¹ Este texto foi escrito no início de 2021, revisado e atualizado até o momento de sua publicação de forma que se possa acompanhar o contexto político da luta pela descriminalização das mulheres, meninas e pessoas que abortam.

² Cristina T. Ribas atua como artista, pesquisadora, professora. Professora Adjunta no Departamento de Artes Visuais e do PPGART, Centro de Artes e Letras (UFSC). Integra a rede de pesquisadores Conceptualismos del Sur; co-líder do Grupo de Estudos Epistemologias Afetivas Feministas; integra a associação i-motirão. Porto Alegre, RS, Brasil. Organiza projetos interdisciplinares entre as artes, a psicologia social, as práticas feministas e práticas de conhecimento livre, e mais recentemente agenciando saberes e práticas dos povos originários. Gosta de escrever também em forma de prosa e poesia. Pesquisa teatro de improvisação, cartografias, análise institucional e estudos da subjetividade em relação à processualidade da criação. <http://lattes.cnpq.br/3130365177754226>. <http://orcid.org/0000-0001-6856-1937>. cristina.ribas@ufsm.br

MOTHERS' NIGHT

Abstract: It is in the night that we, the moms, most often find time for some things, so it is necessary to make this time last. This night, in this text, becomes the space to demand the politicization of abortion, its legalization as a right to decide and the decriminalization of women, girls and people who abort. Conservatism advances, but also advances struggle and solidarity between territorialities, spiritualities and different forms of organization so that it is increasingly possible to recognize the rights of those who get pregnant – and interrupt. In this night I want to look after myself, but I also want to enter the night to talk to everyone.

Keywords: legalization of abortion; reproduction; crime; reproductive justice; situated writing

Aquele silêncio da dúvida. Há tantas coisas que eu não consigo alcançar. Silêncio interno, quase como surdez. Ou mutismo. Ou uma dor, guardada, em palavras que não se pode dizer. Assim foi a primeira vez que engravidei. Eu não conseguia dizer para mim, muito menos para a amiga para quem telefonei - de Belo Horizonte para Porto Alegre. Tudo era longe demais. Experiência longe do meu próprio corpo. Mas ao mesmo tempo tão perto, bem dentro. O atraso, o desconforto, tudo era desconhecido ainda. O corpo inchado, os enjoos. Olhando para trás, ralento no texto que procura um espaço de acontecimento para esse primeiro abortamento. Na primeira gravidez, aos vinte e três anos, não queria parir.

Mergulho no intervalo largo que separa os anos dos primeiros e os anos dos últimos abortos. São pouco mais de dez anos. Ao escrever este texto decido entrar, mais uma vez, na deriva dessas memórias. Sempre quis escrever sobre as quatro experiências de abortamento, e parece que chegou a hora. Mas é apenas na noite que nós mães conseguimos tempo para algumas coisas. Na noite que é também contra-turno do trabalho e do trabalho reprodutivo, onde também encontramos o desejo, o espaço para a sexualidade, para sustentar a escuridão e a temporalidade da noite, para que tanto possa durar. Na noite eu encontro o tempo de mergulho para sacudir aquilo de que falei aos pedaços, aqui e ali, e para expor o que sinto que precisa ser dito para que se possa politizar o aborto e para que se possa demandar sua legalização como direito de decidir.³ Pode ser que para as mulheres e mulheres-mães⁴ que abortam o silêncio sobre o abortamento seja uma espécie de noite que projeta ou esconde aquilo que tem que ficar desconhecido (e ainda mais para as meninas, forçadas a parir ou banidas do aborto legal⁵). Talvez porque há coisas que só podem aparecer na noite, nessa noite eu quero olhar para mim, mas também entrar nela para falar com todas – e todes.

O dia a dia, tensionado pelo produtivo, empurra para a noite o espaço da elaboração e da partilha. A noite não quer afirmar, contudo, o espaço já relegado ao invisibilizado ou ao silenciado das experiências de abortamento. Essa noite é coletiva, e tantas coisas acontecem na noite das mães. Deve ser por isso que eu sinto que escrever precisa acolher cada experiência, sem emitir qualquer

³ Nota da autora (N.A): No Brasil, desde 1940, o aborto é legal no caso de estupro ou abuso, feto anencéfalo e risco de vida para a gestante. Contemporaneamente a interpretação da lei de que meninas abaixo de 14 anos configura risco de saúde e a classificação como “estupro de vulnerável” amplia o direito. Interromper uma gestação não desejada, de maneira voluntária não é, portanto, permitido.

⁴ N.A: 67% das mulheres que abortam já são mães. Estatísticas apresentadas no relatório *Aborto: por que precisamos descriminalizar?*, Instituto Anis, Agosto de 2018.

⁵ N.A: A resolução 258 do Conanda (Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente), garante atendimento humanizado e acesso ao aborto legal para crianças e adolescentes vítimas de violência sexual, como está na lei desde 1940. Segundo a resolução, não há limite de semanas para a realização do procedimento, não há necessidade de registro em delegacia nem pais ou responsáveis precisam ter consentimento. A campanha Criança não é mãe é uma articulação de diversas organizações e fóruns que defende a resolução do Conanda. Estatísticas apontam que em 2023 apenas 154 abortos legais de meninas aconteceram no Brasil, enquanto que 14 mil entre 10 a 14 anos tiveram filhos.

juízo ou moral, de forma que escrever seja também demandar sobre o que foi feito desconhecido, bloqueado, não discutido: o direito a escolher ser ou não ser mãe; quando ser mãe; sob que condições; o atravessamento das classes sociais na maternidade, e tanto mais. Breve pausa: “Quais são, afinal, as condições para ser mãe?”



Figura 1. Sem título [Diagramas aborto – salud publica]. Desenho em canetinha hidrocor e alteração digital de fotografia, 21 x 29cm, Cristina Ribas, 2021-2026. Fonte: Acervo da autora.

Noite adentro, busco criar espaço ao redor do abortamento chamando junto os direitos reprodutivos, catando, mesmo que aos fragmentos de tempo, narrativas, sensações e memórias na complexidade política dessa experiência. Na experiência de politizar o aborto. Na pesquisa de entender como narrar o aborto muitas formas se apresentam - ou querem dizer.

Primeira deriva

Perdi uma coisa muito pequena, com um pouco de brilho. Há tempo eu não vasculhava por algo tão pequeno, mas que não queria perder. Um brinco prata, com um pedaço de concha azul. Não sei onde ele caiu ou quando desatarrachou da minha orelha. Então sacudi o pensamento e na memória da rotina me dei conta que foi quando ajustei o elástico da máscara. Em busca do brinco, saí pelas ruas vasculhando o chão, olhando para cada coisa pequena que fosse saliente, que saltasse diferente do solo por onde eu pisava. Não sabia se procurava mais pelo azul (corte de concha) ou pelo prata, que agarrava a concha. Então atinei num modo de atenção para as coisas micro. Para cada manifestação. Meu olho não pode perder um centímetro do solo. E se perder? E se a varredura falhar? Quarteirão após quarteirão não encontro o brinco. Lá da rua, aquela sensação de atenção a coisas diminutas me trouxe para esse texto. De novo.

Nessas noites cultivo um prazer, afinal, ao escrever surge uma sensação de que uma noite longa se inaugura. Este espaço não está dado. A noite é, para mim, assim como sei que é para outras mulheres, o espaço possível de uma solidão habitada. Investir nessa noite não quer, contrariamente, reproduzir um gênero, unitário. A gravidez e o aborto existem majoritariamente nos corpos de pessoas socialmente reconhecidas como mulheres. E também, evidentemente, em corpos não significados no gênero mulher. Corpos que engravidam, corpos que gestam, corpos que cuidam, corpos que abortam. Neste reclame esta noite quer encontrar também o *outro* gênero, aquele que se polariza nas masculinidades e sua (falta de) responsabilidade-sensibilidade nisso tudo. Há um corpo masculino implicado, mas majoritariamente ausente.⁶

Esta noite tem que ser um espaço seguro. Um espaço de intimidade – com quem se importa, quem sente, quem sofre. Quem vive isso. A noite das mães, é também das mulheres aborteiras, feministas, socorristas e trabalhadoras da saúde, militantes e legisladoras que garantem as condições já legais de abortamento, noite que nelas encontra suporte.⁷ Noites que se tornam um momento para pesquisar no corpo aquelas sensações de antes – quando eram novidade, e quando reconhecidas (a outra e a outra gravidez), e como se interrompe aquilo que deve ser interrompido – a impossibilidade de escolha, a gestação não desejada. Compõe com essa noite as maternidades de mulheres negras e indígenas, que vivem na insegurança sobre a vida de seus filhos tidos - e contrasta a maternidade das mulheres brancas e os abortos seguros pagos, contrasta mais ainda a reprodução dos ricos, a ideia de propriedade que se imprime na reprodução.

⁶ N.A: É preciso sem dúvida apontar para a ausência de pessoas do gênero masculino nas lutas feministas em geral, assim como na defesa do aborto legal. Este texto não aprofunda esse problema, mas não pode passar sem apontar. Fica como pista para a/o leitora procurar sobre “aborto masculino”, e compreender as estatísticas de paternidade não assumida no Brasil.

⁷ N.A: Em uma das vitórias das movimentações institucionais pela descriminalização, em 2023 Rosa Weber, então ministra do STF, antes de se aposentar, reabriu a votação da APDF 442, a Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental busca garantir a descriminalização do aborto no Brasil. Ela foi apresentada pelo PSOL e Instituto de Bioética Direitos Humanos e Gênero (Anis).



Figura 2. Sem título. Desenho em canetinha hidrocor e tinta e alteração digital de fotografia, 21 cm x 29 cm, Cristina Ribas, 2011-2026. Fonte: Acervo da autora.

No escuro e na noite abro atenção aos detalhes, e às pequenas convulsões. Pesquisar se torna rabiscar entre os ruídos do que ficou marcado e do que se levantou, junto de outras mulheres, para construir letra após letra a delicadeza, a estranheza e o rompante de cada momento. Talvez não seja tão importante o que foi que eu disse de cada aborto que realizei. Nem seja possível inventar uma totalidade. Minha experiência é uma entre milhares, quantas somos afinal? E quero falar-com mulheres que tiveram abortos espontâneos, com mulheres que tentaram filhos e não engravidaram. Será que partilhamos de dores, dúvidas, sensações, certezas?

Sem dúvida, ao falar sobre aborto, essa noite diz de mim, mulher, feminista, mãe; diz de minha sexualidade, da intimidade com meu corpo, das minhas coletividades e das minhas vidas impessoais, íntimas, partilhadas. Mas essa noite tem que dizer mais, tem que anoitecer para todas nós, todes nós.

Segunda deriva, com a filha

Escrevo com minha filha já grande. Escrevo à noite no silêncio depois de dormir um pouco, depois de colocá-la para dormir, depois de conversar um pouco com meu companheiro. É nesses momentos que volto a este texto e onde ele se constrói. Com os olhos marrons bem abertos, procuro no escuro um espaço para acessar essas outras noites, *de las madres*, ou das mulheres que devem mães – nem que seja apenas por um curto tempo – tal como o tempo curto de uma gestação não planejada, ou indesejada. Para falar de aborto não acho que é preciso ser mãe, mas é a partir daqui que me localizo. Também para transversalizar a maternidade: por que são muitas as formas de maternidade, os filhos que não se teve, os desejados e não concebidos, os filhos que vieram porque

quiseram (os que vingaram!), os filhos adotivos, as mães que nunca gestaram - e ainda assim são mães.

Para mim a maternidade de filha parida, maternidade desejada ainda que não planejada, veio na terceira gravidez. Aquela certeza, inteira. Esta filha acolho, desejo, dou mamá e colo. A afirmação “Pariremos com prazer” (tal como aquele livro, de Casilda Rodríguez Bustos) veio junto da avidez de uma defesa. Essa gestação, esse momento, essas condições.⁸

Se a maternidade fica isolada no corpo da mulher como unidade reprodutora, como um evento ‘de sucesso’, e o aborto é tratado socialmente como a ‘negação de querer cuidar’, parece que se tenta afastar esses eventos reprodutivos e criar espaços não permeáveis entre eles. Mas é impossível descolar uma coisa e outra. Escrever junto e com a experiência da maternidade e de filhos não tidos, junto de um debate sobre direitos reprodutivos, infelizmente é uma conexão rara. No olhar genérico, normopático, tanto a gravidez como o aborto oscilam numa balança incerta entre saúde e doença, sendo o abortamento acusado como a causa – por parte dos conservadores – de efeitos negativos na saúde mental das mulheres.⁹ Sabemos que a violência estado-patriarcal, contudo, é anterior. A violência de não poder decidir e a violência dos abusos é o que gera marcas, essas sim indeléveis, nos percursos de vida, e (re)marcam gênero e dominação (dos corpos das mulheres e meninas).¹⁰ Maternidade e aborto se reúnem na noite das mães, por isso, como espaço de contestação aos poderes que se projetam nas nossas corpos. No Brasil, 2/3 das mulheres que abortam já são mães.¹¹ O universo de afetos deste texto é, portanto, das gestações (e das maternidades) tidas como *negadas*. Aquelas ainda não cobertas sob as condições presentes, ao menos neste país, de aborto legal. O que deixa explícito algo revoltante - de fato, não se pode publicizar a interrupção voluntária de uma gestação, interdito social de que não se poderia performar a escolha do evento da reprodução, e da maternidade, o que contrapomos com maternidades aborteiras, sim.

⁸ N.A: Um amigo homossexual me pergunta: quando as feministas e as mães vão falar de não ter filhos? Talvez isto ateste uma confusão generalizada, entre classe e cultura, e a necessidade de recuperarmos formas territorializadas de gestar, parir e cuidar. Na Europa há movimentos organizados para demandar a não reprodução, mas percebo que isso não acontece de um lugar de solidarização à mulheres empobrecidas e seus eventos reprodutivos, ao que o conceito de justiça reprodutiva vem rebater.

⁹ N.A: Em 2025 diversos legisladores criaram, em diferentes cidades do Brasil, uma ofensiva contra o direito ao aborto com a invenção de uma “síndrome pós-aborto”, desejando consolidar uma “semana de conscientização” para algo que não é nem reconhecido pela Organização Mundial de Saúde (OMS) nem consta como CID no catálogo de patologias. A suposta síndrome contradiz as estatísticas dos estudos que apontam, com diversas pesquisas, o alívio que meninas, mulheres e pessoas que abortam sentem depois de um aborto bem sucedido.

¹⁰ N.A: Pesquisa do Centro de Integração de Dados e Conhecimentos para Saúde (Cidacs), vinculado à Fundação Oswaldo Cruz Bahia (Fiocruz) indica que em 62,41% dos casos os abusos são perpetrados por pessoas que conhecem a vítima.

¹¹ N.A: Dados do Instituto Anis, ver nota nº. 2.



Figura 3. Sem título [Fotografia de manifestação em Buenos Aires no contexto da luta pela legalização do aborto, autor desconhecido]. Desenho em tinta e alteração digital de fotografia, 21 cm x 29cm, Cristina Ribas, 2026. Fonte: Acervo da autora.

Aborto: aquela palavra proibida, dolorida, insegura. E, por outro lado, ou melhor – no mesmo corpo - gravidez: transformação, íntima, estrutural. Agora, a dobra entre o extraordinário e o ordinário: todos fomos gestados. Maternidades aborteiras: a chance do desvio, de fazer de outra forma, de brigar contra a determinação da reprodutividade. Nossa capacidade de escolher – um duelo – também sobre como queremos ser mães. Analisar a relação entre reproduzir e maternar. Demandar a possibilidade de escolher cresce à medida que podemos pensar como queremos ser – mães, mulheres, gênero e sexualidade dissidentes das normopatias que nos cerceiam.

Em uma gestação não desejada, não planejada, atropelada... se interpõe uma convulsão de emoções. A sensação, a descoberta, o estranhamento... a decisão, depois a pesquisa, o risco, o tempo de espera até que você possa, até que você consiga fazer um aborto – ilegal, sim, mas seguro. O que pode ser uma longa e dolorosa noite.

Interrupção

Há muitas noites. Há noites tranquilas, há noites violentas. Assim como há muitas formas de engravidar. Muitas derivas do prazer. Temos muitos corpos em um. Ou, nos fazemos muitas corpos. E há estatísticas diferentes, no contraste da dor de cada silenciamento e no perigo de cada abortamento ilegal - mulheres pobres, negras e indígenas abortam mais que mulheres brancas e de classes abastadas, e incorrem em condições mais inseguras de abortamento e maior perigo de criminalização. Diante do impedimento da escolha, contrastam abusos e violências. O controle

sobre nossos corpos, corpos, corpos, sobre nossa capacidade reprodutiva, devém, infelizmente, controle sobre nosso prazer. Bem por isto, a rebeldia feminista produz outros gozos, sexualidades, fluxos – por fora das marcas de uma heterossexualidade compulsória. Cortes, novos nascimentos. Afinal estamos na noite que mistura reprodução e prazer. É preciso fazer espaço, dilatar a noite.

Mergulho na noite como espaço último, porém infinito, no qual se misturam uma entrega e uma imaginação das conversas que eu posso ter com aquelas que, assim como eu, interromperam gestações não planejadas. Em cada gravidez não continuada, uma despedida. Mas, ao mesmo tempo, um rompimento com um senso comum. Um rompimento com a lei e a diretiva moral de que, no evento da gravidez, devemos parir. A luta pela legalização demanda que a escolha sobre parir não seja feita por outros, não seja uma imposição normopática, heteropatriarcal, despótica, mas, sim, um direito de um corpo com útero.¹² Podemos perceber como, contudo, a moralidade que ronda o aborto já legal e o aborto criminalizado é a mesma. O fato de que não é possível socializar a experiência de um abortamento recente gera silenciamentos de toda ordem. Afinal, a criminalização ronda estas experiências. E sabemos como, igualmente, a criminalização leva à insegurança das condições de realização de um aborto seguro – a menos que você tenha recursos e acesso a redes seguras. Conversando com as estatísticas, é preciso insistir que “sobreviver a um evento abortivo não pode mais ser privilégio de classe” (Domenique Goulart)¹³.

Para tocar o silêncio que ronda os abortamentos é preciso interromper, antes, a incapacidade de escolher. É como um trava-língua, aquilo sobre o que não podemos falar, o entrave ao qual estamos submetidas. Interromper o que nos interrompe. É preciso atravessar essa noite.

¹² N.A: Como ecoa o movimento feminista, cada criança nascida, dependendo das condições de gestação, não pode ser a repetição de um abuso, como nos casos de estupro, em que o estado abusa duplamente quando cria normativas como a “bolsa estupro”, marcado pelo movimento feminista com as hashtags #estupradornaoepai #criançaãomãe #bolsaestupro.

¹³ N.A: Me refiro a um texto de Domenique Goulart “Maré verde feminista e um devir latino-americano” Le Monde Diplomatique, 15/01/2021. Acessível em <https://diplomatique.org.br/mare-verde-feminista-e-um-devir-latino-americano/#_ftnref6> .



Figura 4. Sem título [sobre foto de intervenção de Mujeres Creando, “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista”]. Desenho em tinta e alteração digital de fotografia, 21 cm x 29 cm, Cristina T. Ribas, 2026. Fonte: Acervo da autora.

Terceira deriva, quatro abortamentos

Em mim não foi apenas um aborto. Na primeira vez que engravidei, nos dias eu pedalava e fazia coisas pesadas, para ver se o corpo “se livrava”. Se algo despegava daquelas sensações todas que confirmavam a afirmação temida – “estou grávida” – que não consegui nem murmurar no telefone para a primeira amiga que contei. Ter filhos para mim se media por um desejo de subir montanhas – e eu achava que não podia subir montanhas com crianças. Eu tinha 23 anos, um “rolo” que vinha me visitar em Belo Horizonte, mais um namorado que tinha ido fazer doutorado em outro país. O rolo tinha ejaculação precoce – mas hesitava em colocar camisinha. A gente partilhava o desejo de subir montanhas, eu e ele, mas não tínhamos planejado ter filhos. E naquela equação que eu tinha inventado, ter filho agora iria interromper a possibilidade de subir montanhas, e de seguir o relacionamento com o namorado que tinha ido para outro país. Eu não tinha estabilidade financeira, não queria depender dos meus pais. Eu acompanhava minha irmã mais velha, com seu filho de 2 anos e que já tinha feito um aborto, por isso eu tinha entendido também o que acontecia na dinâmica familiar e queria evitar. Fui a uma clínica em Belo Horizonte, não me senti segura. Extremamente precária. Medo de ter uma infecção, um aborto mal sucedido (todas escutamos rumores). Medo concreto de morrer. Então descobrimos uma clínica no Rio de Janeiro. A namorada do meu cunhado tinha passado pelo mesmo que eu, recentemente. O rolo era estudante de medicina, tinha um dinheiro guardado, pôde pagar. 800,00 reais. Primeiro aborto ilegal. O rolo evoluiu para namoro, que ficou meio marcado por aquele mistério partilhado – um filho/a que não tivemos. Mas nunca mais havíamos falado no assunto.

Na segunda vez que engravidei, na hora do gozo (dele) eu tive a sensação do primeiro aborto. Um pouco mais de um ano depois, ele de novo. Sem camisinha? Ah, e aquela conversa, novamente ele colocaria já já, mas não... o gozo veio antes do planejamento. Mesmo rolo, mas que tinha virado

namoro à distância. A sensação do aborto no momento do gozo era também um misto de violação com algo mais que eu nem sabia. Segunda gravidez não consentida, e eu ainda não havia aprendido algo. Vivíamos em cidades diferentes, de novo, e os encontros eram escassos. Diante do gozo ‘precipitado’ dele e da minha vulnerabilidade: uma revolta imensa. Desejei a maternidade, a descoberta de ter uma criança, mas de novo não me parecia a hora. Percebi que eu queria ter uma filha sozinha, não com ele. Esse não poder escolher me revirava, eu queria poder escolher – inclusive a paternidade. Eu tinha uma liberdade sexual, eu tinha outros encontros, e habitava bem minha individualidade. 24 anos, segundo aborto ilegal.

Na terceira vez, quase dez anos depois, eu desejava um irmão/irmã para minha filha, mas a relação com o companheiro, o lugar onde morávamos, e minha vida profissional não pareciam poder acolher mais uma criança. Eu morava fora do Brasil (Inglaterra) e, diferente dos primeiros dois abortos, esse seria meu primeiro aborto legal. Eu vivia uma relação de casal com o pai da minha filha, mas infeliz. E com grandes defasagens de escuta, de parceria ou sensibilidade. Isolada de amigos, isolada de uma vida acolhida de um modo meu – fosse de me comunicar, fosse de ter prazer. Eram muitos estranhamentos. Ao passo que meu corpo pedia, eu não sentia que poderia acolher mais uma criança. E isso também tinha a ver com redes (escassas) de cuidado em outro país. E eu sabia que não teria energia suficiente – tinha um doutorado em curso. Mas o que era uma escolha (não gestar), também era uma sensação de fracasso. Afinal, eu já tinha parido. Eu “sabia” cuidar e criar. E de certa forma, eu queria poder afirmar aquela condição materna, de novo, *hermanar* a filha. A casa era repleta de brinquedos, roupas de bebê. O aborto legal, contudo, era um outro espaço de acontecimento muito diferente da clandestinidade e palavras meio ditas (ou não ditas) no Brasil. Socializar a dúvida, poder escolher. Abortar na Inglaterra, estar diante de profissionais que falavam de consentimento, era quase surreal. E também uma grande liberdade. Terceiro aborto, e primeiro aborto legal – e gratuito.

Depois de abortar tomei anticoncepcional por algumas semanas, mas tinha dores de cabeça horrendas. Tive que parar de tomar. Nossa vida sexual era um desastre, literalmente, eu nem achava que sexo aconteceria. E nem gozo aconteceu. Não sabemos como engravidei. Por isso mesmo, com a descoberta de mais uma gravidez, bem, aí eu não acreditava, aconteceu 5 meses após o terceiro aborto. Perplexa, eu não entendia como diante da dificuldade de tantas amigas de engravidar eu apresentava uma facilidade quase obscena (anos depois descobri que o útero se torna mais propício para engravidar logo após um aborto). O irreal e absurdo que se apresentou, o evento de que eu teria que novamente abortar, em tão curto espaço de tempo, com uma vida sexual atrapalhada e infeliz, numa relação que já não ia nada bem, abriu uma noite densa e longa. Solidão imensa. Eu precisava afirmar para mim um novo espaço, além de reiterar, dolorosamente, mais uma escolha. Eu demandava tanto sentir-me mais junto de mim, do meu prazer, afinal meu prazer não estava circunscrito àquela relação. Tanta coisa ficou evidente. Um aborto inaugura diversas análises... O desejo em outros lugares, a masturbação como o encontro feliz com a sexualidade – e que não dependente de nenhuma relação amorosa. E então nesse processo também me separei do pai da minha filha. E no mesmo procedimento do quarto abortamento, novamente legal, a clínica oferecia colocar um DIU – dispositivo intra uterino.¹⁴

¹⁴ N.A: No Brasil é possível solicitar a inserção gratuita do DIU no SUS nas UBSs (Unidades básicas de saúde). Trata-se de um método reversível, portanto se a mulher tem desejo de engravidar ela pode retirar o dispositivo.



Figura 5. Sem título [Zona Portuária pra quem? Eike FDP]. Desenho em tinta e alteração digital de fotografia, 21 x 29cm, Cristina Ribas, 2011-2026. Fonte: Acervo da autora.

Abortei como quem vai ao supermercado, imagem irônica de uma sensação estranha de caminhar na rua, afinal eu já havia feito aquele percurso meses atrás, de minha casa até a clínica, e da clínica até minha casa. A clínica de abortamento em Londres ficava apenas a dois ou três largos quarteirões da minha casa. Mas não, isso não fazia do quarto abortamento uma ação frívola. Uma rede de memórias e comparações se abria, em relação aos abortamentos anteriores, e no Brasil. O aborto legal, desconhecido cultural, contrastava com o proibido no Brasil. No segundo, eu já entendia mais que estado de consciência emergia com a escolha por fora da criminalização. Doía, mas eu podia sonhar. E eu podia socialmente assumir o desejo da escolha. Para explicar um pouco: para ter acesso ao aborto eu poderia ser referida pelo médico (saúde da família) ou poderia acessar a clínica diretamente. Fui pelo segundo caminho. Afinal, eu tinha uma ótima relação com o médico de família que nos assistia, e ele ia conhecer meus olhos cheios d'água quando eu lhe contasse. Mesmo sob legalidade, eu entendi que precisava um pouco de anonimato.¹⁵

A sala de espera da clínica de abortamento expunha quadros grandes com imagens e técnicas de controle de natalidade – entre elas lembro que uma das técnicas era a inserção de rodela de limão ou laranja na vagina (a acidez age como espermicida), esponjas, ou versões mais arcaicas de DIU de vidro ou mesmo de metal.¹⁶ Técnicas partilhadas por mulheres, a construção histórica de uma autonomia. Até sua instituição. Aborto legal. A segurança com que se realiza um aborto legal e gratuito se aproxima muito mais de um ato de cuidado coletivo, ainda que institucional, claro.

¹⁵ N.A: O texto poderia trazer também as narrativas dos encontros médicos ao longo de todos os anos. A quantidade de vezes que omiti o total de abortos, a reação de profissionais mais ou menos acolhedores, e mesmo a médica ginecologista que me pediu que, em consulta, pedisse perdão aos filhos não tidos: “Você já pediu perdão?”.

¹⁶ N.A: O nome da clínica: Marie Stopes International, MSI Reproductive Choices, South London Treatment Centre, que contém no nome literalmente “decisões reprodutivas”. Copio também o endereço como memória situacional e semiótica dessa vizinhança - 1A Raleigh Gardens, Brixton Hill, London, SW2 1AB.

Naquele país trata-se de uma estratégia de saúde pública. A memória é de uma liberdade consentida, não moralizada ou censurável. Força instituída que considera os corpos das mulheres, das mulheres-mães e das pessoas que gestam na sua complexidade.

Quarta deriva, balbucio

Numa ocasião, num circuito de apresentações na universidade ainda fora do Brasil, eu preparei uma fala que era quase um manifesto. Queria falar sobre reprodução social e indagava se era necessário ser mãe para falar sobre isso.¹⁷ Da minha voz saltavam, como balbucio atrapalhado, alguma demanda para discutir o espaço entre maternidade e aborto. E foi do meio desse balbucio em língua estrangeira que me dei conta, em voz alta e para muitas desconhecidas, de que eu queria falar da reprodução como experiência que deslocava a mulher-mãe de um lugar isolado dentro dos feminismos, e que evidenciava o duelo da mulher-mãe com a realidade das demais lutas feministas. É que alguns espaços de feminismo (ou seria naquele momento o espaço acadêmico?), me pareciam negar a existência da maternidade. Sentia uma negação da possibilidade de discutir maternidade. (Talvez porque a maternidade foi apropriada pelos conservadores?) Foi diante desse balbucio, do evento da quarta gravidez não planejada, da maternidade de minha filha parida (naquele momento com 4 anos), em língua estrangeira, e diante da perplexidade sobre todos os silenciamentos que rondam o aborto, que comecei a escrever sobre maternidade, feminismo e também sobre direito ao aborto.¹⁸

Além da imagem das rodela de laranja, uma amiga brasileira que mora na Inglaterra há muito tempo me ajudou a descolar da experiência individualizada do sofrimento – e daquela sensação de falha, de que “não pari porque não sou suficientemente boa para ser mãe de mais uma criança”. Com amor e com cuidado ela me disse “– Bem, por aqui não querem muitos filhos dos migrantes, não é?” Sua fala agiu como uma intervenção, perspicaz e política, de uma realidade coletiva em que, se por um lado o controle de natalidade também reflete em direito de escolha, por outro, o estado controla a natalidade como forma de regulação de quem pode ter acesso àquele Estado-nação e àqueles direitos.¹⁹

No Brasil esse controle, para as mães pretas e indígenas, funciona de outro modo: o estado “deixa nascer” para que os filhos morram sob criminalização e balas “perdidas”.²⁰ Aqui, sabemos, não há controle da natalidade e a educação sexual é cada vez mais perseguida. A saúde pública sobrevive morbidamente e a garantia de direitos reprodutivos depende de uma militância dentro e fora das instituições para assegurar que aconteça aquilo que está prescrito na lei, no papel (e não a perversão do direito). Como dito, o controle da natalidade é, na verdade, o controle sobre o litígio entre vida ou morte de crianças pretas e pobres ou indígenas, que lutam por sobrevivência. Enquanto que a

¹⁷ N.A: O texto que escrevi em 2015 a partir daquela apresentação sai reescrito e com muitos adendos em 2026 “Falando sobre reprodução social desde uma perspectiva feminista” (Revista Poiesis, UFF, no prelo).

¹⁸ N.A: Foi através de trocas com Julia Ruiz di Giovanni (amiga e antropóloga), no contexto de uma pesquisa coletiva, que me dei conta de que sim, era possível e necessário publicizar problemas circunscritos aos corpos e vidas das mulheres (e de nossas filhas, ou filhos), de onde surgiu “Infraestrutura”, um primeiro texto sobre cuidado e trabalho reprodutivo. O texto foi publicado em *Vocabulário político para processos estéticos* (Rio de Janeiro/Recife: Editora Aplicação, 2014).

¹⁹ N.A: Uma nota importante sobre o avanço em alguns países da América Latina: Uruguai (2012) descriminalizou o aborto até a 12ª semana de gestação; Argentina (2020), lei que permite o aborto seguro e gratuito no país nas primeiras 14 semanas; Colômbia (2022) descriminalizou o aborto até a 24ª semana de gravidez; México (2023), descriminalizou e obrigou as instituições públicas de saúde a realizarem abortos (nas primeiras 12 semanas de gestação e em mais de 19 estados).

²⁰ N.A: Carla Akotirene cita Audre Lorde e Achille Mbembe para explicitar que as “mulheres negras temem enterrar seus filhos pela necropolítica”, Em: *O que é interseccionalidade?*. Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2018. (p. 17).

“família” se institui como projeto de nação. Horripilante. Nessa realidade complexa e extremamente dura, o debate sobre a legalidade do aborto como direito de escolha, e a dor que uma mulher vive com a perda de um filho são silenciamentos perante a instituição moral da maternidade como curso natural da vida da mulher. Tristemente, na moralidade de vários discursos que objetificam a vida da mulher, a maternidade edifica-se como um bloco inquestionável. Há, por isso, talvez muito mais espaço social legitimado para se falar da maternidade, mesmo das suas dissidências, e muito menos para a possibilidade de escolha.

A noite que precisamos para lidar com o problema da reprodução é longa. Escrever nessa longa noite, que eu cavo debaixo das pálpebras que se fecham, é uma maneira de sustentá-la, enquanto outras mães, carinhando suas crias, se assolam nos cuidados, no conforto, ou descansam no cansaço, em seu trabalho radical que arruína a tensão do produtivo e do improdutivo – talvez como este texto. Os olhos estalados seguram uma solidão, que é de todas as mães. Noite e solidão que precisam ser defendidas, para que, no alongar das horas, se encontre tempo para tudo que precisa ser dito, sentido, politizado. Cavar essa noite para escrever sobre aborto deixa um monte de rascunhos incompletos, de imagens especuladas, de desvios.

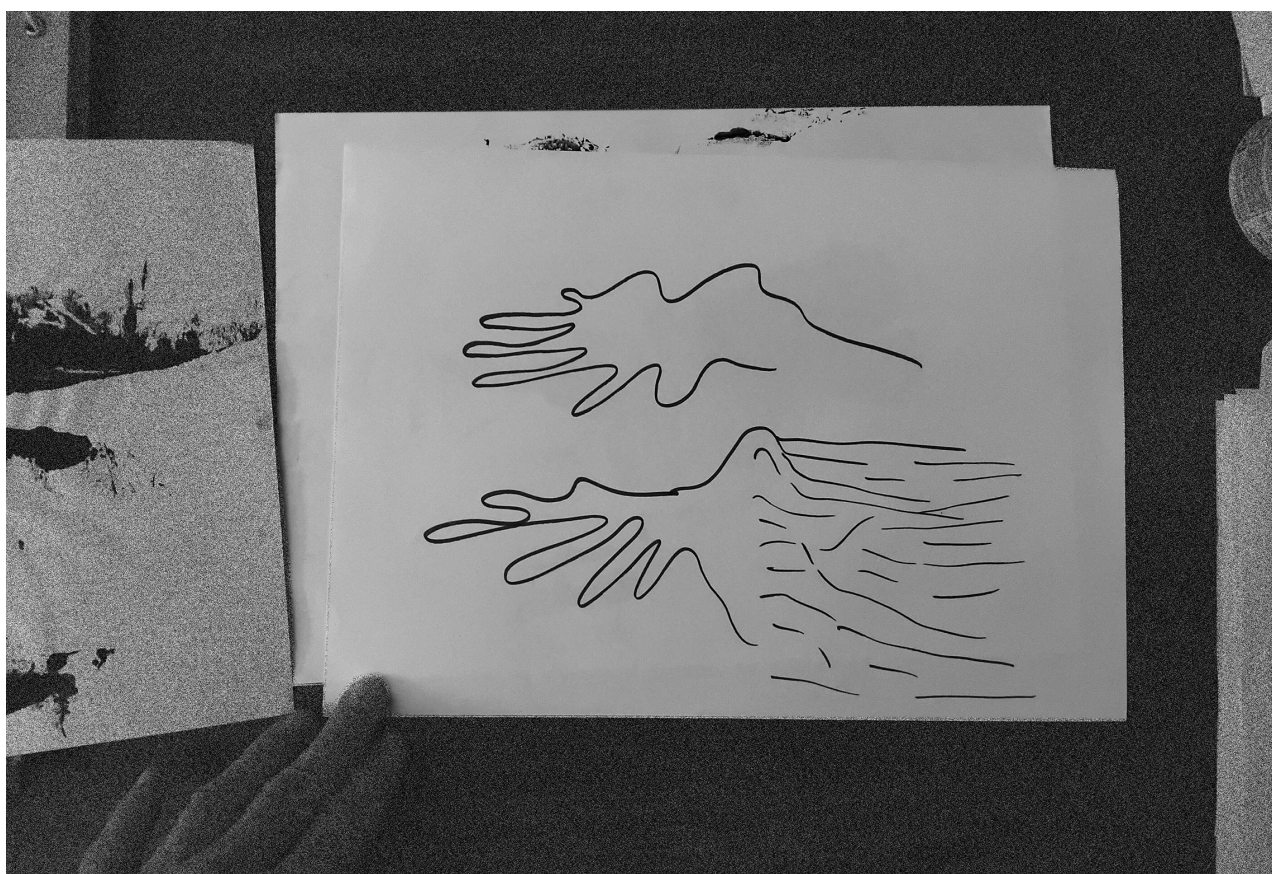


Figura 6. Sem título. Desenho e alteração digital de fotografia, 21cm x 29cm, Cristina Ribas, 2025-2026.
Fonte: Acervo da autora.

Um matagal de perguntas

Vou atravessando essa noite, cheia de intensidades e conflitos. Eu queria subir montanha, minha metáfora para esperar o momento certo para ter crianças. Quando

minha filha tinha três anos ela me surpreendeu fazendo uma trilha na mata. Ela saltava raízes, ela me guiava.

Anos depois, a cabeça aos saltos, em meio às leituras feministas, me pergunto: quem se ocupa da reprodução dos sapos? Quantos girinos nascem na pequena lagoa? E quantos chegam à vida jovem, quantos vingam para a vida adulta? O litígio sobre a vida é um duelo. E, a mulher (ou a sapa), esse corpo-bicho plena de desejo que, eventualmente, vai passar na sua vida em algum momento pelo crivo da reprodução.

O filho do meu primeiro companheiro nasce dois anos depois no mesmo dia da minha filha, são constelações nas matas. Filhos nossos que nascem em outros lugares. Essa noite das mães também é como um matagal cheio de ruídos, de coaxados ou sons incompletos que ensejam mais perguntas.

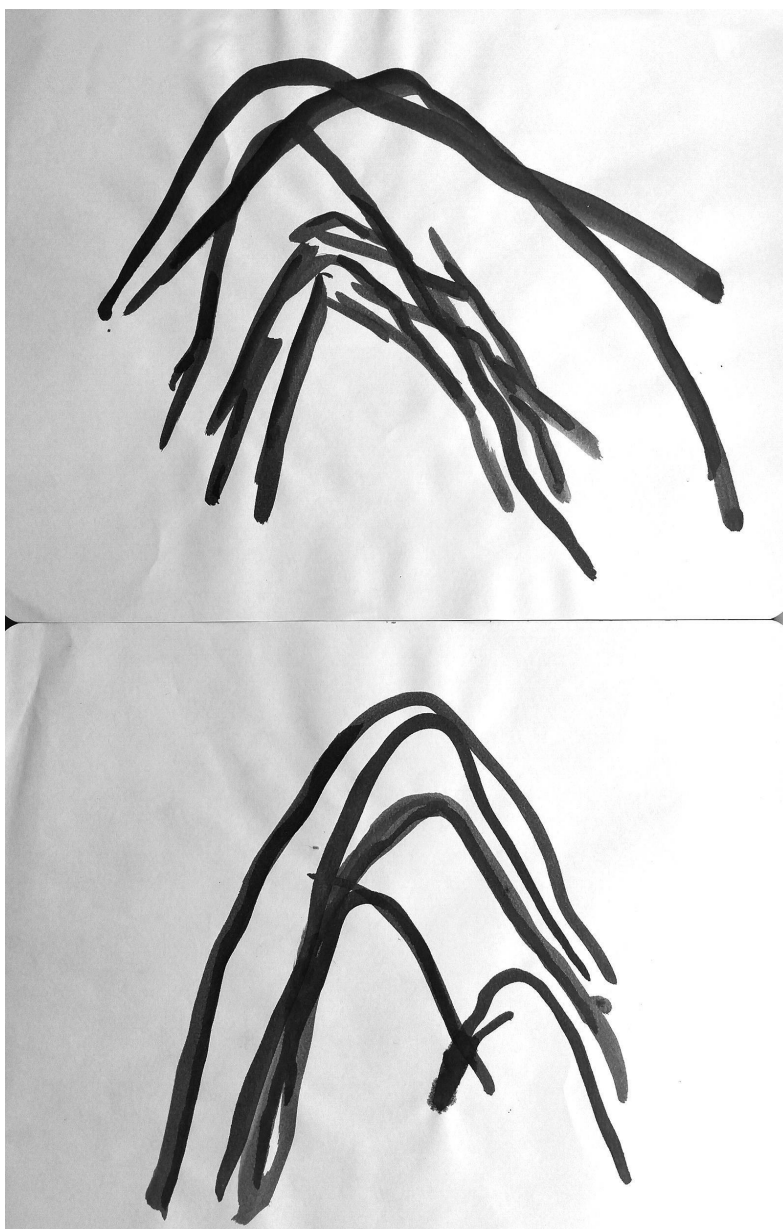


Figura 7. *Sobre-montanhas*. Desenho com tinta, 21 cm x 29 cm, Cristina Ribas, 2025. Fonte: Acervo da autora.

Um sonho, acordada

Uma sala de dança, uma sala com espelhos. Somos um grupo de 6 pessoas, alguns se conhecem, outros muito pouco. Somos iniciados num ritual, uma rosácea, deitados no chão, olhos fechados, mãos entrelaçadas.²¹ A proposta desenha uma viagem intrasubjetiva, que atija nossas superfícies, nossas peles, nossas memórias. Depois de um tempo naquela flutuação doce, eles aparecem todos, mas eles não têm corpo, nem imagem. Os filhos não tidos. Minha mente viaja lá, naquele espaço caótico da memória afetiva, e numa frase bem concreta sinaliza: eu os quero a todos [yo los quiero a todos].²² O corpo enlanguesce, multiplica, intensifica essas sensações, entende o tempo e a presença. Meu corpo-mulher é corpo de memórias, acolhe a cena. E sorri.

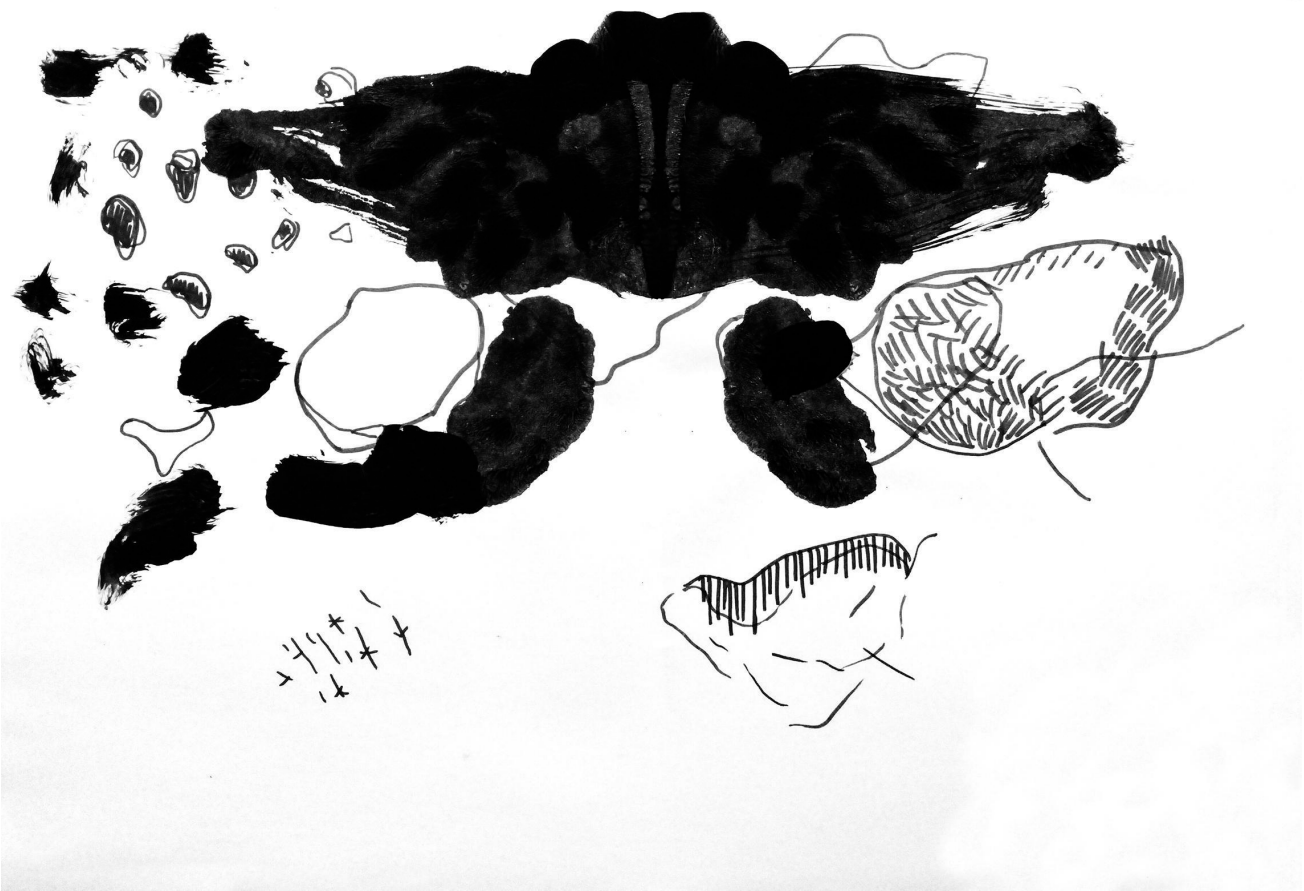


Figura 8. Sem título. Desenho e tinta, 21 x 29cm, Cristina Ribas, 2015-2026. Fonte: Acervo da autora.

²¹ N.A: Experiência coletiva em uma “Rosácea”, conforme concebido por Lygia Clark, realizada por Ana Vitória Freire, no Instituto Nise da Silveira, em 2017. A Rosácea foi organizada dentro da programação do evento *Cuidado como método*, de curadoria de Jéssica Gogan e Izabela Pucu.

²² N.A: Memórias afetivas vêm em diversas línguas, para mim. Nasci na fronteira com a Argentina, e trabalho e tenho amizades há muito tempo em inglês e em espanhol. São redes inconscientes de experiências. Algumas vezes me vêm em espanhol as memórias, neste dia foi assim.

Uma noite que perdura

Uma brisa atravessa a rua, passando lá fora, um pedaço dela entra no quarto. A brisa sacode a cortina, atenta o desejo, alivia o impossível, rompe o naturalizado... a noite vai passando, a temperatura do quarto muda. Passam carros desenhando ruídos como se fossem ritmo de mar. Daqui não vejo o horizonte, mas percebo que um pouco de luminosidade começa a aparecer.²³

Cultivar essa noite, em mim, comigo, nos corpos coletivos que habito já não é uma escuridão sem enunciados, mas sei que é uma noite cinzenta para muitas mulheres e mães que passam por experiências de abortamento ilegal sem qualquer apoio, sem qualquer conforto. Aborto e escrita suturam uma descontinuidade e colocam em evidência as redes de atenção que se inauguram e se seguram – percepção de si, cuidado, vulnerabilidade. Por isso essa noite precisa perdurar. Escrevo para transformar essa noite numa noite mais coletiva, de forma a seguir iluminando as constelações complexas e intensivas dos direitos reprodutivos, da educação sexual, e as linhas de separação que possam estar postas entre a maternidade e os abortamentos. Não tenho pressa. O ruído da cidade, as gotas da chuva, no sono consentido dos corpos que podem dormir, e daqueles que podem gozar, e daqueles que sonham, e compõe, pouco a pouco, silêncio e respiro, rompendo com o que se programa sobre nossas corpos. São também gemidos coletivos, desacelerações gentis contra os silenciamentos. Um escuro para abortar, e um escuro para sonhar, mais uma vez, as corpos que fazemos, e o futuro das nossas filhas.



Figura 9. Sem título. Desenho e tinta, 21 x 29cm, Cristina Ribas, 2022-2026. Fonte: Acervo da autora.

Cecília Cavaliere, Clarissa Pont e Paula Cobo-Guevara estiveram comigo nessa noite. Agradeço imensamente suas leituras e intervenções.

²³ N.A: Uma imagem persiste no meio dessa noite: mulheres jovens, *pibas*, bissexuais, transfeministas, trabalhadoras, tambores, luzes, mulheres de cabelo branco. Milhares celebrando em dezembro de 2020 a aprovação na Argentina da lei que legaliza o aborto até a 8ª semana de gestação.



CERRUCHA

PRÁCTICAS SITUADAS

A lo largo de los últimos quince años, mi práctica se ha convertido en un espacio político para cuestionar y visibilizar las violencias de género desde una perspectiva interseccional, buscando incidir socialmente a través de proyectos artísticos situados que subvierten temporalmente las relaciones de poder preestablecidas. A través de ellas, creo plataformas que amplifican voces diversas, utilizando el arte como una herramienta para la acción política y la resistencia colectiva. La participación está al centro de mi práctica. Diseño proyectos que fomentan experiencias colectivas destinadas a transformar la violencia sistémica, utilizando principalmente la fotografía, el performance y la intervención en el espacio público para establecer diálogos con y entre la ciudadanía. He desarrollado comisiones para la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, ONU Mujeres Francia y el Congreso Mexicano. Cuento con una licenciatura en Bellas Artes con especialización en Fotografía por la Universidad Concordia, además de formación académica en teoría, género y sexualidad. Entre mis proyectos destacados se encuentran el Memorial para Lesvy y las Víctimas de Femicidio y Trinchera, una intervención fotográfica permanente a gran escala en un tren del Sistema de Transporte Colectivo Metro, ambos en la Ciudad de México. He contribuido a iniciativas de igualdad de género para la Secretaría de Cultura, organizado festivales de arte público y servido en el consejo asesor de la Cátedra Rosario Castellanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2021, cofundé DISIDENTA: Prácticas Sociales Transfeministas, una iniciativa dedicada a la implementación, pedagogía y archivo de prácticas sociales transfeministas en América Latina.

Cerrucha



POR UM FEMINISMO DECOLONIAL NAS PRÁTICAS CONCEITUALISTAS LATINO-AMERICANAS: Coletivos *Mujeres Públicas* e *Mujeres Creando*

*Deborah Moreira de Oliveira*¹
*Fabiana Pedroni*²

Resumo: O presente artigo articula reflexões sobre a colonialidade de gênero, as práticas conceitualistas latino-americanas e violências sociais a partir das produções de dois coletivos artísticos feministas: *Estampita* (2004), do coletivo argentino *Mujeres Públicas*, e *La Virgen Barbie* (2010), do coletivo boliviano *Mujeres Creando*. Para tal, investigamos como esses coletivos acionam no espaço público contradiscursos às ordens de poder hegemônicas derivadas das imposições ocidentais nesses contextos. A partir das formulações de gênero de Joan Scott (2019) e das contribuições do feminismo decolonial de María Lugones (2014) e Yuderkys Espinosa Miñoso (2020), nos debruçamos sobre como determinados trabalhos mobilizam estratégias conceitualistas para tensionar estruturas patriarcais, raciais, coloniais e capitalistas. Os coletivos estudados ampliam o escopo das práticas artísticas ao mesclar ativismo e arte, postulando uma produção contaminada pelos conflitos das ordens sociais e que denuncia, no espaço público, as alianças entre colonialidade, moralidade religiosa, capitalismo e controle dos corpos. Desse modo, tais trabalhos expandem o campo da arte feminista e decolonial latino-americana ao reivindicar práticas de resistência anticapitalista e anticolonial.

Palavras-chave: gênero; colonialidade; conceitualismos; *Mujeres Creando*; *Mujeres Públicas*

FOR A DECOLONIAL FEMINISM IN LATIN AMERICAN CONCEPTUALIST PRACTICES: *Mujeres Públicas* and *Mujeres Creando* Collectives

Abstract: This article articulates reflections on the colonality of gender, Latin American conceptualist practices, and social violence through the works of two feminist art collectives: *Estampita* (2004), by the Argentine collective *Mujeres Públicas*, and *La Virgen Barbie* (2010), by the Bolivian collective *Mujeres Creando*. We investigate how these collectives activate, in public

¹ Deborah Moreira é doutoranda em Teorias e Processos Artísticos-Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES). Atua como artista, pesquisadora e professora. É mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre arte, política e gênero na América Latina, com ênfase em práticas artístico-ativistas e perspectivas feministas e descoloniais. Reside em Vitória, Espírito Santo, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765147747567141>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1063-1001>. deborah.mo93@gmail.com.

² Fabiana Pedroni é doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e arte-educadora na Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa na área de Arte Educação, sobre livros ilustrados e na área de História das Imagens, com foco em memória, território e anticolonialismo. Atua também como artista, crítica e escritora. Redatora do site Nota Manuscrita (notamanuscrita.com). Reside em Vitória, ES, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4608508847849874> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2272-431X>. nuvemtrincada@gmail.com

space, counter-discourses against hegemonic power structures derived from Western impositions in these contexts. Drawing on Joan Scott's (2019) formulations on gender and the contributions of decolonial feminism by María Lugones (2014) and Yuderkys Espinosa Miñoso (2020), we examine how these works mobilize conceptualist strategies to challenge patriarchal, racial, colonial, and capitalist structures. The collectives studied broaden the scope of artistic practices by merging activism and art, proposing a production marked by the conflicts of social orders and denouncing, in public space, the alliances between coloniality, religious morality, capitalism, and the control of bodies. In doing so, these works expand the field of Latin American feminist and decolonial art by asserting practices of anticapitalist and anticolonial resistance.

Keywords: gender; coloniality; conceptualisms; *Mujeres Creando*; *Mujeres Públicas*

POR UN FEMINISMO DECOLONIAL EN LAS PRÁCTICAS CONCEPTUALISTAS LATINOAMERICANAS: Los colectivos Mujeres Públicas y Mujeres Creando

Resumen: El presente artículo articula reflexiones sobre la colonialidad de género, las prácticas conceptualistas latinoamericanas y las violencias sociales a partir de las producciones de dos colectivos artísticos feministas: *Estampita* (2004), del colectivo argentino Mujeres Públicas, y *La Virgen Barbie* (2010), del colectivo boliviano Mujeres Creando. Para ello, investigamos cómo estos colectivos activan en el espacio público contradiscursos frente a los órdenes de poder hegemónicos derivados de las imposiciones occidentales en estos contextos. A partir de las formulaciones de género de Joan Scott (2019) y de las contribuciones del feminismo decolonial de María Lugones (2014) y Yuderkys Espinosa Miñoso (2020), analizamos cómo determinados trabajos movilizan estrategias conceptualistas para tensionar estructuras patriarcales, raciales, coloniales y capitalistas. Los colectivos estudiados amplían el alcance de las prácticas artísticas al articular activismo y arte, proponiendo una producción atravesada por los conflictos de los órdenes sociales y que denuncia, en el espacio público, las alianzas entre colonialidad, moralidad religiosa, capitalismo y control de los cuerpos. De este modo, tales trabajos expanden el campo del arte feminista y decolonial latinoamericano al reivindicar prácticas de resistencia anticapitalista y anticolonial.

Palabras clave: género; colonialidad; conceptualismos; *Mujeres Creando*; *Mujeres Públicas*

Introdução

Esse artigo analisa trabalhos de arte situados na América Latina, produzidos por coletivos artísticos de mulheres que repensam o objeto artístico como tática de intervenção no espaço público a partir de discursos sociais e políticos, promovendo um diálogo acerca de gênero e colonialidade. Para isso, investigamos as produções dos coletivos feministas *Mujeres Creando* (Bolívia) e *Mujeres Públicas* (Argentina). Ambos os grupos postulam resistência às distribuições de poder e à dominação ocidental, expondo, por meio da arte, a violência colonial e patriarcal inerente à modernidade.

Diante do nosso recorte, torna-se pertinente analisar essas práticas a partir das produções conceitualistas latino-americanas, uma vez que partimos da premissa de que as obras dos dois coletivos acionam mecanismos característicos das produções conceitualistas: a ênfase em ideias, a articulação com uma ordem sociopolítica, o uso de circuitos extra-artísticos para circulação, a ativação do espectador e do artista-etc.

Com o intuito de compreender a pertinência dessas práticas conceitualistas latino-americanas, sobretudo quando atravessadas pelas experiências de ditadura e do liberalismo/neoliberalismo conjuntamente com as questões de gênero e a produção de sentido político e crítico em relação às formas de opressões estruturais, realizamos um estudo sintético das manifestações conceitualistas e refletimos acerca da construção política de gênero através da teórica Joan Scott (2019) e pelas questões da decolonialidade de gênero e do feminismo decolonial tensionadas pela filósofa argentina Maria Lugones (2014) e Yuderlys Espinosa Miñoso (2020).

Práticas conceitualistas latino-americanas

As práticas conceitualistas na América Latina se estabelecem a partir de grandes transformações sociais decorrentes da década de 1960. No contexto de reorganizações políticas e artísticas, essas práticas enfatizam a discussão da mudança de paradigma do objeto de arte contemporâneo, assumindo novas materialidades para propor mensagens que se articulam com seu contexto (Ramirez, 2007). Para reverberar outras condições objetuais, em que o conteúdo é mais importante do que a forma, esses trabalhos vão transbordar as fronteiras artísticas para refletir sobre o social e elucidar novas maneiras de pensar a arte. O teórico Luis Camnitzer (2008) argumenta que essas articulações em torno do objeto artístico não parte de uma mera cópia ou derivação da ideia de arte conceitual do eixo anglo-americano, mas se desdobram a partir de características autóctones dos países latino-americanos. Nesse sentido, a necessidade de pensar outras estratégias artísticas surge tanto de um repertório anterior³ como das condições sociais específicas em que esses países estão inseridos, marcados pela violência ditatorial, as consequências da colonização e da colonialidade, as falhas dos projetos de modernização e a crescente tentativa de ocidentalização e industrialização desses países. Esse cenário repercute em uma arte que, mais do que um “ismo” da história da arte, se configura como uma estratégia de sobrevivência e articulação política a respeito de suas questões territoriais.

A terminologia “conceitualista” foi atribuída a obras que pensavam a arte como outros meios para investigação de diferentes causas sociais e artísticas, muitas vezes resistindo a uma hegemonia vinda dos eixos americano e europeu. A teórica brasileira Cristina Freire (2009) aborda essas práticas como integrantes de uma postura de enfrentamento que emerge da problematização das instituições oficiais de poder, incluindo as instituições artísticas. Para essas táticas de enfrentamento e resistência, essas produções frequentemente recorrem a circuitos alternativos, desdobrando-se à margem dos espaços legitimados. Os teóricos Mari Carmen Ramirez (2007) e Simon Marchán Fiz (1994) são fundamentais na conceituação dessas práticas. Ao discutir acerca da denominação “conceitualismos latino-americanos”, esses autores refletem particularidades materiais dessas práticas, muitas vezes se vinculando a certa textualidade; e algumas de suas estratégias, como as operações em que o objeto de arte é ressignificado a fim de veicular uma mensagem que, em muitos casos, subvertem a mensagem legitimada pela mídia, nesse sentido, se diferenciando da denominada arte conceitual emergente do eixo anglo-americano, que era sobretudo uma discussão tautológica acerca da arte. Marchán Fiz (1994) designa essas práticas tautológicas como conceitualismo puro, em contraposição ao conceitualismo ideológico emergente de sociedades “periféricas”, que proclamaria uma atitude política.

Isso ganha esse contorno justamente por Marchán Fiz considerar que o conceitualismo da América Latina é contaminado pelo social, que a tautologia não se encerra em si mesma e na autorreflexão da arte contemporânea, mas se transborda perante as problemáticas do social. Essa vinculação gerou, na historiografia de arte canônica, a crença de que o conceitualismo na América Latina teria

³ Nota das autoras (N.A.): O teórico Luis Camnitzer evidencia as estratégias de guerrilha dos guerrilheiros tupamaros uruguaios e os aforismos ideológicos de Simón Rodríguez como precursores das práticas conceitualistas. Cf. Camnitzer, 2008.

um caráter essencialmente político, em contraposição ao conceitualismo norte-americano, considerado mais centrado nas questões internas do campo artístico. No entanto, essa visão se mostra um tanto limitante em relação a ambas as práticas.

Essa denominação de política em relação às práticas sul-globais também é complicada, pois pode ser vista como uma outra categorização de um “lado B” da história da arte. Por isso, Ramirez adota cautela ao abordar essas manifestações como estilo ou movimento, ressaltando a heterogeneidade presente nos diferentes países latino-americanos.

Como assinalado a seguir por Ramírez:

O conceitualismo não pode ser visto como um estilo ou movimento. Muito pelo contrário, deve ser encarado como uma estratégia de anti-discursos, cujas táticas evasivas se referem tanto à fetichização da arte e seus sistemas de produção, como à sua distribuição em sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se limita a um meio em particular, ainda que possa aparecer em uma enorme variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais e, inclusive, baseadas no objeto. Além disso, em cada caso a ênfase “no artístico” cede preferências pelos processos “estruturais” ou “ideáticos” que se estendem para mais além da consideração meramente perceptual e/ou formal. Portanto, no que foi sua maneira mais radical, o conceitualismo deve ser lido [...] como ‘uma maneira de pensar’ sobre a arte em relação com a sociedade. (Ramírez, 2007, p. 185-186).

Apesar de as práticas conceitualistas terem seu início mediante a instalação de diversas ditaduras na América Latina, percebemos que esse tipo de prática se desdobra nas produções latino-americanas até hoje. Esse percurso revela um olhar crítico sobre os processos globalizadores e capitalistas que esses países enfrentam, que ocasionam a perda de características e tradições das culturas locais, desde o desrespeito à natureza até o enfraquecimento de economias próprias, em razão da predominância de modelos industrializados, globais, articulados e digitais.

Podemos compreender esses trabalhos, que irão contrainformar e desvelar outros sentidos aos que eram enunciados pela hegemonia dominante, como parte de uma articulação da estética do terror. De maneira particularmente inteligente, muitos desses trabalhos irão se constituir a partir de uma apropriação dos mesmos mecanismos das ditaduras que irão produzir o desespero e o medo no campo social. Por isso é comum estabelecer paralelos entre práticas conceitualistas e estratégias de controle ditatorial, como a censura, a tortura, o aprisionamento, e a morte. Ao incorporar esses dispositivos em sua poética, tais trabalhos denunciam o terror e a atrocidade postulada pelo autoritarismo, incorporando uma camada política à sua poética e produzindo um efeito de grande intensidade. Como observa Suely Rolnik (2009), o terror, para esses artistas, era vivido como uma dimensão nodal da experiência sensível, tensionada pela percepção constante de risco, e é justamente essa experiência que mobiliza o gesto criador.

Atravessamentos de gênero

Além das dinâmicas de dominação social sustentadas por aparatos ideológicos que, em suma, seguem estruturas ocidentais provindas do domínio da globalização e da colonização, a análise de trabalhos artísticos do Sul Global produzidos por mulheres convoca também a consideração do sexismo e do patriarcado, dimensões intrinsecamente vinculadas às relações de gênero. Assim, podemos vislumbrar outras formas de posicionamentos políticos, que não se detêm apenas a um campo social mais extenso, mas também revelam condições subjetivas das artistas, atravessadas pelas ordens de gênero, sexualidade, raça e classe.

Joan Scott, em seu ensaio “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (2019), aborda diferentes formas nas quais a terminologia gênero foi concebida no campo social e teórico. Sua síntese fundamental reside na compreensão de que o gênero é uma categoria construída

historicamente e socialmente através de ordens de poder. Scott argumenta que o gênero opera simultaneamente como categoria *a priori*, para distribuir as formas de poder num contexto estrutural. Portanto, é ideológico, e como categoria *a posteriori*, resulta da ideologia e da política, a partir de simbologias que viram normativas estruturais, caracterizando papéis e significados do feminino e do masculino no social. Essas duas instâncias se retroalimentam numa dialética necessária para a sua constituição. Além disso, Scott discute a concepção psíquica do gênero, reconhecendo o papel da subjetividade na constituição da experiência de gênero. A autora é incisiva ao pensar o gênero como algo historicamente perpassado pela ideologia e naturalizado em contextos estruturais.

Nesse sentido, a autora ressalta que, na conjuntura ocidental, o gênero se manifesta como normativa hierárquica que opõe masculino e feminino. Isso se dá através da diferença sexual, que fora utilizada historicamente de forma falaciosa para pontuar “diferenças biológicas” construídas socialmente entre os gêneros como algo natural. Essas concepções se tornam normativas no campo social e acabam perpetuando uma noção de superioridade do masculino, por razão das “diferenças biológicas” em relação ao feminino. Essas normativas são constituídas a partir de um grupo de simbologias construídas historicamente para a representação dos gêneros que criam estereótipos do feminino e do masculino, como sua função social, econômica, e sexual. Portanto, as construções do feminino como algo frágil, delicado e doméstico se deram ao longo dos séculos por decisões políticas, na qual outras simbologias entraram em disputa, e a partir da repressão de outras simbologias, são elencadas as normas de gênero que se perpetuam ao longo do tempo⁴.

A estruturação das normativas de gênero criam um espaço que privilegia uma instância política específica. Nesse contexto, podemos pensar como tais normas beneficiam o sistema patriarcal e capitalista, já que a dominação feminina também se efetua por vias econômicas, pois a diferença sexual também é utilizada para separar o que pode ser compreendido como trabalho de homem e mulher, garantindo posições desiguais de ocupação e renda. Assim, o gênero funciona como um pretexto que articula relações de poder patriarcais e capitalistas, cooperando para manter estruturas sociais e econômicas hierarquizadas.

As reflexões da socióloga argentina María Lugones se tornam pertinentes para a nossa análise porque enfatizam a camada da colonialidade na compreensão das relações patriarcais de gênero. Em seu artigo “Rumo a um feminismo descolonial” (2014), Lugones discute como a colonização exportou a colonialidade de gênero, impondo suas normativas na definição do binômio homem/mulher e, a partir da epistemologia europeia, determinou quem era reconhecido como humano e quem era relegado à categoria de não humano. O processo de colonização foi igualmente um processo de colonialidade de gênero⁵, no qual a própria noção moderna de gênero nasceu de relações coloniais de poder e dominação. Assim, o gênero operou como um dos mecanismos centrais de legitimação e distribuição do poder colonial.

Nesse ponto, é importante observar como essas imposições de gênero não aconteceram de forma isolada, mas caminharam junto com o processo de racialização dos povos colonizados. A racialização, entendida como a atribuição de características animais e desumanizadoras a

⁴ N.A: É importante evidenciar que apesar de serem elencadas normativas de gênero, tais pressupostos são instáveis e podem ser mudados a partir da disputa de outras alternativas e dos interesses do sistema. O feminismo mesmo, nesse sentido, é uma forma de quebrar os estereótipos sociais do gênero, ao mesmo tempo que postula outras simbologias no campo histórico.

⁵ N.A: Importante situar que o conceito de “colonialidade de gênero” formulado por Maria Lugones toma como referência a ideia de “colonialidade de poder” de Anibal Quijano. Contudo, mais aprofundado, abordando igualmente as relações de gênero, já que para a autora são esquecidas na teoria de Quijano. Cf. Quijano, Anibal. A Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

grupos subalternizados, foi um mecanismo central para impedir que esses sujeitos fossem reconhecidos dentro das categorias de gênero ocidentais, estruturadas no binário “homem” e “mulher”. Assim, os colonizados foram deslocados para o espectro “macho/fêmea”, associado à animalidade, o que reforçou a cisão entre humanidade e não-humanidade no interior das concepções ocidentais de gênero. De modo a reforçar o que foi dito acima, a colonização de gênero perpetua uma noção de não-humano no que se refere aos colonizados. Essa condição de desumanização torna-se ainda mais profunda quando se trata das mulheres colonizadas, pois elas são atravessadas simultaneamente pelas opressões do racismo e do patriarcado. Se os homens colonizados foram animalizados e excluídos da categoria de “Homem” no sentido ocidental, as mulheres foram duplamente apagadas, já que na concepção colonizadora, a mulher já é objetificada e vista como um ser inferior.

Elas são posicionadas não apenas fora do binário homem/mulher, mas em um não-lugar, onde a subalternidade é intensificada pela lógica de gênero colonial. Nesse contexto, o corpo da mulher racializada é construído como disponível, violável e submisso, reforçando sua exclusão tanto da esfera pública quanto da simbólica. Analisando essas questões propostas por Maria Lugones, e articulando-as com o debate anterior sobre gênero apresentado por Joan Scott, podemos perceber que a colonização na América Latina também constituiu normativas de gênero a partir de simbologias e regras impostas, que, em suma, seguem o padrão ocidental e seu binarismo masculino/feminino dentro do conceito de “civilização”. Além disso, o gênero atuou potencializando as diferenças entre colonizadores e colonizados, atribuindo poder aos primeiros a partir de suas ordenações, que se perpetuaram através da colonialidade.

Diante disso, torna-se indispensável compreender que o feminismo precisa ir além da crítica às forças do capital e do patriarcado, incorporando a colonialidade como eixo fundamental de análise. Por isso, reiteramos a importância do feminismo decolonial, que foi conceituado por Maria Lugones, para pensar as especificidades das mulheres subalternizadas da América Latina.

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, visando uma transformação vivida do social. [...] Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas. [...] Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de ‘feminismo decolonial’ (Lugones, 2014, p. 941).

O feminismo ocidental, apesar de suas diferentes ondas ao longo do tempo, se origina também a partir das ideias modernas postuladas pelo iluminismo. Essa proposta surge muitas vezes ancorada em uma noção aglutinadora e universal do que é ser mulher. Como discutido por Yuderlys Espinosa Miñoso (2020), percebemos que essa libertação feminina, pensada a partir do Ocidente, buscou se expandir para outras regiões, como a América Latina, mas, sem questionar os próprios fundamentos coloniais desse projeto emancipatório. É necessário cautela para pensar tais questões, pois essa expansão acaba reproduzindo uma lógica imperialista e eurocentrada, na qual o conhecimento se coloca como missão civilizatória diante de outras realidades.

É nessa instância que o feminismo decolonial se mostra extremamente necessário, pois rompe com a ideia de uma experiência feminina universal e articula-se à crítica à colonialidade. Essa abordagem feminista não se limita a denunciar misoginia e androcentrismo; ela também questiona os vieses racistas e eurocêntricos que atravessam as ordenações de gênero e estruturam a colonialidade:

Em sintonia com o projeto crítico que desvela a colonialidade como o lado obscuro da modernidade, o feminismo decolonial questiona radicalmente a leitura de que um ‘progresso na conquista do direito das mulheres’, que se acredita ter sido possível na Europa, nos Estados

Unidos e em alguns países ‘avançados’ do ‘Terceiro Mundo’, tenha se tornado a medida do horizonte a se alcançar tanto pelo feminismo como pelo marxismo e outros movimentos sociais. Em primeiro lugar, porque reproduz as ideias da Europa como começo e fim da história e da modernidade como o grande projeto de superação ao qual haverá de chegar todo grupo humano; em segundo, porque denunciemos a maneira como esse programa é uma falácia que apenas se sustenta graças às sombras que projeta sobre o restante de tudo o que existe. Não apenas nos opomos à pretensão salvacionista do feminismo em sua forma clássica, mas podemos demonstrar como essa herança colonial é perversa (Miñoso, p.5, 2020).

Portanto, a partir das autoras, percebemos como é complexo pensar um feminismo universalizante que ainda expande noções epistemológicas de herança colonial e interpreta o mundo a partir da perspectiva da modernidade. Como endossado na citação anterior, essa premissa abre margem à ideia de que o saber da modernidade seria a salvação da humanidade. Em diálogo com as ideias de Lugones, percebemos que pensar dessa maneira é recair novamente na binariedade entre humanos e não-humanos, de modo que o feminismo clássico pode contribuir para a concepção de que mulheres colonizadas são não-humanas, enquanto a epistemologia feminista teria a função de “humanizá-las” a partir de seu repertório moderno de progresso. Como observa Yuderkys Espinosa Miñoso, o feminismo decolonial argumenta que a promessa de igualdade pode se tornar uma armadilha dentro da lógica moderna e colonial, pois mantém as mulheres presas a um modelo de humanidade definido pelo Ocidente, no qual ser igual significa adequar-se à figura do homem branco, racional e europeu. Assim, a luta feminista deixa de ser uma transformação estrutural e passa a ser uma inclusão subordinada dentro do mesmo sistema de poder que historicamente excluiu e hierarquizou corpos e saberes.

A respeito da importância do feminismo decolonial, Miñoso (2020, p. 6) defende:

Eis aqui a trama que nos convida, portanto, a explicitar a necessidade de um feminismo que se nutre dos aportes teóricos de análise da colonialidade e do racismo —já não como fenômeno, e sim como episteme intrínseca à modernidade e seus projetos libertadores. Um feminismo, portanto, que se faça cúmplice e se alimente dos movimentos de comunidades autônomas que no continente levam a cabo processos de descolonização e restituição de genealogias perdidas, que assinalam a possibilidade de outros significados da vida em comunidade e reelaboram os horizontes de utopia conhecidos e avalizados universalmente.

Práticas conceitualistas feministas e decoloniais

Percebendo as articulações entre o pensamento de Joan Scott, Maria Lugones e Miñoso, e em continuidade ao debate sobre as características das práticas conceitualistas aqui discutidas, propomos analisar dois trabalhos: *Estampita* (2004), do coletivo argentino *Mujeres Públicas*, e *La Virgen Barbie* (2010), do coletivo boliviano *Mujeres Creando*.

Antes de adentrarmos as especificidades dessas produções, é importante destacar o papel fundamental que ambos os coletivos desempenham na reflexão sobre as relações entre arte e o espaço público. A rua se torna o território no qual esses coletivos operam, acionada por meio do ativismo e da criação artística, algo que se difere das noções tradicionais de arte ocidental, em que o espaço da arte se via restrito aos salões, galerias e museus. Ao ocuparem o espaço comum, esses coletivos acionam sensibilidades e percepções cotidianas, convocando o público a partir de contradiscursos que desmantelam ordens instituídas.

Ao produzirem críticas e ações contra o patriarcado, a colonização/colonialidade e o capitalismo, ambos os coletivos inscrevem a arte num espaço político, de luta e dissenso, desvelando e produzindo diversos embates simbólicos e sociais. Milena Souza (2017), analisando as relações entre o coletivo *Mujeres Creando* e a rua, reflete que “A rua é palco dos movimentos da sociedade,

aqueles que não estão entre as paredes dos prédios privados ou controlados por grupos de poder específicos. Esse também é um espaço no qual as tensões têm a capacidade de se transformar em imprevisibilidade e encantamento” (Souza, 2017, p. 3). Assim, ocupar a rua constitui um dos motes centrais desses coletivos, que reivindicam o espaço público historicamente apropriado pelo patriarcado. Ao fazê-lo, reconfiguram o cotidiano como campo de disputa política, abrindo fissuras nas paisagens urbanas e instaurando novas possibilidades de crítica e imaginação social.

Mujeres Públicas

O coletivo de ativismo artístico argentino *Mujeres Públicas* foi formado em 2003, na cidade de Buenos Aires, por Magdalena Pagano, Lorena Bossi e Fernanda Carrizo. Declaradamente feminista, o grupo propõe desnaturalizar discursos sexistas correntes no espaço público através de intervenções artísticas. As artistas pontuam que as lutas políticas que acometem os espaços públicos muitas vezes deixam as questões de gênero obscurecidas, por isso a importância de produzir trabalhos artísticos e ativistas, que denunciem as ideologias de dominação naturalizadas (CVAA, s.d.).

O próprio nome do grupo problematiza a condição de ser mulher em relação ao espaço público, o que se torna interessante quando as duas palavras conjuntas - mulheres e públicas – podem ser vistas numa ótica machista pejorativamente como “mulher da vida”. O grupo subverte os sentidos patriarcais atribuídos ao termo e reivindica uma potência enunciativa de uma arte que postula a presença política das mulheres no espaço público.

Para suas intervenções, o coletivo recorre a materiais de baixo custo, facilmente reproduzíveis e circuláveis como cartazes, panfletos, pichações, colagens e objetos múltiplos. Ao optar por esses suportes, o grupo se distancia da noção tradicional de obra única, propondo uma estética anti-hegemônica que dialoga diretamente com as estratégias das produções conceitualistas na utilização de materiais efêmeros para veicular contradiscursos por meio de ações artísticas. Neste artigo, vamos analisar *Estampita* (2004) [Fig.1]. Esse trabalho consiste numa apropriação da imagem de “santinho” religioso. Essa imagem é subvertida, pois ao lado da Virgem Maria, as artistas colocam uma oração criada por elas que além de defender o direito ao aborto se articula com temas religiosos, de forma irônica, e denuncia a misoginia do estado argentino. *Mujeres Públicas* atuou diversas vezes contra a ilegalização e criminalização do aborto, já que no contexto argentino da época, 2004, o aborto era proibido.

Portanto, *Estampita* estabelece uma apropriação de um item devocional religioso, extremamente popular na América Latina, que é reconfigurado a fim de ser vinculado a outro discurso. Nesse sentido, as artistas utilizam os próprios meios hegemônicos e sua forma de circulação para produzir uma cisão com esses aparatos, postulando resistência ao Estado e a Igreja Católica.



Figura 1. *Mujeres Públicas, Estampita*, objeto múltiplo, 2004. Fonte: <http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#estampita>. Acesso em: 24 nov. 2025.

Esse trabalho foi distribuído nas portas de escolas secundárias, na rua e até mesmo em portas de Igrejas. *Estampita* possui uma forte vinculação às críticas da colonialidade e se articula com as noções de feminismo decolonial aqui suscitadas. Isso se dá, sobretudo, por reapropriar uma imagem cristã e utilizá-la para reforçar uma crítica. Não podemos esquecer que o cristianismo faz parte do processo de imposição colonial, e teve papel central na disseminação da epistemologia europeia, uma vez que a religião está intimamente ligada com o aparato epistemológico como um modo de produzir verdade, organizar o mundo e definir normas de comportamento. Assim, até as regras estatais, como a proibição do aborto, estão atravessadas pela doutrinação europeia.

Mujeres Creando

O coletivo anarcofeminista boliviano *Mujeres Creando* foi originalmente composto por Maria Galindo, Mónica Mendoza e Julieta Paredes, em 1992. Ao longo do tempo, esse coletivo se ampliou e passou a reunir novas integrantes, que colaboraram ativamente nas ações da organização e aumentaram a interseccionalidade dentro do grupo. Uma marca fundamental dessa organização é sua composição plural, formada por mulheres de diferentes trajetórias sociais, culturais e étnicas. Outro fator de relevância é o território híbrido em que o coletivo atua, num misto entre ativismo e produções artísticas, algo que já vimos no *Mujeres Públicas*. Maria Galindo considera o *Mujeres Creando* um movimento social, justamente pela pluralidade de suas membras (Mujeres Creando, 2005).

Esse lugar limítrofe entre o artístico e o social é justamente o que articula de modo tão potente as ações do *Mujeres Creando* às estratégias das práticas conceitualistas. O coletivo desloca a arte de um entendimento formalista para reafirmá-la como um modo de pensamento e intervenção na sociedade, em que o conteúdo e a dimensão estrutural assumem primazia sobre a forma. Retomando as definições sobre os conceitualismos por Mari Carmen Ramírez (2007), percebemos que o coletivo opera por meio de estratégias antidiscursivas que desestabilizam tanto a fetichização do objeto artístico quanto os modos tradicionais de circulação no sistema da arte. As investigações do *Mujeres Creando* estão em consonância com as práticas conceitualistas, expandindo o campo artístico ao recusar fronteiras rígidas do que pode ser concebido como arte, repensando tanto suas definições artísticas quanto suas dimensões sociais.

A premissa principal do coletivo é a crítica às articulações entre patriarcado e colonialidade, tanto na Bolívia quanto em outros contextos latino-americanos. Assim como o *Mujeres Públicas*, uma de suas pautas recorrentes é a luta pela descriminalização do aborto. A proibição do aborto é compreendida como uma forma de continuidade da colonialidade de gênero, que atravessa até hoje as políticas contemporâneas e segue cerceando e controlando o corpo da mulher latino-americana. Para mobilizar essas discussões, o coletivo explora diversos tipos de meios e materiais para produzir suas ações: intervenções de rua, protestos, vídeos, pichações, performances, programas de rádio e televisão, cartazes e outras formas de comunicação direta com o objetivo de produzir discursos dissidentes, feministas, antirracistas e anticoloniais.

Nesse contexto, analisamos a ação e o vídeo *La Virgen Barbie* (2010) [Fig.2], um trabalho que problematiza a construção da feminilidade através dos imaginários coloniais e patriarcais. A obra se inicia com uma procissão de mulheres bolivianas, indígenas ou descendentes de indígenas, vestidas com roupas tradicionais da Bolívia, acompanhando a figura central que é a “virgem barbie”. Essa personagem combina elementos do ícone cristão com símbolos da cultura de consumo, incluindo bonecas plastificadas e outros objetos que foram impostos pelo mundo ocidental. A virgem barbie é loira e branca, totalmente diferente das outras mulheres do vídeo, e carrega a frase “*Virgen patrona del racismo*” em sua roupa.

O vídeo adota vários elementos para desconstruir as filmagens, como inserção de figurinhas de arte sacra com um tom jocoso ou uma trilha sonora de músicas clássicas/sacras desconstruídas e interferidas. Ao longo da procissão, a virgem barbie faz um discurso no qual renuncia sua posição como mãe do Deus Branco, conquistador e colonizador, e se recusa a perpetuar padrões de beleza e ideais de feminilidade, que sustentam o racismo ou o imperialismo cultural, e são mantidos até hoje pelas estruturas capitalistas de controle. No discurso, a virgem parece evocar que ser representante disso também faz mal para si própria.

Já não quero ser a virgem barbie, não quero ser mãe do racismo, nem a protetora do capitalismo, não quero ser a virgem barbie, não quero ensinar as meninas a odiar seus corpos morenos [...] não quero ser a virgem administradora e santificadora de privilégios, não quero fazer milagrosos matrimônios, nem encontrar príncipes encantados, tiranos e violentos para mulheres iludidas, ingênuas e equivocadas, não quero ser perfeita nem virtuosa, não quero ser modelo de beleza, não quero olhar a vida do alto de um altar, não quero ser eu, quero ser outra distinta, alegre, amiga, defeituosa, imperfeita e amante, que por trás de mim, se desmorone o racismo e o corpo branco que o sustenta [...] Não quero ser a mãe desse Deus branco, civilizado e conquistador (Mujeres Creando, *La Virgen Barbie*, 2010, tradução nossa).

Após o discurso, a personagem retira as vestes que representam o ocidente, e as mulheres bolivianas passam a limpar seu corpo. Nua, a “virgem” aparece coberta por ataduras que, ao serem removidas, revelam palavras que representam estigmas dirigidos às mulheres, como “louca”, “virgem”, “cachorra” e “ignorante”. As mulheres então apagam essas inscrições e vestem a “Virgem Barbie” com trajes típicos bolivianos. Esse gesto pode ser interpretado simultaneamente como um ato de cura e como uma ação simbólica de descolonização, na medida em que retira da personagem os signos de controle colonial e patriarcal e reinscreve elementos da identidade boliviana. Portanto, o vídeo traduz de forma contundente as articulações entre a colonialidade e o patriarcado ao apresentar a “Virgem Barbie” como símbolo da exportação de um modelo idealizado de feminilidade, sustentado pela epistemologia europeia enraizada desde a colonização e perpetuada pelo atual capitalismo global.

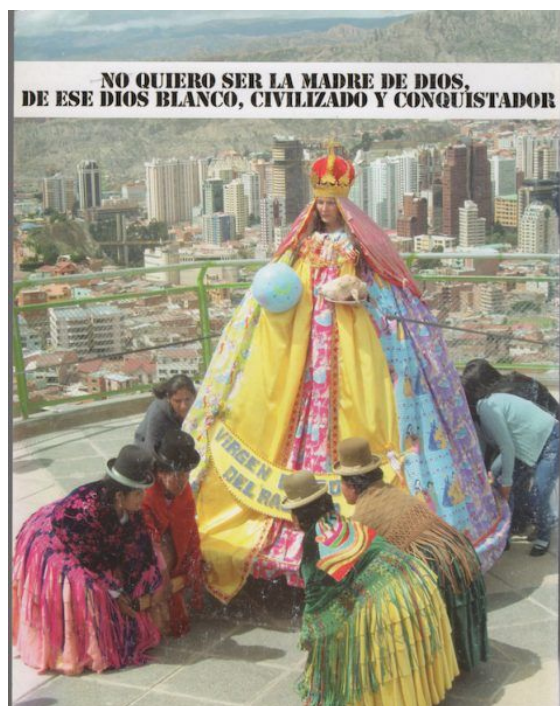


Figura 2. *Mujeres Creando*, *La Virgen Barbie*, parte da obra *Ave María, Llena Eres de Rebeldía*, 2010. Fotografia de Julieta Ojeda. Fonte: Leite, 2014.

Mais do que isso, a “virgem” denuncia como esses mecanismos ainda operam na cultura boliviana através de formas atualizadas de dominação, associadas ao imperialismo norte-americano e europeu. A personagem “Virgem Barbie” evoca uma complexidade particular quando expressa descontentamento com o próprio poder que representa, permitindo compreender que as normativas ocidentais de gênero prejudicam também as mulheres brancas ocidentalizadas, vítimas de um modelo masculinista de poder que se articula com as concepções de Joan Scott discutidas anteriormente.

Considerações Finais

Este artigo analisou trabalhos de coletivos feministas latino-americanos formados por mulheres artistas plurais, cujas práticas, alinhadas à herança conceitualista, ativam o espaço público como campo de disputa e resistência. Tanto *Estampita* quanto *La Virgen Barbie* mobilizam estratégias críticas que tensionam símbolos hegemônicos e produzem a emergência de vozes historicamente excluídas. Ambos os trabalhos questionam a colonialidade através da imagem litúrgica da Virgem Maria, que representa tanto a imposição religiosa quanto o ideal de feminilidade, imposto pelas ordenações de gênero ocidentais. Essas simbologias são apropriadas, mas no sentido de serem subvertidas, através de táticas irônicas que sublinham temas controversos ao cristianismo, como o aborto e a colonização.

Assim, percebemos que as ideias postuladas por Lugones e Miñoso a respeito do feminismo decolonial se tornam efetivas para perceber a dimensão crítica desses trabalhos. Pois, tanto *Mujeres Creando* quanto *Mujeres Públicas* inserem em seus discursos questões do patriarcado que são fortemente atravessadas pela colonialidade, desvelando problemáticas que um feminismo universalizante ocidental não daria conta de tratar. Sobretudo em relação ao *Mujeres Creando* que tem um recorte bem interseccional de suas membras. Como a própria Maria Galindo reforça:

Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, grafiteras, anarquistas, feministas. Lesbianas y heterosexuales; casadas y solteras; estudiantes y oficinistas;

indias, chotas , cholas, birlochas y señoritas; viejas y jóvenes; blancas y morenas, somos un tejido de solidaridades; de identidades, de compromisos, somos mujeres (Mujeres Creando, 2005, p. 35).

Portanto, é de suma importância uma abordagem feminista que leve em conta os reflexos da colonização e da colonialidade na análise de suas obras, pois isso explicita as extensas relações de poder que se articulam com seus contextos, e consegue assim, refletir acerca de reivindicações que assolam múltiplas mulheres latino-americanas. A partir do feminismo decolonial, percebemos que essas mulheres reivindicam duplamente a liberdade, pois foram dominadas e subalternizadas. Quando *Mujeres Públicas* e *Mujeres Creando* acentuam que a opressão patriarcal é intimamente ligada à opressão colonial, isso discute que a libertação feminina nesses escopos está articulada com a descolonização também, incluindo a descolonização do feminismo.

Em relação a *Estampita* é possível entrever questões que perpassam a criminalização do aborto que vão além do problema da colonialidade. Joan Scott (2019) argumenta que a proibição do aborto também é uma forma de controle e dominação estatal sobre os corpos das mulheres. Para a autora, essa proibição frequentemente se articula a governos autoritários, que restringem igualmente a participação de mulheres na vida política, proíbem o trabalho assalariado de mães e impõem códigos de vestuário às mulheres (Scott, 2019, s.p.). Em conjunto, esses dispositivos de poder reforçam a inferiorização das mulheres e seu não reconhecimento como sujeitos plenos na esfera social e política.

Para a socióloga belga Chantal Mouffe (2007) a arte crítica é aquela que consegue produzir o dissenso, isto é, desalinhar o consenso hegemônico na organização política de uma sociedade. A arte crítica torna visíveis apagamentos e conflitos que as democracias liberais tendem a ocultar a partir do consenso liberal das sociedades capitalistas modernas. O dissenso permite a emergência de sujeitos marginalizados e apagados do jogo democrático. Esses coletivos atuam fazendo arte crítica, pois ao inscrever vozes de mulheres latino-americanas extremamente subalternizadas através de suas intervenções artísticas, proclamam no espaço público um lugar do dissenso.

Essa concepção dialoga com Claire Bishop (2011), que compreende a esfera pública como um campo de disputas, em que muitas lutas se confrontam e tornam os antagonismos visíveis. Nesse sentido, *Mujeres Públicas* e *Mujeres Creando* instauram o dissenso no espaço público por meio das práticas conceitualistas, acionando uma fagulha decolonial e feminista num mundo de um “deus” branco, conquistador e civilizado.

Referências

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. Trad. Milena Durante. *Tatuí*, n. 12, p. 109-132, out. 2011.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latino-americano*. Montevideo: Casa Editorial HUM; Centro Cultural de España em Montevideo (CCE); Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), 2008.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. 1. ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

LEITE, Aline Paula de Oliveira. *Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina*. 2014. 217 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, set-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 2 nov. 2025.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. Sobre por que é necessário um feminismo decolonial: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. In: MESQUITA, André; LEWIS, Mark (coords.). *Arte e descolonização*. São Paulo: MASP; Afterall, 2020.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA; UAB, 2007.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, 2001.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, 2007.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamentos feministas: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SOUZA, Milena da Costa. Mujeres Creando: um espaço para abortar na 31ª Bienal de São Paulo. In: *13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero II – Transformações, Conexões e Deslocamentos*, Florianópolis, 2017. Anais. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1524229717_ARQUIVO_STO. Acesso em: 24 nov. 2025.

ZAOUAL, Hassan. *Globalização e diversidade cultural*. Textos selecionados e traduzidos por Michel Thiollent. São Paulo: Cortez, 2003.

SITES

CVAA – Centro Virtual de Arte Argentino. Mujeres Públicas: biografia / histórico. Disponível em: http://cvaa.com.ar/03biografias/mujeres_publicas_grupo.php. Acesso em: 24 nov. 2025.

Mujeres Creando. Disponível em: <https://www.mujerescreando.com/index.php>. Acesso em: 24 nov. 2025.

Mujeres Públicas. Mujeres Públicas. Disponível em: <http://www.mujerespublicas.com.ar/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

CORPOS INSURGENTES: ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS DE RESISTÊNCIA FRENTE AO CONSERVADORISMO E AO CAPITALISMO INFORMACIONAL¹

Lara Amaral²
Teresa Lousa³

Resumo: Este artigo investiga de que forma a arte pode operar como estratégia de resistência simbólica frente ao avanço do conservadorismo, da ultradireita e do capitalismo informacional, com foco na representação do corpo feminino envelhecido. O problema central da pesquisa parte da pergunta: é possível ressignificar o envelhecimento como potência estética e política, desafiando a norma da juventude compulsória? A metodologia é qualitativa e combinada com análise crítica de obras de artistas que tensionam as convenções da beleza, do corpo e da feminilidade, como Liliana Maresca, Ana Mendieta, e Regina José Galindo, articulando conceitos de autoras e autores como Susan Sontag, Simone de Beauvoir, Susan Bordo, Judith Butler, Margaret Gullette, Byung-Chul Han, Umberto Eco e Gilles Deleuze. A pesquisa inclui ainda um componente prático baseado em metodologia de investigação artística (art-based research), no qual se desenvolve uma proposta autoral composta por escultura e performance. Os resultados indicam que práticas artísticas que incorporam o grotesco, o abjeto, o humor e a vulnerabilidade são capazes de romper com os regimes normativos do corpo, propondo novas formas de visibilidade e subjetivação para corpos dissidentes. A conclusão aponta que, ao trabalhar com a matéria da velhice e da imperfeição, a arte cria fissuras na lógica da positividade neoliberal e ressignifica o corpo envelhecido como linguagem crítica. A contribuição principal deste trabalho está em articular teoria e prática para pensar a arte como campo de disputa simbólica e política, propondo uma abordagem que reposiciona o envelhecimento não como falha, mas como ato de insurgência visual e sensível diante dos dispositivos contemporâneos de exclusão.

¹ Este artigo deriva da investigação desenvolvida para o Trabalho de Projeto de Mestrado em Escultura de Lara Amaral (em curso) na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), sob a orientação da professora Teresa Lousa.

² Lara Amaral, mestranda em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), em fase de conclusão. Possui formação em Cerâmica pelo Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual (Lisboa), onde atualmente leciona. É graduada em Design de Moda pela Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro). Atuou na área de figurino para cinema, integrando moda, artes visuais e escultura em sua prática artística. Reside em Lisboa, Portugal. <https://orcid.org/0009-0003-4501-2312>. email: laramaral03@gmail.com

³ Teresa Lousa, Doutorada em Ciências da Arte e do Património, Professora Auxiliar da FBAUL, Investigadora Integrada do CHAM e colaboradora do CIEBA. Reside em Lisboa, Portugal. <https://orcid.org/0000-0001-6574-6901>. email: teresa.lousa@gmail.com

Palavras-chave: escultura; género; estética da resistência; envelhecimento feminino; capitalismo informacional

INSURGENT BODIES: ARTISTIC STRATEGIES OF RESISTANCE AGAINST CONSERVATISM AND INFORMATIONAL CAPITALISM

Abstract: This article examines how artistic practices can resist normative ideals of youth and beauty, especially in the context of female aging. Grounded in feminist theory and cultural criticism, the study analyzes artworks by Liliana Maresca, Ana Mendieta, Regina Jose Galindo and engages with authors such as Sontag, Beauvoir, Bordo, Butler, Gullette, Han, Eco, and Deleuze. Using a qualitative methodology and an art-based research approach, the article combines theoretical investigation with the development of an original artistic project involving wearable sculpture and performance. Results show that dissident aesthetics — marked by the grotesque, the abject, humor, and material decay — can challenge the symbolic power of youth and disrupt the aesthetics of neoliberal positivity. The conclusion affirms that art offers a space for reimagining the aging female body not as decline, but as visibility, resistance, and aesthetic force. This research contributes to the debate on artistic strategies of resistance to conservatism, far-right politics, and informational capitalism.

Keywords: sculpture; gender; Aesthetics of resistance; female aging; informational capitalism

CUERPOS INSURGENTES: ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS DE RESISTENCIA FRENTE AL CONSERVADURISMO Y AL CAPITALISMO INFORMACIONAL

Resumen: Este artículo analiza cómo prácticas artísticas contemporáneas desarrolladas por mujeres pueden funcionar como estrategias de resistencia frente al conservadurismo, la extrema derecha y el capitalismo informacional. A partir de autoras como Sontag, Butler, Beauvoir, Bordo y Han, se problematiza la construcción de la juventud como norma estética dominante y el envejecimiento femenino como símbolo de decadencia y exclusión. Metodológicamente, el trabajo combina análisis teórico con una propuesta práctica: un proyecto escultórico-performativo que aborda el envejecimiento como potencia simbólica. Se estudian obras de Liliana Maresca, Ana Mendieta y Regina Jose Galindo que resignifican el cuerpo envejecido mediante estéticas del grotresco, lo abyecto y el humor. Como resultado, se observa que estas producciones tensionan el régimen visual hegemónico y proponen otras formas de existencia visibles. El trabajo culmina con una performance de autocoronación y una instalación final que incorporan el deterioro de los materiales como metáfora del tiempo. La principal contribución de este estudio es proponer el arte como campo de disidencia visual, capaz de reinscribir el cuerpo envejecido en el espacio público y cuestionar las narrativas normativas de belleza, género y productividad.

Palabras clave: escultura; género; estética de la resistencia; envejecimiento femenino; capitalismo informacional

CORPOS INSURGENTES: ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS DE RESISTÊNCIA FRENTE AO CONSERVADORISMO E AO CAPITALISMO INFORMACIONAL

A juventude como norma simbólica

A arte, sobretudo em sua vertente crítica e feminista, tem historicamente operado como forma de resistência simbólica aos regimes normativos de corpo, beleza e poder. Em tempos de aumento do conservadorismo, avanço da extrema-direita e expansão do capitalismo informacional, as imagens e práticas artísticas tornam-se campo de disputa: resistem à estetização compulsória da vida, desafiam a moralização dos corpos e propõem outras formas de existência visível.

Nesse cenário, o corpo — especialmente o corpo feminino — emerge como território central de controle, vigilância e exclusão. A tradição cultural ocidental historicamente associou o feminino a uma dimensão corporal intensificada, vinculada à materialidade, à emotividade e à instabilidade, em oposição à racionalidade, à produtividade e à transcendência atribuídas ao masculino. Essa atribuição não opera por separação, mas por hierarquização simbólica, que desvaloriza os aspectos associados ao corpo e, por consequência, ao feminino.

Dentro dessa lógica, a juventude torna-se um marcador essencial do valor da mulher, pois é nesse período que o corpo feminino corresponde com maior intensidade aos ideais hegemônicos de beleza, fertilidade e atratividade. A mulher jovem é socialmente valorizada não apenas por sua aparência, mas por representar um ideal estético e simbólico de plenitude, ideal este que se dissolve com o tempo. À medida que o corpo feminino envelhece, ele perde capital simbólico, é afastado do campo do desejo e deslocado para a invisibilidade. Como afirma Susan Sontag em *O Duplo Padrão do Envelhecimento*:

Envelhecer é principalmente uma provação da imaginação — uma doença moral, uma patologia social — intrínseca ao fato de que ela aflige muito mais as mulheres do que os homens. São especialmente as mulheres que vivenciam o envelhecimento (tudo que vem antes de se tornar realmente velho) com tanto desgosto e até mesmo vergonha. (Susan Sontag, 1972, s.p., tradução nossa)

A sociedade ocidental moderna, marcada pela industrialização e pela lógica do consumo, reformulou o próprio significado do ciclo da vida, exaltando a juventude como valor máximo e estimulando a substituição constante: o novo deve sempre suplantar o velho, seja nas mercadorias, seja nos corpos. Nesse sistema, o envelhecimento não é apenas biologicamente indesejado, mas simbolicamente degradante, sobretudo para as mulheres, que são levadas a experimentar o tempo como perda, fracasso e deterioração. Sontag identifica esse processo com precisão:

As pessoas deixaram que a consciência direta que têm de suas necessidades, do que realmente lhes dá prazer, seja anulada por imagens comercializadas de felicidade e bem-estar pessoal, e nesse imaginário criado para estimular níveis cada vez mais ávidos de consumo, a metáfora mais popular para a felicidade é a juventude. (Insisto que se trata de uma metáfora, não de uma descrição literal. A juventude é uma metáfora para a energia, a mobilidade inquieta, o apetite para o estado de 'querer'). Essa equiparação do bem-estar com a juventude faz com que todos tenham uma consciência incômoda da idade exata — a sua própria e a de outras pessoas. (Susan Sontag, 1972, s.p., tradução nossa)

Na mesma direção, Naomi Wolf em *O Mito da Beleza*, afirma que a cultura da juventude como valor absoluto intensificou-se justamente quando as mulheres conquistaram maior autonomia política, financeira e profissional. Segundo ela:

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder. Enquanto isso, cresceram em ritmo acelerado os distúrbios relacionados à alimentação, e a cirurgia plástica de natureza

estética veio a se tornar uma das maiores especialidades médicas. [...] Em meio à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. (Naomi Wolf, 1992, p. 12)

Essa metáfora da juventude, tornada norma invisível, opera como dispositivo de coerção simbólica, pois transforma o envelhecimento em falha pessoal, algo a ser temido, escondido ou combatido. O corpo feminino, culturalmente condicionado à sua aparência e à sua capacidade de agradar visualmente, é corroído com o tempo, o que expõe a face etarista e sexista da cultura visual ocidental.

Nesse sentido, a arte que confronta essas lógicas, ao representar corpos envelhecidos de maneira afirmativa, dissidente ou não idealizada, rompe com o imaginário hegemônico da juventude como única forma de valor e visibilidade. Ao inscrever no visível aquilo que a cultura dominante apaga, a arte se afirma como gesto de resistência simbólica e política.

É nesse contexto que o relato de Tania Navarro Swain, em *Velha? Eu? Autorretrato de uma feminista*, surge como potente narrativa encarnada de resistência. Ao descrever seu corpo de cabelos brancos, rugas, tênis confortáveis e sua trajetória de recusa às normas de feminilidade e juventude, Swain oferece um testemunho que reverbera nas práticas artísticas dissidentes:

Minha imagem no espelho é a de uma estrangeira, renovada cada dia, aqui uma dobra, ali uma ruga, uma expressão nos olhos, esta tristeza que se acumula na experiência, a neve que, cada vez mais, possui meus cabelos. [...] A juventude, de fato, se define, para as mulheres, em relação à desirabilidade de seus corpos. E o medo de envelhecer se engendra pelo medo de não mais agradar, de não mais ser desejada, olhada. (Tania Navarro Swain, 2003, s.p.)

Seu texto opera como contravisualidade: desvia do regime imagético dominante, valorizando justamente aquilo que é rejeitado pela lógica do espetáculo — a dobra, a lentidão, a opacidade. Ela tensiona as categorias normativas de juventude e feminilidade, não como uma simples transgressão individual, mas como gesto político de produção de subjetividade.

Simone de Beauvoir (1970), em *A velhice*, já havia diagnosticado esse apagamento. Para ela, a mulher envelhecida perde seu valor social ao deixar de corresponder às expectativas de beleza e erotização impostas ao feminino. Envelhecer como mulher significa ser lançada a um não lugar: nem mais jovem, nem respeitavelmente velha, mas algo a ser evitado, ridicularizado ou ignorado.

A teoria da performatividade de gênero, desenvolvida por Judith Butler (2023), ajuda a entender como essa exclusão se articula à repetição de normas corporais e estéticas. O envelhecimento feminino pode ser visto, nesse contexto, como uma ruptura na matriz performativa dominante, uma falha na encenação da feminilidade reconhecível. Essa falha, no entanto, não é apenas negativa: ela abre margem para a insurgência estética e simbólica, pois desestabiliza o reconhecimento normativo e aponta para outras possibilidades de existência corporal.

Por fim, no contexto atual, marcado pelo avanço da ultradireita e pela lógica neoliberal do capitalismo informacional, essa normatização se intensifica. Byung-Chul Han (2019) descreve como o sujeito contemporâneo é transformado em um projeto de desempenho contínuo: deve ser produtivo, saudável, eficiente e positivo. O corpo ideal é liso, leve, otimizado, tudo o que o corpo envelhecido, imperfeito e vulnerável recusa ser.

Dessa forma, o corpo feminino envelhecido ocupa uma posição crítica no imaginário contemporâneo. Ao escapar das promessas de renovação, da suavidade estética e da positividade compulsória, ele expõe as fissuras da norma dominante. É justamente nesse ponto que a arte pode atuar com potência: ao criar

imagens, gestos e estéticas que recusam o ideal da juventude eterna, ela tensiona o visível, desestabiliza o poder simbólico e reivindica a presença de corpos desviantes, grotescos ou simplesmente reais.

O corpo em disputa: performatividade, neoliberalismo e o ideal liso

O avanço das ideologias ultraconservadoras em contextos democráticos tem provocado não apenas um retrocesso nos direitos civis e nas políticas de diversidade, mas também uma reconfiguração simbólica do corpo no espaço público. A arte, especialmente aquela que desafia os padrões estéticos e morais dominantes, torna-se alvo frequente de censura e ataques sob justificativas de “defesa da família”, “valores tradicionais” ou “decência”. Trata-se de uma guerra cultural que se expressa por meio da vigilância moral dos corpos e da tentativa de reinstaurar uma estética da ordem, da juventude e da pureza.

Nesse cenário, o corpo feminino ocupa um lugar privilegiado de controle. Como analisa Susan Bordo (1993), o corpo das mulheres historicamente funcionou como superfície de inscrição de normas sociais, médicas e midiáticas. O ideal de feminilidade é constantemente produzido e reproduzido por discursos que vinculam beleza à juventude, magreza à moralidade e aparência à dignidade. O conservadorismo contemporâneo atualiza essas exigências, impondo às mulheres um corpo silencioso, contido, submisso e, sobretudo, jovem.

Simone de Beauvoir (1970) já denunciava o apagamento simbólico da mulher envelhecida, que, ao perder seu “valor sexual”, deixa de existir socialmente. Sua imagem se torna dissonante, quase ofensiva, em uma sociedade que associa o feminino ao prazer visual e ao ideal de juventude. O conservadorismo, ao restaurar valores patriarcais, reforça esse silenciamento: corpos velhos, doentes, dissidentes ou não produtivos são descartados, deslocados para a invisibilidade.

Judith Butler (2004) ajuda a compreender como essa normatização opera através da repetição de gestos e discursos que performam o gênero. A norma conservadora exige que a feminilidade seja performada de forma inteligível e coerente com ideais culturais: ser mulher, nesse contexto, é encenar um papel delimitado por códigos estéticos precisos. Romper com esses códigos, seja pela aparência, pelo comportamento ou pela imagem artística, é um gesto que desafia a ordem simbólica vigente e, por isso, se torna alvo de repressão.

Esse processo de normalização do corpo e de supressão da diferença estética é intensificado pela lógica neoliberal contemporânea. Como descreve Byung-Chul Han (2016), a sociedade da transparência e da positividade elimina o outro, o estranho, o opaco. Tudo deve ser visível, funcional, motivador. A figura da mulher velha, frágil ou grotesca escapa a esse imperativo e, por isso, representa uma ameaça simbólica. O corpo que carrega o tempo expõe aquilo que o discurso conservador e neoliberal busca ocultar: a finitude, a decadência, a desordem, a carne.

A juventude, como analisado por Susan Sontag (1972), torna-se um imperativo simbólico. Ela escreve que a metáfora mais popular para a felicidade é a juventude, e que essa metáfora passa a estruturar os padrões de bem-estar, prazer e valor. Ser jovem é estar em movimento, desejar, produzir. Envelhecer é tornar-se obsoleto.

No campo da arte, essas tensões se tornam visíveis. Obras que tematizam o corpo envelhecido, a sexualidade não normativa ou a ambiguidade estética são frequentemente rotuladas como “ofensivas”, “degeneradas” ou “inadequadas”. O embate estético, aqui, é também um embate político: a tentativa de

restaurar uma beleza normativa está diretamente ligada ao desejo de controlar os corpos e restaurar hierarquias tradicionais. Como lembra Umberto Eco (2022), a ideia de beleza sempre refletiu os valores e interesses de cada época, muitas vezes servindo à consolidação de estruturas de poder e exclusão.

Neste contexto de vigilância moral e homogeneização simbólica, a arte que desvia dos padrões esperados seja por meio de materiais desconfortáveis, formas ambíguas ou imagens incômodas, realiza um gesto de rebeldia. Ela desestabiliza a estética do poder e aponta para formas alternativas de existência sensível. O corpo, ao escapar da norma, torna-se ato político, e a arte, ao acolher esse corpo, torna-se fissura no visível.

Estéticas dissidentes: grotesco, abjeção e riso como estratégia

A estética dissidente assume um papel crucial na resistência às normativas de corpo e beleza impostas pela cultura visual dominante. Em vez de reproduzir os códigos hegemônicos da elegância, da simetria ou da juventude idealizada, certas práticas artísticas feministas optam por operar com linguagens do grotesco, do abjeto e do humor como formas de insurgência simbólica.

Como observa Umberto Eco (2022), o grotesco sempre ocupou um lugar ambíguo entre o cômico e o monstruoso, servindo como ferramenta de subversão da ordem simbólica. Ao distorcer a forma humana, fundir o orgânico ao inorgânico ou acentuar características consideradas repulsivas, o grotesco revela aquilo que o ideal busca esconder: a impermanência, a fragilidade, a animalidade do corpo. Na arte feminista, essa distorção atua como denúncia e reinvenção. A velhice feminina, frequentemente representada como grotesca pela cultura patriarcal, é ressignificada como estética de enfrentamento, um corpo que se dobra, que sangra, que excreta, que envelhece e que, justamente por isso, resiste.

Associado ao grotesco está o conceito de abjeção, formulado por Julia Kristeva (1982), que compreende o abjeto como aquilo que ameaça os limites da identidade, da ordem e da cultura. O abjeto é o que foi expulso para que o sujeito se constitua, como fluidos corporais, excrementos, cadáveres e cuja presença evoca repulsa, nojo, medo. O corpo envelhecido, ao evidenciar o declínio, a vulnerabilidade e a morte, aproxima-se dessa zona simbólica do abjeto. Quando a arte escolhe representar esses corpos sem filtros ou idealizações, ela invoca o abjeto como forma de confronto, obrigando o espectador a olhar para o que culturalmente se busca esconder. O abjeto, assim, torna-se ferramenta de crítica e desestabilização.

O corpo envelhecido, quando exposto sem idealizações, com suas rugas, flacidez, secreções e lentidão, desafia os limites simbólicos do sujeito moderno, que se quer limpo, jovem e eficiente. Ao incorporar o abjeto, a arte não apenas expõe o que foi excluído, mas desafia a própria lógica da exclusão.

Outro dispositivo central nessas estéticas dissidentes é o riso, não o riso superficial da comédia comercial, mas o riso desconcertante, irônico e escrachado, que desnuda a norma ao exagerá-la. Sarah Lucas, por exemplo, utiliza o humor como linguagem de transgressão, transformando objetos cotidianos em caricaturas sexuais grotescas, desmontando os códigos da feminilidade e da decência. Judith Butler (2023) contribui para pensar esse gesto como forma de resistência performativa: ao repetir as normas de gênero de maneira deslocada ou hiperbólica, o corpo subverte sua inteligibilidade e desestabiliza o sistema de reconhecimento.

Essa abordagem também ecoa a noção deleuzeana da dobra: o corpo não como volume fechado ou estático, mas como superfície que se reconfigura, que carrega em si as marcas do tempo, do trauma, da história. A pele enrugada, a carne que cede, o gesto cansado, tudo isso pode se tornar linguagem estética, desafiando o regime da positividade e da lisura. Gilles Deleuze (1991) propõe que a arte é justamente

esse lugar onde o corpo se dobra sobre si mesmo e se torna expressão, intensificando sua presença no mundo.

Assim, ao operar com o grotesco, o abjeto e o riso, a arte feminista contemporânea realiza uma ruptura estética que também é política. Ela transforma o corpo velho, ridicularizado ou apagado em imagem de potência simbólica — corpo que ri, que vaza, que se rebela — e que, ao fazê-lo, rompe com os limites do representável. Em um tempo marcado pela assepsia visual e pela censura moral, essas estéticas se afirmam como dispositivos de desobediência sensível e estratégias de resistência radical.

A arte como fissura no visível

No contexto contemporâneo, o corpo não é apenas regulado por normas morais, como também se torna objeto de um controle estético total. O avanço do capitalismo informacional marcado pela digitalização das relações, pela vigilância algorítmica e pela exploração da atenção, intensifica a transformação do corpo em superfície de performance, exibição e mercadoria. Como descreve Byung-Chul Han (2016), vivemos sob a lógica da positividade, em que tudo deve ser visível, transparente, otimizado e agradável. A negatividade, aquilo que resiste, que recusa, que escapa, é eliminada em nome da performance contínua.

A estética, nesse cenário, deixa de ser um campo de liberdade sensível para se tornar um instrumento de conformação subjetiva. Em *A salvação do belo*, Han afirma:

O belo promete liberdade e conciliação. Diante do belo, anseio e coerção desaparecem. Assim ele torna possível uma relação livre diante do mundo e de si mesmo. A estética do belo de Hegel é diametralmente oposta ao regime de hoje. Botox, bulimia e operações de beleza espalham seu terror. O belo deve gerar sobretudo atração e atenção. Mesmo diante da arte, que para Hegel é inalienável, está submetida hoje totalmente à lógica do capital. A liberdade da arte subordina-se à liberdade do capital. (Byung-chul Han, 2016, p.84)

Essa citação revela a radical transformação da estética em ferramenta de controle: o ideal de beleza que, em outros tempos, poderia abrir espaço para a contemplação, a liberdade e a alteridade, tornou-se hoje instrumento de coerção, manipulação e padronização. A arte, que antigamente oferecia resistência simbólica à realidade, passa a ser submetida à lógica do espetáculo e do consumo. A busca pelo “belo instagramável” silencia formas de expressão que não atendem aos critérios da atenção, do engajamento e da sedução.

Susan Bordo já apontava essa tendência ao analisar como os corpos femininos são moldados por discursos que exigem controle permanente, disciplina e conformidade estética. O corpo da mulher é constantemente incitado a se corrigir, se atualizar, se consumir. Como afirma: “Os corpos femininos se tornam corpos dóceis — corpos cujas forças e energias são habituadas à regulação externa, sujeição, transformação, ‘melhoria’” (Susan Bordo, 1993, p.191, tradução nossa).

Essa docilização não é apenas física, mas simbólica: ela naturaliza a vigilância sobre o corpo e transforma a opressão estética em desejo individual. O envelhecimento, nesse modelo, aparece como um erro a ser apagado, não há espaço para a pele que cede, o rosto que dobra, o corpo que desacelera. A juventude é construída como obrigação moral e social.

A imagem corporal no capitalismo informacional funciona como um avatar: um eu-visual eternamente jovem, saudável e performativo, que deve corresponder às expectativas do mercado. Judith Butler (2023) permite entender como essa lógica atravessa também a performatividade de gênero: o corpo feminino é

obrigado a repetir sinais inteligíveis de juventude, beleza e feminilidade para se manter reconhecível. Sair desse script — pelo tempo, pela dissidência ou pelo fracasso — é tornar-se ilegível, e, portanto, excluído da esfera do visível.

Dessa forma, a arte pode operar como uma estética da disjunção: ela rompe com a coerência da imagem ideal, abrindo espaço para um corpo outro, envelhecido, vulnerável, ambíguo, excessivo, não performativo, que desafia tanto o conservadorismo moral quanto o imperativo da positividade neoliberal.

Em um contexto onde o envelhecimento feminino é recalcado, ridicularizado ou tornado invisível, a arte se torna um campo de resistência. Não apenas porque representa o que foi excluído, mas porque altera o regime do visível, aquilo que pode ser mostrado, desejado e legitimado na cultura. A arte contemporânea, nesse sentido, não apenas representa corpos envelhecidos, mas os reinscreve como superfície de pensamento. Através da escolha dos materiais, das formas, da performatividade ou da narrativa visual, ela pode construir contraimagens, visibilidades alternativas que interrompem a gramática da juventude como valor supremo.

Se o corpo feminino jovem foi, por séculos, o ideal dominante nas artes, a imagem da mulher velha foi historicamente associada ao grotesco, ao riso, à feiura ou ao mal. De Lilith a Medusa, da bruxa à megera, a mulher envelhecida ocupou os espaços vazios do imaginário patriarcal, raramente convertida em objeto de contemplação digna. Quando aparece, é como caricatura, punição ou fantasma.

A valorização da juventude como ideal estético está profundamente enraizada na tentativa histórica de fixar padrões de beleza em relação a um modelo estável. Como lembra Umberto Eco (2022), mesmo ao reconhecer que o belo e o feio são construções culturais relativas aos tempos e aos lugares, ainda assim persiste a busca por normatizar essas categorias. Ele recorda Nietzsche ao afirmar que: “O feio é entendido como sinal e sintoma de degenerescência [...] O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o declínio de seu tipo.” (Umberto Eco, 2022, p.15)

Essa associação entre feiura e degeneração projeta sobre o corpo envelhecido — especialmente o corpo da mulher — um estigma de decadência. O envelhecimento, nesse contexto, não é apenas uma fase da vida, mas uma ameaça simbólica à ordem idealizada do belo, do desejável, do produtivo. E é justamente nesse ponto que a arte pode operar como fissura: ao exhibir o que deveria permanecer oculto, ao dar forma ao que a norma rejeita, ao afirmar o que foi marcado como falha. Nesse gesto, o grotesco não é uma falha ou defeito, mas uma estética dissidente. Ele encarna a recusa do corpo feminino de se encaixar nos padrões lisos, jovens e desejáveis.

É possível perceber esse deslocamento em obras que tratam o corpo feminino — e, em especial, o corpo que escapa à norma da juventude idealizada — como campo de memória, de insubmissão e de imaginação política. No contexto latino-americano, esse movimento ganha contornos específicos ao articular corpo, violência simbólica, erotização, apagamento e resistência, como se observa nos trabalhos de Liliana Maresca, Ana Mendieta e Regina José Galindo.

Em Liliana Maresca, o corpo feminino emerge como gesto de insurgência frente aos regimes normativos de visibilidade, desejo e decoro. Ao utilizar o próprio corpo em ações e registros fotográficos, a artista constrói uma presença que se recusa tanto à idealização quanto à docilidade. Em uma obra sem título da série *Liliana Maresca com su obra*, de 1983 (ver figura 1), Maresca apresenta seu corpo nu, ajoelhado, diante de uma estrutura escultórica rígida posicionada à frente do tronco, como um dispositivo que intermedeia e tensiona a relação entre corpo e olhar. A peça não sustenta o corpo, mas o confronta, operando como obstáculo e contenção simbólica. Nesse embate, o corpo aparece exposto, vulnerável e indisciplinado, recusando a lógica da transparência, da performance e da eficiência que atravessa tanto o conservadorismo moral quanto as dinâmicas contemporâneas de controle e espetacularização do corpo. Ao instaurar uma fricção entre carne e objeto, Maresca afirma o corpo feminino como campo de

resistência estética e política, um corpo que não se oferece ao consumo visual nem à normatização do capital simbólico.

Em Ana Mendieta, a insurgência do corpo feminino se dá por meio da recusa radical à lógica da visibilidade contínua e da performatividade exigida pelos regimes contemporâneos de exposição. Na série *Siluetas* (ver figura 2), o corpo não se apresenta como imagem plena nem como superfície disponível ao olhar, mas como vestígio, ausência e inscrição efêmera na paisagem. Ao diluir o corpo na terra, na água ou no fogo, Mendieta interrompe a lógica informacional que exige presença constante, legibilidade e circulação da imagem. Trata-se de um corpo que se subtrai à economia da atenção e à espetacularização, afirmando o desaparecimento, o silêncio e a impermanência como gestos políticos. Nesse sentido, sua obra tensiona diretamente o capitalismo informacional ao propor uma corporeidade que não se oferece ao consumo visual nem à captura algorítmica, reinscrevendo o tempo vivido, a memória e a ancestralidade como formas de resistência à aceleração, à transparência e à produtividade impostas aos corpos — em especial aos corpos femininos.

Já em Regina José Galindo, o corpo insurgente não se retira do campo da visibilidade, mas o ocupa de forma crítica e perturbadora. Em *Recorte por la línea* (ver figura 3), a artista submete seu corpo nu à ação de um cirurgião plástico que desenha sobre sua pele as marcas das intervenções necessárias para alcançar o chamado “corpo perfeito”. A performance expõe de modo literal os dispositivos de controle estético que operam sobre o corpo feminino, revelando como ele é mapeado, corrigido e otimizado segundo códigos normativos de eficiência, juventude e adequação visual. Ao transformar esse procedimento em ato público, Galindo desmonta a naturalização da cirurgia estética e evidencia sua dimensão disciplinar, conectando conservadorismo moral e lógica neoliberal do aprimoramento contínuo. O corpo, aqui, não performa sucesso nem resiliência: ele se oferece como superfície de denúncia, interrompendo a lógica do consumo visual e da positividade compulsória que estrutura o capitalismo informacional.

Dessa forma, a arte se afirma como campo de luta sensível não apenas pelo que representa, mas pelo modo como intervém nos regimes de visibilidade que estruturam o presente. Ao confrontar as normas que definem quem pode aparecer e sob quais condições, Liliana Maresca, Ana Mendieta e Regina José Galindo elaboram estratégias de resistência que tensionam a lógica da transparência, da eficiência e da espetacularização. Seus corpos — expostos, diluídos ou marcados — recusam a idealização e interrompem a circulação fácil da imagem, instaurando fricções no campo do olhar.

Ao deslocarem o corpo feminino da performance produtiva e da positividade compulsória, essas artistas tornam visível o que é sistematicamente apagado: o corpo vulnerável, indisciplinado, excessivo ou ausente. Suas obras operam como fissuras na superfície lisa das imagens que naturalizam a juventude como norma e a correção como imperativo, reinscrevendo o tempo vivido como matéria crítica.

É nesse campo de tensões entre norma e dissidência, visibilidade e apagamento, que se define o corpo insurgente — um corpo que resiste não pela adequação, mas pela fricção. A arte emerge, assim, como espaço crítico capaz de destabilizar as engrenagens simbólicas que sustentam o conservadorismo e o capitalismo informacional.



Figura 1: *S/T*, Serie *Liliana Maresca con su obra*, de Liliana Maresca, 1983

Fonte: Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/liliana-maresca-s-slash-t-serie-liliana-maresca-con-su-obra-2>



Figura 2: *Silueta Series*, de Ana Mendieta, 1973-1980

Fonte: Medium, <https://medium.com/@thaiannec/ana-mendieta-o-corpo-como-obra-d4937178775f>

O tempo como dobra: proposta artística

Inserido nesse campo de resistência visual, a prática artística parte da escultura, mas não se limita a ela: opera na intersecção entre corpo, vestuário, performance e memória. Os objetos criados — um vestido de látex dourado com textura de pele enrugada, uma coroa feita em látex de pés de galinha também dourados (ver figura 4) e uma corrente de porcelana branca — constituem um conjunto simbólico que materializa inquietações sobre o envelhecimento feminino, a performatividade de gênero e os regimes estéticos que moldam nossos corpos.

A matéria instável do látex, que reage ao tempo, ao calor e à luz, torna visível a passagem do tempo como parte constitutiva da obra. No detalhe da manga do vestido, um bordado traz a inscrição "carrego em mim as marcas do tempo" (ver figura 5), costurada à mão como uma afirmação poética e política — como se o próprio corpo declarasse sua história, sua resistência, sua inscrição no tempo.

A pesquisa culmina em uma performance de autocoroação intitulada *A Coroação* (ver figura 6), na qual a artista, Lara Amaral, encena uma espécie de rainha do tempo. Nesse gesto simbólico, o envelhecimento não é mais um sinal de falha ou declínio, mas um trono possível: um lugar de potência, memória e transfiguração. O corpo performa a soberania da experiência, convertendo marcas, rugas e dobras em insígnias de resistência. Na imagem, a artista segura uma corrente de porcelana branca, objeto ambíguo que, ao mesmo tempo que remete ao peso da herança e das amarras sociais impostas ao corpo feminino, revela-se frágil, delicado, quase etéreo. A corrente, contudo, está quebrada: já não prende, já não contém.



Figura 3: *Recoste por la línea*, Regina José Galindo, 2005
Fonte: Regina José Galindo, <https://www.reginajosegalindo.com/>

Esse detalhe revela sua dimensão simbólica de ruptura com os padrões normativos, com a submissão estética, com o controle sobre o corpo. É a marca de um corpo que se desamarra, que se liberta, que transforma o ornamento em insubmissão.

A encenação foi realizada em estúdio, sob controle total de luz e composição, reforçando o contraste entre o espaço limpo da norma e o corpo que se recusa à lógica da perfeição. Vestida com uma escultura vestível em látex dourado, marcada por texturas enrugadas que remetem à pele envelhecida, e com a coroa feita de pés de galinha também dourados, símbolo ambíguo entre o grotesco e o real, a artista assume uma presença que tensiona os códigos tradicionais da beleza, da juventude e da feminilidade.

O ato final do projeto se materializa com o vestido, agora dobrado, repousando como um corpo ausente, com a coroa sobre ele, ambos dispostos dentro de uma caixa de acrílico, sendo intitulada de *O Último ato* (ver figura 7). Esse relicário evoca uma espécie de altar profano à velhice ou, talvez, uma cápsula de tempo. A própria deterioração do látex, que escurece e se decompõe com o tempo, é incorporada como parte essencial da obra. Longe de ser uma falha, essa transformação contínua do material torna-se metáfora viva da passagem do tempo, da fragilidade da matéria e da impossibilidade de controle total sobre o corpo.

O tempo, aqui, não é apagado, mas visibilizado como dobra como textura política, como potência estética, como camada viva de sentido.



Figura 4: *A Coroa*, de Lara Amaral, 2025. Fotografia de Gui Morelli

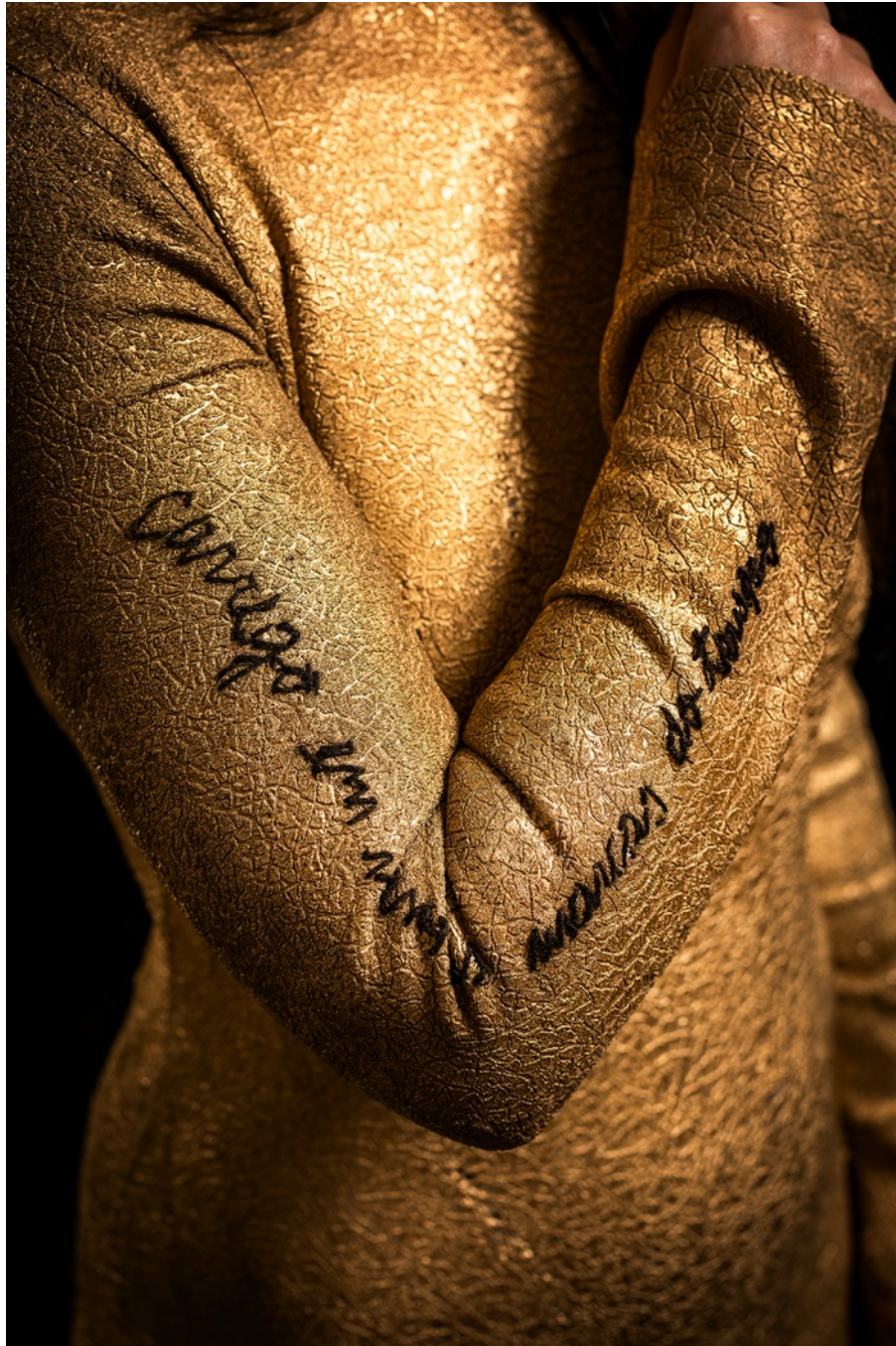


Figura 5: *A Coroação III*, de Lara Amaral, 2025. Fotografia de Gui



Figura 6: *A Coroação II*, de Lara Amaral, 2025. Fotografia de Gui Morelli



Figura 7: *O Último Ato*, de Lara Amaral, 2025. Fotografia de Gui

Nota: Esta pesquisa corresponde ao meu mestrado em Escultura, em fase de conclusão, na FBAUL.

v.13 – Nº 01 – 2026 – p. 94 - 111 – DOI 10.33871/sensorium.2026.13.11174

Considerações finais: Corpos insurgentes, imagens em disputa

Diante de uma cultura visual marcada pela padronização estética, pelo culto à juventude e pela normatividade neoliberal, hoje intensificados pelas dinâmicas do capitalismo informacional, a arte se afirma como uma fissura no visível: um campo onde é possível tensionar os códigos da beleza, disputar regimes de visibilidade e reinscrever corpos historicamente marginalizados. Ao longo deste artigo, discutimos como a juventude foi construída como valor simbólico central, especialmente no corpo feminino, enquanto o envelhecimento foi progressivamente associado à falha, ao excesso ou à invisibilidade.

Nesse contexto, as práticas de Liliana Maresca, Ana Mendieta e Regina José Galindo operam como estratégias contundentes de resistência estética e política. Ao confrontar o olhar normativo, recusar a lógica da transparência e expor os dispositivos de controle que regulam o corpo feminino, essas artistas desestabilizam as narrativas dominantes que associam valor à juventude, à performance produtiva e à adequação visual. Seus corpos — expostos, diluídos, marcados ou feridos — não se oferecem ao consumo imagético, mas instauram fricções que interrompem a circulação fácil da imagem e devolvem densidade simbólica ao tempo vivido.

É nesse mesmo horizonte que se inscreve nossa proposta artística, como resposta sensível às formas contemporâneas de normatização e apagamento. Um corpo que se autocoroa, que se veste de tempo, que assume a deterioração e a instabilidade da matéria como linguagem crítica. Ao transformar a velhice em gesto estético e político, afirmamos o direito de existir para além da lisura, da eficiência e da juventude compulsória. A arte, assim, não apenas reflete o mundo que nos molda, mas abre brechas para outros modos de habitá-lo — modos em que o corpo insurgente resiste, persiste e imagina.

Bibliografia:

Beauvoir, S. de. *A velhice*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

Bordo, S. *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Butler, J. *Corpos que contam*. Tradução: Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2023.

Butler, J. *Problemas de gênero*. Tradução: Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

Deleuze, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

Eco, U. *História da beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

Eco, U. *História da feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

Han, B.-C. *A salvação do belo*. Tradução: Gabriel da Silva de Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.

Kristeva, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

Sontag, S. The double standard of aging. *Saturday Review*, New York, v. 55, n. 39–40, p. 29–32, 1972.

Swain, T. N. *Velha? Eu? Autorretrato de uma feminista*. *Labrys, Estudos Feministas*, n. 4, ago./dez. 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys4/textos/anahi1.htm>. Acesso em: 24 nov. 2024

Wolf, N. *O mito da beleza*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

O ROSA EM VERMELHO DESCE

Lucimélia Aparecida Romão¹

RESUMO: Arte tem o poder de mover o mundo, criar laços e fortalecer vínculos. Este ensaio visual apresenta três trabalhos artísticos que pautam a violência contra a mulher que aumentou exponencialmente durante a pandemia Covid-19, colocando mulheres em situação de vulnerabilidade. Ao mesmo tempo, as obras que denunciam a violência doméstica estabelecem uma relação de afeto e cuidado entre mãe e filha.

Palavras-chave: mulheres negras; performance-instalação; artes visuais

PINK FALLS INTO RED

ABSTRACT: Art has the power to move the world, create bonds, and strengthen ties. This visual essay presents three artistic works that address the violence against women, which increased exponentially during the Covid-19 pandemic, placing women in a vulnerable situation. At the same time, the works that denounce domestic violence establish a relationship of affection and care between mother and daughter.

Keywords: black women; performance installation; visual arts

EL ROSA CAE EN ROJO

RESUMEN: El arte tiene el poder de conmover el mundo, crear vínculos y fortalecer lazos. Este ensayo visual presenta tres obras artísticas que abordan la violencia contra la mujer, la cual aumentó exponencialmente durante la pandemia de COVID-19, colocando a las mujeres en una situación de vulnerabilidad. Al mismo tiempo, las obras que denuncian la violencia doméstica establecen una relación de afecto y cuidado entre madre e hija.

Palabras clave: mujeres negras; instalación de performance; artes visuales

¹ Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) e pós-graduação em Artes pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). É mestranda em Artes da Cena e Mediação Cultural pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) e Itáu Cultural e graduanda em Desenho e Plástica pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como pesquisadora, performer, artista visual, atriz e dramaturga. Foi artista indicada ao Prêmio Pipa 2025, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0133956027436926>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-1221-3788>. lucimelia.romao@gmail.com

Apresentação

*Quando a noite cai,
o rosa em vermelho desce,
em lágrimas,
familiares e órfãos crescem.*

*Filhos da violência
frutos de traumas,
menos mães e mais crias
com dores nas almas.*

*Não metemos a colher.
Não, metemos a colher?
Metemos a colher!
Temos de acolher.*

*E aquela que não morreu?
Que o marido não batia,
você acha que não doeu
os verbos que a agrediram!*

*Pois bem, querida!
Morria mais uma em vida,
levada pelas balas de palavras
das microagressões do dia a dia.*

Lucimélia Romão

Durante a Pandemia de Covid-19, a violência contra a mulher aumentou exponencialmente. Casas que nunca foram espaços seguros para as mulheres ficaram muito piores devido à interrupção dos serviços essenciais e ao lockdown, como vimos em diversas notícias apresentadas em telejornais. Foi diante desse cenário que encontrei minha mãe no segundo semestre de 2021, quando retornei à casa dos meus pais em Jacareí, São Paulo, após me formar na graduação em Teatro na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Minas Gerais. Passei 7 anos morando fora e quando retornei não reconhecia aquela casa e nem meus pais, parecia haver um lapso temporal e muitas coisas haviam mudado. Minha mãe estava profundamente deprimida, a casa mal nos cabia de tão acumulada e, aos poucos, com a convivência, fui percebendo que a depressão da minha mãe era fruto de anos de violências psicológicas e patrimoniais que meu genitor cometia contra a mesma.

Como a violência contra a mulher, até aquele momento, não era algo que eu conhecia profundamente e minha mãe não sofria agressões físicas, foi muito difícil identificar o que estava acontecendo. Diante disso, busquei ajuda da Professora Dr^a. Nina Caetano, que coordena o NINFEIAS – Núcleo de Investigações FEminIstAS no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Orientada por ela, comecei uma série de estudos e mudanças na estrutura física da casa dos meus pais, como uma limpeza para desacumular a casa e uma reforma. Durante esse processo, eu dialogava com a minha mãe, Maria Lúcia de Souza, sobre as várias formas de violências domésticas apresentadas pelo Instituto Maria Da Penha, e percebi que, à medida que ela compreendia o que se passava, manifestava um certo desespero. Ela estava

tomando consciência da situação, mas não tinha como mudá-la, já que dependia financeiramente do meu genitor.

Um caminho para a liberdade passava pela remuneração da minha mãe, então criei a performance instalação *Mulheres do Lar - Mortes Anunciadas* sob orientação da Professora Nina Caetano, com participação da mesma. A partir daí, caso ela quisesse deixar meu genitor, teria uma estrutura financeira para tal. A performance instalação teve estreia no Prêmio Foco da ArtRio de 2022, trazendo a violência doméstica como pauta, com direito a uma residência artística no Maranhão, que me permitiu criar a instalação CRIME DE HONRA, em 2023.

Essa instalação é concebida no meu projeto de extensão onde pesquiso a arte têxtil nas cidades irmãs Cachoeira e São Félix, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. O desejo de pesquisar as artes têxteis vem da importância de fortalecer o vínculo com a minha matriarca, que é crocheteira, e da necessidade de encontrar meios de remunerá-la para que parte da violência sofrida por ela se findasse. Essa obra recebeu duas premiações de grande importância: o 28º Salão Anapolino de Artes e o 65º Salão de Artes Visuais da Bahia, ambos em 2024.

O último trabalho que apresento é a instalação *Quando A Noite Cai*, que nasce a partir do poema apresentado no início deste texto, que pauta o feminicídio dentro das casas brasileiras. Feito de pregos de cobre gravados com nomes de mulheres, essa obra denuncia como nós mulheres não estamos seguras em lugar nenhum. A instalação é acompanhada de uma lupa para enxergarmos a dura realidade que nos cerca e de um áudio com duas músicas que dão o tom do que é ser mulher no Brasil.



Figura 1. Lucimélia Romão e Maria Lúcia de Souza, performance-instalação *Mulheres do Lar - Mortes Anunciadas*, Exposição *O Poder de Minhas Mãos*, Sesc Pompeia, São Paulo, 2022. Fonte: Acervo da artista.



Figura 2 e 3. Lucimélia Romão e Maria Lúcia de Souza, performance-instalação *Mulheres do Lar - Mortes Anunciadas*, Exposição *O Poder de Minhas Mãos*, Sesc Pompeia, São Paulo, 2022. Fonte: Acervo da artista.



Figura 4. Lucimélia Romão e Maria Lúcia de Souza, instalação² *CRIME DE HONRA*, Exposição *Corpos Violados*, 33º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2023. Fonte: Acervo da artista.

² Vídeo com detalhes da obra: https://youtube.com/shorts/X_7WSnECi0E?feature=share



Figura 5. Lucimélia Romão e Maria Lúcia de Souza, detalhe da instalação³ CRIME DE HONRA, Exposição *Corpos Violados*, 33º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2023. Fonte: Acervo da artista.

³ Vídeo com detalhes da obra: https://youtube.com/shorts/X_7WSnECi0E?feature=share



Figura 6 e 7. Lucimélia Romão, instalação *Quando A Noite Cai*, Exposição *Bonita É A Noite Com Sua Fundura*, Instituto Práticas Desobedientes, RV Galeria, Salvador, 2025. Fonte: Acervo da artista.



Figura 8 e 9. Lucimélia Romão, detalhes da instalação *Quando A Noite Cai*, Exposição *Bonita É A Noite Com Sua Fundura*, Instituto Práticas Desobedientes, RV Galeria, Salvador, 2025. Fonte: Acervo da artista.

Referências

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. *Bom Dia Brasil*: Números revelam aumento de casos de violência doméstica contra a mulher na pandemia. 2025. Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9329130/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ (FIOCRUZ). Violência contra as mulheres no contexto da Covid-19. Disponível em: <https://fiocruz.br/noticia/2021/11/violencia-contras-mulheres-no-contexto-da-covid-19>. Acesso em: 12 nov. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*. 3. ed. 2021. Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Decode. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/06/relatorio-visivel-e-invisivel-3ed-2021-v3.pdf>. Acesso em: 30 out. 2025.



PEDAGOGIAS FEMINISTAS

Art & Sensorium

FEMINISMOS ANTICAPITALISTAS: RESPUESTAS ESTRIDENTES¹

Fabiana Faleiros²
Fernanda Grigolin³

Traducción de:
Fernanda Grigolin
Yuly Marty⁴

Resumen: El colectivo chileno LASTESIS y la performance *Un violador en tu camino* constituyen un caso de estudio sobre la intersección entre feminismo, anticapitalismo y artes. La investigación se basa en un estudio bibliográfico de la producción feminista anticapitalista y de trabajos de investigadoras sobre LASTESIS, en diálogo con colectivos artísticos y críticas del área. La performance fue analizada a través de la tríada estrepitosa, aguda y punta de expresión: una respuesta latinoamericana estridente que transforma la teoría feminista en activismo callejero, encarnado y desobediente. Al resituar el arte y la teoría en las calles, los resultados apuntan a que la performance se inscribe en una trayectoria teórico-práctica-artística de arraigo latinoamericano, fortalecida por la transnacionalización mediática a través de las redes sociales.

Palabras clave: feminismos; anticapitalismo; LASTESIS; performance; Latinoamérica

¹Nota de las autoras (N.A): El artículo fue presentado originalmente en la reunión del Comitê Brasileiro de História da Arte, celebrada en 2025 en Brasília, y se publicará en portugués en las actas del evento. La versión en español ha sido traducida especialmente para el presente dossier.

² Artista e investigadora. Doctora en Arte y Cultura Contemporánea por la Universidade do Estado de Rio de Janeiro (UERJ). Actualmente es investigadora posdoctoral en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidade de São Paulo (USP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7359923138223030>. orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5036-3219>. E-mail: fabianafaleios@usp.br. Vive en São Paulo, Brasil.

³ Artista, investigadora y traductora. Doctora en Artes Visuales/Unicamp con estancia doctoral en el Instituto de Estética/UNAM-México. Fue investigadora postdoctoral en el Programa Avançado de Cultura Contemporânea de la UFRJ. Actualmente, es investigadora postdoctoral en el Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- Universidade de São Paulo, FFLCH-USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8106239996516403>; orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4305-6912> E-mail: fernandagrigin@usp.br Vive en São Paulo, Brasil.

⁴ Artista, investigadora y traductora. Doctora y Maestra en Artes Visuales por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bacharel y Licenciada en Artes Visuales por la PUC-Campinas. Investiga la palabra escrita a partir de material textual preexistente. lattes: <http://lattes.cnpq.br/6486502219424946>. orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2121-4281>. E-mail: marty.yuly@gmail.com. Vive e trabalha em Campinas.

FEMINISMOS ANTICAPITALISTAS: RESPOSTAS ESTRIDENTES

Resumo: O coletivo chileno LASTESIS e a performance *Un violador en tu camino* são utilizados como estudo de caso da intersecção entre feminismo, anticapitalismo e artes. A pesquisa usou um levantamento bibliográfico de produção feminista anticapitalista e de pesquisadoras sobre LASTESIS, em diálogo com coletivos de arte e críticas da área. A performance foi observada por meio da tríade estrepitosa, afiada e ponta de expressão – resposta estridente latino-americana, que transforma teoria feminista em ativismo de rua encarnado e desobediente. Ao ressituar arte e teoria nas ruas, os resultados apontam que a performance está inserida em uma trajetória teórico-prática-artística de lastro latino-americano, fortalecida pela transnacionalização midiática via redes sociais.

Palavras-chave: feminismos; anticapitalismo; LASTESIS; performance; América Latina

ANTI-CAPITALIST FEMINISMS: STRIDENT RESPONSES

Abstract: The Chilean collective LASTESIS and the performance *Un violador en tu camino* are used as a case study of the intersection between feminism, anti-capitalism, and the arts. The research employed a bibliographic survey of anti-capitalist feminist production and of scholars who study LASTESIS, while also engaging in dialogue with art collectives and critics in the field. The performance was examined through the triad: boisterous, sharp, and point of expression – a strident Latin American response that transforms feminist theory into embodied and disobedient street activism. By relocating art and theory into the streets, the results indicate that the performance is embedded in a Latin American theoretical-practical-artistic trajectory, strengthened by media-driven transnationalization through social networks.

Keywords: feminisms; anti-capitalism; LASTESIS; performance; Latin America

Introducción

Esta propuesta analiza cómo las prácticas feministas entrelazan la resistencia anticapitalista con lenguajes artísticos, ocupando el espacio público y las redes sociales como tácticas de lucha en el contexto latinoamericano de violencias y desigualdades sociales persistentes. La estrategia de convergencia entre arte y activismo reivindica la justicia social en propuestas estéticas e imaginativas que rescatan trayectorias y denuncian las violencias contra las mujeres y personas LGTBINBQ+⁵.

Tomamos como caso de estudio al colectivo transdisciplinario chileno LASTESIS y su propuesta de cambio sistémico. A través de *Un violador en tu camino*, una performance encarnada que convoca al cuerpo como denuncia y movilización colectiva, LASTESIS desafía las narrativas dominantes y

⁵ N.O: Hay textos en Chile que se utilizan de la sigla LGTBINBQ+. Cabe destacar que la diferencia en las siglas utilizadas para la diversidad de género y sexualidad en Chile y Argentina (como LGBTQIAPN+, LGBTQI+ o variantes con más letras) refleja el nivel de evolución de las políticas públicas, la visibilidad de grupos específicos (especialmente trans e intersexuales) y la historia de las luchas sociales en cada país. Ambos países han avanzado mucho, pero siguen ritmos diferentes en la incorporación de terminologías más inclusivas y precisas. Chile ha tenido un proceso más lento de reconocimiento legal, con avances significativos en la última década, a menudo adoptando una sigla más extensa para cubrir las lagunas históricas. A menudo se utiliza LGBTQIAPN+ o, en debates institucionales más amplios, variantes que buscan garantizar que no se olviden grupos específicos, como LGTBINBQ+ (incluyendo la N de no binarios e intersexuales). Hemos optado por la sigla LGBTQIAPN+ por ser la más actual y también la utilizada por Ana Longoni en el artículo “Amor de verano. Notas urgentes sobre la asamblea antifascista antirracista LGBTQIAPN+”, publicado en este dossier.

hace accesible la teoría feminista, en intersección con el anticapitalismo y las artes. La metodología de análisis implica un recorrido bibliográfico de la producción feminista anticapitalista actual (Federici, 2017; Segato, 2003, 2014; Saffiotti, 2015), de investigadoras que se han centrado en LASTESIS (Liinason, 2024; Martin y Shaw, 2021; Ortiz Cadena, 2021; Serafini, 2020); nombra otros colectivos feministas activos en las últimas tres décadas (Putinhas Aborteiras, Mujeres Públicas, Mujeres Creando y Loucas de Pedra Lilás); y dialoga con historiadoras del arte (Giunta, 2020; Trizoli, 2023).

A través de una propuesta metodológica en arte, creada por las autoras, se propone una tríada de observaciones sobre la performance de LASTESIS —1. Estrepitosa; 2. Aguda, intensa y perspicaz; y 3. Punta de expresión— se analiza cómo la viralización del trabajo es una estrategia emergente del poder de las acciones, aunque su agudeza puede quedar capturada cuando se la saca de su contexto.

Ante esto, aún quedan retos por superar y uno de ellos resuena en la pregunta: ¿sería posible tejer una historia del arte entrecruzada con los feminismos en medio del creciente dominio de la ultraderecha sobre los campos simbólicos?

1. LASTESIS y el contexto chileno y latinoamericano

El colectivo LASTESIS está formado por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange y Sibila Sotomayor Van Rysseghem, chilenas que se mueven entre educación, teatro y artes gráficas. La performance *Un violador en tu camino* se estrenó en octubre de 2019 en Valparaíso y el 25 de noviembre en Santiago, Día Internacional de la No Violencia contra la Mujer, establecido en el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (EFLAC), celebrado en Bogotá, Colombia, en 1981.⁶

El 25 de noviembre simboliza la acción continua de los movimientos feministas latinoamericanos y caribeños con campañas de lucha contra la violencia sexual y de género, buscando erradicar todas las formas de violencias contra las mujeres y los cuerpos disidentes. La fecha marca el asesinato, a instancias del dictador Rafael Leónidas Trujillo, de las hermanas Mirabal, activistas políticas de la República Dominicana conocidas como Las Mariposas⁷. Este hecho, que tuvo repercusión en toda Latinoamérica, pasó a formar parte de la agenda feminista con la redemocratización y se convirtió en símbolo de la lucha contra el feminicidio.⁸ Por lo tanto, la actuación de LASTESIS en esa fecha no fue casual.

Un violador en tu camino es una reformulación sarcástica de una consigna policial chilena de la década de 1990: “Un amigo en tu camino”. Al apropiarse de fragmentos del “Himno de los Carabineros de Chile” y darles un nuevo significado, reemplazando la palabra “amigo” por “violador”, el colectivo realiza un juego de inversión que explicita el uso de la violencia sexual por parte de los carabineros (policía militar chilena) para intimidar a las mujeres manifestantes en actos públicos. De este modo, se elimina toda culpa atribuida a la víctima y se reubica en el violador y en el sistema, los verdaderos responsables.

⁶ N.A: Desde entonces, el evento reúne a movimientos feministas de todo el continente cada dos o tres años. Entre las decisiones y movilizaciones de los EFLAC, también se destaca el Día de la Despenalización del Aborto en Latinoamérica y el Caribe (28/09), creado en 1990.

⁷ N.A: Las hermanas Mirabal eran Patria, Minerva y María Teresa

⁸ N.A: Solo después de dieciocho años de amplia acción feminista en los países de la región, la Organización de las Naciones Unidas reconoció la fecha como el Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer en 1999, transformando una lucha latinoamericana en una lucha mundial.

2. La crítica feminista transnacional sobre el colectivo chileno

LASTESIS difunde tesis feministas a través de la performance, combinando lenguajes artísticos con teoría feminista, enfatizando la centralidad del cuerpo (el *encuerpar*) para expandir el pensamiento y la textualidad, conectándose con un “vasto archivo que resistió siglos de colonialismo” (Draper; Valdés Vargas; Cometa Stange; Sotomayor Van Rysseghem, 2024, p. 114).

La performance permite que las experiencias personales se vuelvan colectivas y políticas, al demostrar la transnacionalidad de la lucha antipatriarcal y conectar a las personas a través de un lugar simbólico que puede ser vivido, experimentado o apropiado (Draper; Valdés Vargas; Cometa Stange; Sotomayor Van Rysseghem, 2024, p. 114, 2024). La metodología del collage traduce teorías como las de Rita Segato y Silvia Federici en lenguajes visuales y sonoros, proponiendo una conexión en red, en oposición a un orden jerárquico:

Se entiende que hay muchas dimensiones que están dialogando en ese tipo de performance, y en ese caso también quizás decir que en nuestro trabajo, cuando hablábamos de la metodología y de traslado y traducción del texto, de cómo se ve, cómo se escucha, qué luces tiene, qué palabras se le pone a un texto que ya está escrito, pero en síntesis, entonces todo eso demanda un ejercicio que es mental y que es del cuerpo, que también es coreográfico. Es una posibilidad de trabajar pensando en que el cuerpo está más allá de lo material, que es un cruce de demasiadas acciones creativas para poder llevar esta producción teórica a estas puestas en escena que además también tienen mucho de reiteración. Entonces, también ahí hay un elemento muy importante, no de enseñanza, porque nadie viene a enseñar nada, sino para presentar un tema. Y ahí es la disposición de cada persona, de cómo también le pasa por el cuerpo y en su experiencia este tipo de información. (Draper; Valdés Vargas; Cometa Stange; Sotomayor Van Rysseghem, 2024, p. 114).

Una serie de elementos leídos como gramática visual (Liinason, 2024) se manifiestan de inmediato: vendas en los ojos, flashmob en lugares simbólicos con coreografía, canto sincronizado y registro audiovisual al estilo de la estética “hágalo usted mismo”. Así, el collage genera la gramática visual, al convertir la performance en un fenómeno potente y replicable que crea un universo semiótico común.

Las investigadoras Deborah Martin y Deborah Shaw (2021) refuerzan la importancia de que LASTESIS nombre al Estado como abusador y realice sus presentaciones en espacios públicos y simbólicos –la primera de ellas frente a una comisaría, replanteando el delito de violación como un fenómeno público (y no privado) de carácter sistémico.

La acción desafía las reglas patriarcales, rompe el pacto social que sustenta la cultura de la violación, crea “nuevas capacidades corporales” y transforma los cuerpos dóciles en resistentes (Martin y Shaw, 2021, p. 718, traducción nuestra).

El sentido de agencia, incorporado por las artistas, es el resultado de la experiencia colectiva y encarnada (Serafini, 2020). Más allá de la protesta, la acción prefigura⁹ e incorpora valores y cambios en el aquí y ahora, al actuar en la esfera política y denunciar y exigir cambios, y en la artística, al crear y ejecutar la performance como expresión y resistencia contemporánea (Serafini, 2020, p. 293).

3. Parte de un archivo de lucha, práctica y teoría feminista latinoamericana

El colectivo entiende la transmisión del conocimiento a partir de los cuerpos que resisten en los

⁹ N.A: La “política prefigurativa” se refiere a la forma en que las activistas incorporan y promulgan las socialidades disidentes. Inspiradas en los principios anarquistas, sus prácticas centrales incluyen la democracia participativa, la horizontalidad, la inclusión y la acción directa (Fians, 2022).

márgenes, en oposición a lo consolidado por la palabra escrita hegemónica. Existe un mecanismo de control y violencia contra los cuerpos de las mujeres: la caza de brujas, que Federici (2017) revela como fundacional del capitalismo global. Este sistema se estructura a partir de la explotación de la reproducción y el trabajo doméstico femenino. La persecución, que se repite en cada crisis capitalista, se dirige contra las mujeres y los grupos marginados.

Segato (2003; 2014), por su parte, extiende este análisis a las nuevas formas de guerra en Latinoamérica, en las que la expoliación de los cuerpos feminizados es una manifestación de la violencia capitalista. La autora observa que, a pesar del aumento de las leyes y políticas públicas de protección de las mujeres, ha crecido su vulnerabilidad a la violencia, “especialmente por la ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados en el contexto de las nuevas guerras” (Segato, 2014, p. 17).

La autora describe la “pedagogía de la crueldad” como la aniquilación de “cuerpos frágiles” (mediante la violación y la tortura) para el control territorial y poblacional. Esto representa un mecanismo brutal de mantenimiento del patriarcado y del poder en contextos paraestatales latinoamericanos. Este control “sobre territorios y cuerpos, y de los cuerpos como territorios” (Segato, 2014, p. 23) se ejerce especialmente en acciones de grupos sin autoridad legal, y las agencias no estatales compiten con los Estados en el control pastoral de la población.

La pedagogía de la crueldad en Latinoamérica tiene una relación intrínseca con las técnicas pastorales (Segato, 2014), intensificadas por las redes sociales, que reúnen a personas en torno a figuras influyentes que actúan como una extensión del pacto masculino misógino, como los *Red Pills* y los *Incels*, que han crecido vertiginosamente. Estos grupos llevan a cabo ataques violentos contra la integridad de las mujeres y los cuerpos disidentes, lo que tiene consecuencias irreparables para el tejido social y la vida cotidiana.

Heleieth Saffioti (2014) define el patriarcado como un pacto masculino con base material que oprime a las mujeres y es intrínseco al capitalismo. La autora destaca el “nudo” entre género, raza/etnia y clase social, como ejes estructurantes de la sociedad, esenciales para comprender la complejidad de la opresión y los múltiples sujetos implicados.

Al proponer la creación de archivos más allá de lo verbal, un gesto profundamente anticolonial, el colectivo LASTESIS actualiza las prácticas feministas anticapitalistas que incorporan lenguajes artísticos al activismo en Latinoamérica, los cuales, desde finales de la década de 1980, han renovado el campo tradicional de la militancia.

En Brasil, el colectivo teatral *Loucas de Pedra Lilás*, fundado en Recife en 1989 por las actrices Ana Bosch, Cristina Nascimento, Cristina Maia y Gigi Blander, intersecta el Teatro del Oprimido¹⁰ con la interacción humorística en las calles, al dramatizar temas como el aborto y la violencia de género.

Cuando las manifestaciones multitudinarias tomaron las calles del país en 2013, las *Putinhas Aborteiras* —grupo formado por Hariagi Nunes y otras mujeres, personas trans y no binarias— actuaron en la ocupación de la Cámara de Concejales de Porto Alegre y participaron en la llamada *Marcha das Vadias*¹¹ (Marcha de las Putas) y en el programa *Radar*, de TVE-RS, convirtiéndose en un referente de la lucha por la deconstrucción del género, el placer femenino y el aborto, y en

¹⁰ Teatro del Oprimido (TO) es un método teatral creado por el brasilero Augusto Boal en la década de 1970, durante la dictadura militar de Brasil, con el objetivo de transformar al espectador pasivo en "espect-actor", es decir, en un sujeto activo en el cambio social. Se trata de una herramienta de concienciación política y de resolución de conflictos en grupos oprimidos.

¹¹ Nota de las Traductoras (N.T): La Marcha de las Putas (originalmente SlutWalk, en inglés) es un movimiento social internacional de protesta, creado por colectivos feministas, que lucha contra la violencia sexual, la cultura de la violación y la culpabilización de la víctima. El movimiento busca desmontar el prejuicio machista que sugiere que las mujeres son violadas por la ropa que visten o por su comportamiento sexual.

blanco de ataques en Internet que se tradujeron en amenazas al grupo (Dell'aglio, 2024).

En Argentina, Mujeres Públicas, un colectivo creado en 2003 por artistas activistas, participa en festivales y protestas callejeras con carteles en los que se leen frases como “Escarpines y aborto: todo con la misma aguja”. Es decir, la aguja que teje los escarpines de lana para bebés es la misma que perfora úteros en abortos clandestinos.



Figura 1: Arriba a la izquierda: *Loucas de Pedra Lilás*, intervención urbana en Palmares, Pernambuco. Fuente: Acervo do Vídeo Popular em Pernambuco, 2025.¹² Arriba a la derecha: *Putinhas Aborteiras*, actuación musical feminista en TVE-RS. Fuente: TVE-RS, 2014.¹³ Abajo a la izquierda: Mujeres Públicas, Todo con la misma aguja. Fuente: Sitio web Mujeres Públicas, 2025.¹⁴ Abajo a la derecha: Mujeres Creando, Espacio para abortar, procesión-performance en Bolivia. Fuente: Sitio web de la Fundación Bienal de São Paulo.¹⁵

Otro colectivo es Mujeres Creando, fundado en 1992 en Bolivia por María Galindo, Julieta Paredes y Mónica Mendoza. Mujeres Creando tiene una fuerte actuación en la intervención urbana, con grafitis como “no se puede descolonizar sin despatriarcar”, que se desplegó en el libro *Feminismo urgente: ¡a despatriarcar!*, de María Galindo (2016). La artista multidisciplinaria y pensadora defiende una política feminista callejera anarquista, en alianza con cuerpos no normativos, indígenas, lesbianas y proletarios, creando performances que activan nuevos lenguajes, una de las cuestiones centrales de LASTESIS.

4. Viralización transnacional en el modelo de ejecución y difusión

LASTESIS transforma los “cuerpos frágiles” (Segato, 2003; 2014) en una colectividad potente en actos de desobediencia intencional. Al escenificar en la esfera pública la violencia que se ejerce

¹² N.A: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr4VASbvSjQ&t=276s>. Acceso en: 25 jul. 2025.

¹³ N.A: Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wD36ensOayM&t=4s>. Acceso en: 20 jul. 2025.

¹⁴ N.A: Disponible en: <http://www.mujerespublicas.com.ar/descargas.html>. Acceso en: 20 jul. 2025.

¹⁵ N.A: Disponible en: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/157>. Acceso en: 20 jul. 2025.

sobre los cuerpos femeninos y feminizados como un rito encarnado, hace visible lo oculto y da voz a lo silenciado. Las estrategias en las redes sociales pasan a ser de uso colectivo, haciendo que el ritual sea reconocible y viral. La gramática visual se une así a la gramática tecnolingüística (Liinason, 2024), mediante el uso de hashtags. La acción, al difundirse globalmente, genera una radicalidad feminista al empoderar a las participantes y forjar una comunidad espontánea.

Las reescenificaciones se adaptaron a los contextos locales, con cambios en las letras para abordar cuestiones específicas, como la corrupción en Puerto Rico o las leyes de ciudadanía en la India. El éxito de la actuación contribuyó a la formación de un partido feminista chileno y al reconocimiento de LASTESIS entre las personas más influyentes de 2020 en Chile (Liinason, 2024; Martin y Shaw, 2021; Ortiz Cadena, 2021; Serafini, 2020).

5. Captura del agudo: la tesitura de la historia del arte

En medio del avance del antifeminismo y del odio hacia los cuerpos disidentes, impulsados por las noticias falsas, existe un caso notorio de disputa por las narrativas: el de Marielle Franco, concejala negra y activista feminista, asesinada en 2018 en Río de Janeiro, en un crimen político y un acto de “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2014). Su asesinato generó una movilización global contra el racismo y la violencia. El caso precede al contexto de 2019, cuando Latinoamérica vivió importantes protestas contra el deterioro sistémico, las desigualdades y el neoliberalismo.

La performance *Un violador en tu camino* se inscribe en el contexto de las protestas de octubre de 2019, conocidas como estallido social chileno, una manifestación contra la desigualdad social y las políticas de privatización en el país, cuyo detonante fue el aumento de la tarifa del metro de Santiago. Asimismo, sigue la estela del movimiento feminista *Ni Una Menos*¹⁶, iniciado en Argentina en 2015, e integrando la ocupación continua de las calles en la lucha contra la violencia de género y el feminicidio.

En el circuito artístico, surgen exposiciones que capturan propuestas feministas, pero con una perspectiva poco transformadora. Como analiza Talita Trizoli (2023), a pesar de las recientes exposiciones en instituciones hegemónicas de Brasil –como “*História das Mulheres/Histórias feministas*” (“Historia de las Mujeres/Historias Feministas”), realizada en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) en 2019, y “*Mulheres Radicais: Arte Latino-americana – 1960-1985*” (“Mujeres Radicales: Arte Latinoamericano”), en la Pinacoteca de São Paulo en 2018–, no se han producido reformulaciones en la estructura del sistema artístico para aumentar la representatividad de las mujeres artistas en las colecciones, ni tampoco en los sectores de decisión estratégica de las instituciones.

Comisariada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, “*Mulheres Radicais*” rescataba trayectorias artísticas latinoamericanas ocultas por las historias oficiales. Como comisaria jefe de la XII Bienal del Mercosur, intitulada “*Feminino(s): visualidades, ações e afetos*” (“Femenino(s) visualidades, acciones y afectos”) y celebrada virtualmente en 2020 debido a la COVID-19, Andrea Giunta (2020) propuso revelar lo que estaba sucediendo en ese momento en el arte latinoamericano, con la presencia de artistas no binarias, trans, negras e indígenas, además de ampliar la atención a las urgencias frente al aumento de la violencia contra las mujeres y las personas LGBTQIAPN+, la pobreza, los sistemas de exclusión y la crisis ambiental. La dimensión educativa fue fundamental en el proyecto, con acciones de artistas activistas, como las argentinas Mujeres Públicas.

6. Respuestas estridentes

*El patriarcado es un juez/ que nos juzga por nacer/
y nuestro castigo/ es la violencia que no ves (x2)/*

¹⁶ Para un análisis en profundidad sobre *Ni Una Menos*, véase Giunta (2017).

*Es feminicidio/ Impunidad para
mi asesino/ Es la desaparición/ Es la violación/
Y la culpa no era mía ni donde
estaba ni cómo vestía (x4)/*

*El violador eras tú/ El violador eres tú/ Son los
pacos¹⁷/ Los jueces/ El Estado/ El presidente/ El estado opresor es un macho
violador (x2).*

*Duerme tranquila, niña inocente,
sin preocuparte del bandolero,
que por tu sueño dulce y sonriente
vela tu amante carabinero.¹⁸*

El epígrafe presentado corresponde a la letra de la canción creada para *Un violador en tu camino* que forma parte de la respuesta estridente de LASTESIS, que consiste en:

1) Estrepitosa: al amplificar el contexto latinoamericano mediante gramática visual y collage, expande el lenguaje de la denuncia y evoca los abusos estatales. Muchas manifestantes, además de vestir ropa de fiesta, llevan el pañuelo verde, símbolo de la campaña por la despenalización del aborto, originada en Argentina, un archivo de lucha de Latinoamérica.

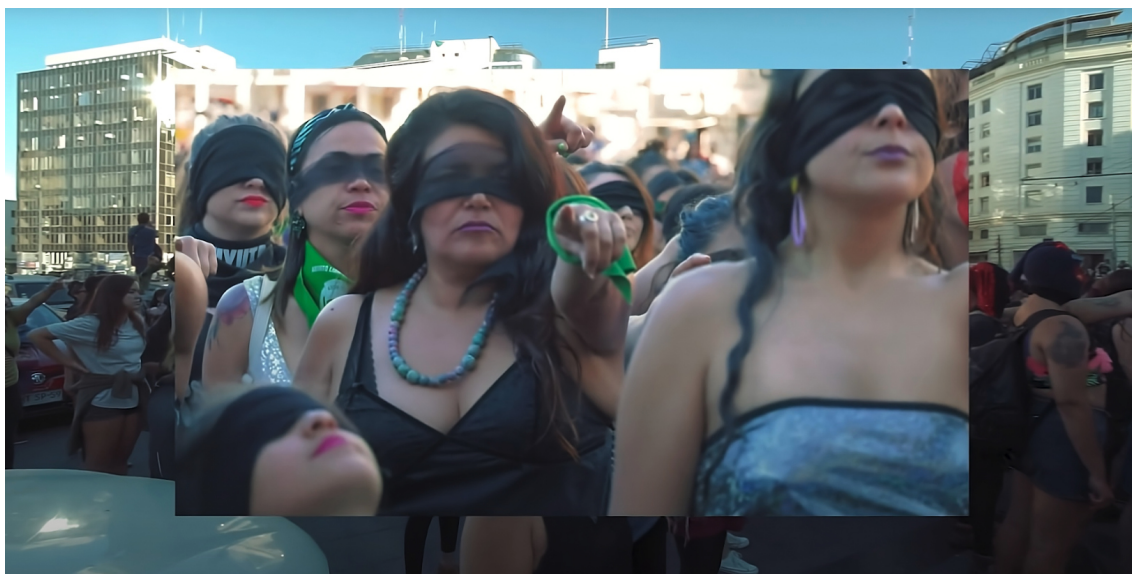


Figura 2: *Un violador en tu camino*, 2019. Plaza Sotomayor, Valparaíso, Chile. Fuente: Frame de “LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE” – YouTube.¹⁹

En la imagen hay otros elementos visuales, como un cartel con la frase “sin justicia hay funa”.

¹⁷N.A: “Pacos” es una jerga chilena que se refiere a los carabineros.

¹⁸ N.A: El fragmento es una irónica parodia del “Himno de Carabineros de Chile”, oficializado el 21 de enero de 1928. Carabineros es una institución militar, obediente y no deliberante, pero subordinada al Ministerio del Interior y Seguridad Pública, no al Ministerio de Defensa.

¹⁹ N.A: Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hQE. Acceso en: 19 jul. 2025.



Figura 3: *Un violador en tu camino*, 2019. Plaza Sotomayor, Valparaíso, Chile. Frame de “LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE” – YouTube.²⁰

2) Aguda, intensa y perspicaz: transforma la teoría feminista (por ejemplo, Rita Segato) en activismo callejero encarnado y desobediente. Lo personal y lo social son políticos y se explicitan en el verso “El estado opresor es un macho violador”, al nombrar al Estado, al presidente, a los carabineros y a los jueces como machos violadores, tanto en el pasado como en el presente (eras/es). En ese momento, se señala el Cuartel General de la Armada de Chile, símbolo de las fuerzas armadas y de la represión estatal, y los monumentos históricos relacionados con la guerra y el nacionalismo, en el caso de la actuación en la Plaza Sotomayor, en Valparaíso, Chile.



Figura 4: *Un violador en tu camino*, 2019. Plaza Sotomayor, Valparaíso, Chile. Frame de “LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE” – YouTube.²¹

²⁰ N.A: *Ibidem.*.

²¹ N.A: *Ibidem.*

La cuestión se intensifica en el momento en que la canción da paso a la parodia del “Himno de los Carabineros”, que contempla un cambio gestual en la actuación, cuando el discurso se dirige a la “niña inocente”. Las manos, que antes señalaban al violador, ahora se colocan cerca de la boca, como quien cuenta un secreto.



Figura 5: *Un violador en tu camino*, 2019. Plaza Sotomayor, Valparaíso, Chile. Frame de “LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE” – YouTube.²²

3) Punta de expresión: la viralización transnacional ocurre debido a la simplicidad y adaptabilidad de su mensaje, en países de Europa, Brasil, India y entre las mujeres mapuche en Chile.



²² N.A: *Ibidem*.



Figura 6: *Un violador en tu camino* en Berlín, Alemania; Salvador, Brasil; Nueva Delhi, India; Mujeres Mapuche, Chile. Fuente: Frames de “Playlist LASTESIS por el mundo” – YouTube.²³

Conclusión

LASTESIS resitúa el arte y la teoría en las calles. El cuerpo se utiliza como territorio de resistencia para unir arte y política en busca de transformación social, convirtiendo la performance en una composición verbo-voco-visual²⁴ aguda, intensa y perspicaz. Parte de un archivo teórico-práctico feminista para transformar el conocimiento en activismo callejero encarnado y desobediente.

²³ N.A.: Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLZGC_C3Z1GmT-F25vk-NfgFLsoxCriej. Acceso en: 10 jul. 2025.

²⁴ N.A.: tríada conceptual creada por la poesía concreta brasilera.



Figura 7: *Un violador en tu camino*, 2019. Plaza Sotomayor, Valparaíso, Chile. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hOE

Así, *Un violador en tu camino*, además de proporcionar un potente caso de estudio sobre las conexiones entre el arte y el feminismo latinoamericano, señala las posibilidades feministas de interlocución artística cuya actuación y engranaje no se localizan estrictamente en el ámbito institucional de los museos, abriendo surcos para tejer una historia del arte de contranarrativas incluso —y sobre todo— en medio del creciente dominio de la ultraderecha sobre los campos simbólicos. De este modo, convierte estos espacios en meros puntos del mapa, y no en el destino final de un trabajo artístico.

Bibliografía:

DELL'AGLIO, Daniela Dalbosco. Revisitando as “Jornadas de Junho” das “bolhas” ao “choque”: reverberações no campo dos feminismos. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 35, esp. 1, e230115, 2025. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/psusp/a/5ZsFkWvKKdcpMMDWxYHTRym/?lang=pt>. Acceso en: 27 jul. 2025.

DRAPER, Susana; VALDÉS VARGAS, Daffne; COMETA STANGE, Paula; SOTOMAYOR VAN RYSSEGHEM, Sibila. Performance feminista: Una entrevista con Colectivo LASTESIS. *Critical Times*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 110-118, abr. 2024. DOI: 10.1215/26410478-11082987. Disponible en: <http://read.dukeupress.edu/critical-times/article-pdf/7/1/110/2111683/110draper.pdf>. Acceso en: 14 jul. 2025.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FIANS, Guilherme. “Prefigurative politics”. In: *The Open Encyclopedia of Anthropology*, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. 2022. Online: <http://doi.org/10.29164/22prefigpolitics>.

GALINDO, Maria. *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*. Santa Cruz: Ed. Lavaca, 2016.

GIUNTA, Andrea. Pensar tudo de novo: Notas sobre a Bienal 12 1 Porto Alegre, Feminino(s), visualidades, ações e afetos. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (org.). *12.ª Bienal do Mercosul: Feminino(s): visualidades, ações e afetos*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020, p. 21–37.

GIUNTA, Andrea. Genealogía de la violencia de la exclusión. In: ARNÉS, Laura; KUNAN, Nina; SALAMA, Eugenia; LUMMI, Mariana; REISSING, Lucía (orgs.). *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Buenos Aires: Madre Selva, 2017, p. 21-28.

GORDON, Uri. Política prefigurativa, catástrofe e esperança. *Revista Estudos Libertários – UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 11, p. 7-22, jul. 2022.

GUNTURIZ, Angélica; LUCCA, Juan Bautista; PUELLO-SOCARRAS, José Francisco. Versus el neoliberalismo. El pluriverso de las protestas en Argentina, Brasil, Chile y Colombia durante el año 2019. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne des Études Latino-américaines et Caraïbes*, v. 47, n. 3, p. 458-478, 14 set. 2022. Disponible en: <https://doi-org.ez67.periodicos.capes.gov.br/10.1080/08263663.2022.2110790>. Acceso en: 26 jul. 2025.

LIINASON, Mia. The performance of protest: LasTesis and the new feminist radicality at the conjunction of digital spaces and the streets. *Feminist Media Studies*, v. 24, n. 3, p. 430-447, 2024. DOI 10.1080/14680777.2023.2200472. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2200472>. Acceso en: 26 jul 2025.

MARTIN, Deborah; SHAW, Deborah. Chilean and transnational performances of disobedience: LasTesis and the phenomenon of *Un violador en tu camino*. *Bulletin of Latin American Research*, v. 40, n. 5, p. 712-729, nov. 2021. Disponible en: <https://doi-org.ez67.periodicos.capes.gov.br/10.1111/blar.13215>. Acceso en: 15 mayo 2025.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. A Primavera Feminista: vozes de luta da emancipação feminina no Brasil e Uruguai. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-3, 2018.

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ORTIZ CADENA Kenia. Performance feminista “Un violador en tu camino”. El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación. *Encartes*, v. 4, n. 7, p. 265-291, mar./ago. 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.29340/en.v4n7.179>. Acceso em: 21 jul. 2025.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero patriarcado violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2003. Série Antropologia; n. 334.

SEGATO, Rita Laura. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el Arbol, 2014.

SERAFINI, Paula. “A rapist in your path”: Transnational feminist protest and why (and how) performance matters. *European Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 2, p. 290–295, 2020. DOI: 10.1177/1367549420912748.

TRIZOLI, Talita. Febre feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 163–210, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672099. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672099>. Acesso em: 27 jul. 2025.

GUERRILHA PICTÓRICA: O USO DA PINTURA EM UMA ABORDAGEM FEMINISTA PRETA COMO FERRAMENTA DE CRÍTICA SOCIAL NO CONTEXTO URBANO PERIFÉRICO

*Dalva França de Assis¹
Mariurka Maturell Ruiz²*

Resumo: Este artigo discute como a minha produção pictórica (feminista, preta e periférica), em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), tem levado pautas e questionamentos sociais para a academia, reinventado as estratégias de ativismo periférico preto em locais fechados e excludentes como as galerias e museus de arte de Florianópolis. As discussões sobre o combate à violência urbana contra pessoas pretas e a reivindicação do direito do corpo preto ocupar (usar e usufruir) os espaços públicos no Brasil gerou esta escrita que tem como estudo de caso central a exposição *Em Legítima Defesa*, na Galeria Lama, em Florianópolis, exibida em 2025, conectada a um diálogo imagético e político com minha dissertação de mestrado intitulada *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma Mulher Artista Preta no Combate ao Racismo Estrutural*. Partindo das epistemologias feministas negras, dos estudos contracoloniais (Santos, 2023) e da metodologia da *escrevivência* de Conceição Evaristo (2020), discorro como a poética artística pode se transformar em ferramenta de luta por meio de suportes não convencionais, imagens midiaticizadas de violência urbana, objetos domésticos e símbolos estatais na criação de objetos que denunciam de forma radical o genocídio de corpos pretos e periféricos. Argumento ainda que minha produção constitui uma forma de ativismo direto estético que pretende tensionar regimes de visibilidade quanto ao direito de ocupar o espaço público sem ser assassinado pelo Estado. Dessa forma, reflito sobre o papel da arte visual e das performances na reinvenção do ativismo direto e na ocupação do espaço público.

Palavras-chave: arte preta periférica; feminismo negro; racismo estrutural; ativismo periférico negro; ocupação do espaço público.

¹ Doutoranda e mestre em processos artísticos contemporâneos pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e licenciatura em Artes Visuais pela mesma universidade. Nasceu na Vila Falchi, na cidade de Mauá, região metropolitana de São Paulo e atualmente vive em Florianópolis, Santa Catarina. <http://lattes.cnpq.br/9162759842794630>. <https://orcid.org/0000-0002-4110-598X>. dalvadassis@gmail.com

² Co-orientadora. Formada em História da Arte e mestre em Estudos Cubanos e do Caribe pela Universidade de Oriente (Cuba), é doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pós-doutorado em História (PPGH/UDESC) e em Artes Visuais (PPGAV/CEART/UDESC). <http://lattes.cnpq.br/5720807370747809>. <https://orcid.org/0000-0003-4249-2958>. mariurkamaturell@gmail.com

PICTORIAL GUERRILLA: THE USE OF PAINTING WITHIN A BLACK FEMINIST APPROACH AS A TOOL FOR SOCIAL CRITIQUE IN PERIPHERAL URBAN CONTEXTS

Abstract: This article discusses how my pictorial production (feminist, Black, and peripheral) developed within the Graduate Program in Arts at the State University of Santa Catarina (UDESC), has brought social agendas and critical debates into the academy, reinventing strategies of Black peripheral activism within closed and exclusionary spaces such as galleries and art museums in Florianópolis. The discussions surrounding the fight against urban violence targeting Black people and the claim for the right of the Black body to occupy (to use and inhabit) public spaces in Brazil gave rise to this text, which takes as its central case study the exhibition *Em Legítima Defesa*, presented at Galeria Lama in Florianópolis in 2025, and connected through an imagetic and political dialogue with my master's thesis entitled *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma Mulher Artista Preta no Combate ao Racismo Estrutural* (Survival Manual: Struggles of a Black Woman Artist in the Fight Against Structural Racism). Drawing on Black feminist epistemologies, counter-colonial studies (Santos, 2023), and Conceição Evaristo's methodology of *escrevivência* (2020), I discuss how artistic poetics can become a tool of struggle through the use of non-conventional supports, mediatized images of urban violence, domestic objects, and state symbols in the creation of works that radically denounce the genocide of Black and peripheral bodies. I further argue that my production constitutes a form of direct aesthetic activism that seeks to challenge regimes of visibility and to assert the right to occupy public space without being murdered by the State. In this way, I reflect on the role of visual art and performance in the reinvention of direct activism and in the symbolic and material struggle over public space.

Keywords: peripheral Black art; Black feminism; structural racism; peripheral Black activism; occupation of public space

GUERRILLA PICTÓRICA: EL USO DE LA PINTURA EN UN ENFOQUE FEMINISTA NEGRO COMO HERRAMIENTA DE CRÍTICA SOCIAL EN EL CONTEXTO URBANO PERIFÉRICO

Resumen: Este artículo analiza cómo mi producción pictórica (feminista, negra y periférica), desarrollada durante mis estudios de posgrado en el programa PPGAV de la UDESC en Santa Catarina, ha llevado problemáticas y cuestionamientos sociales a la academia, reinventando estrategias de activismo periférico negro en espacios cerrados y excluyentes como galerías de arte y museos en Florianópolis. Las discusiones sobre la lucha contra la violencia urbana contra las personas negras y la reivindicación del derecho del cuerpo negro a ocupar (usar y disfrutar) los espacios públicos en Brasil dieron origen a este escrito, que utiliza como caso de estudio central la exposición "En Legítima Defensa", en exhibición en la Galería Lama de Florianópolis hasta el 6 de diciembre de 2025, vinculada a un diálogo imaginario y político con mi tesis de maestría titulada "Manual de Supervivencia: Luchas de una Artista Negra en la Lucha Contra el Racismo Estructural". Partiendo de las epistemologías feministas negras, los estudios contracoloniales (Santos, 2023) y la metodología de "escrevivência" (escritura desde la experiencia vivida) de Conceição Evaristo (2020), analizo cómo la poética artística puede convertirse en una herramienta de lucha mediante el uso de soportes no convencionales, imágenes mediatizadas de violencia urbana, objetos domésticos y símbolos estatales en la creación de obras que denuncian de manera radical el genocidio de cuerpos negros y periféricos. Sostengo además que mi producción constituye una forma de activismo directo estético que busca tensionar los regímenes de visibilidad y afirmar el

derecho a ocupar el espacio público sin ser asesinado por el Estado. Finalmente, destacó el papel del arte visual y de las performances en la reinención del activismo directo y en la disputa por el espacio público.

Palabras clave: arte negra periférica; feminismo negro; racismo estructural; activismo periférico negro; ocupación del espacio público

Introdução

Para mulheres pretas como eu, o ato político de vivência nunca foi o suficiente para garantir uma íntegra continuidade de existência. A invisibilidade e o genocídio colonial me obrigam a verter o meu viver em constante luta de sobrevivência. Com este fato, está intrincado o meu fazer artístico (Figura 1) que consequentemente carrega as vozes de muitas mulheres pretas que ainda lutam contra as sanhas físicas e epistemológicas dentro das periferias do estado de São Paulo. As táticas artísticas que desenvolvemos (eu e elas) e que nos fazem acessar o espaço público (que ao mesmo tempo é urbano) através do pixo e do graffiti, só surtem efeitos quando transformam a experiência singular de cada uma em luta coletiva.



Figura 1. Dalva França de Assis pixando a palavra “Resista” em uma rua do centro da cidade de Mauá, cidade da Região Metropolitana de São Paulo, durante o protesto contra a desocupação da Casa Helenira Preta, 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

Deste modo, a função artística preta e periférica se projeta ao encontro dos olhos da nossa sociedade para denunciar crimes que muitas vezes são inconscientemente naturalizados em nosso país; nenhuma mulher preta (criança ou adulta) está imune às violações desse Estado que ainda carrega complexos coloniais do racismo escravagista. Como diz Sueli Carneiro (2019, p. 156), “todos nós (homens e mulheres) sabemos que após a abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, a

população negra não foi integrada à sociedade; ela permaneceu discriminada à margem das mudanças estruturais que ocorreram na economia que hoje reflete a falta de recursos nas periferias”. A partir do momento em que constato que a arte produzida pelas minhas mãos e escrita através da minha *escrivência* (Evaristo, 2020) pode se transformar em objeto de guerrilha contra o racismo estrutural e seus tentáculos, utilizo este artigo como forma de propagação dessa arte estratégica de sobrevivência marginal para que muito mais pessoas, especialmente as brancas que estão no topo das produções acadêmicas do país, pesquisem e criem conteúdos que também denunciem o nosso genocídio. A ideia é instigar a branquitude a refletir sobre tais injustiças e perceber seus privilégios. Com isso, desenvolvo duas questões sudeadoras que percorrem este artigo: de que modo a ocupação do espaço público pelo corpo poético de uma mulher preta se torna estratégia de sobrevivência e pedagogia antirracista? Quais poéticas insurgentes emergem da fricção entre autobiografia, violência de Estado e materialidade estética?

Partindo das reflexões e métodos desenvolvidos na minha dissertação de mestrado *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural*, construo um combate pictórico sustentado por um horizonte de luta que combina feminismo negro, *escrivência* e contracolonialismo. Minha produção não pretende ocupar apenas o espaço simbólico da representação estética, mas operar por meio dela uma prática de enfrentamento das estruturas racistas que forjam, na força de tiros e cassetetes, a experiência pessoal de sujeitos pretos nos espaços públicos das cidades brasileiras. Daí, o questionamento crítico sobre a inacessibilidade do espaço público transforma o ato de pintar em dispositivo de denúncia, reivindicação e reconfiguração sensível das problemáticas sociais. É neste contexto territorial urbano que emerge a noção de *guerrilha pictórica*³ como um procedimento que articula a potência de imagem e a escrita insurgente.

A *guerrilha pictórica* designa a minha produção artística como uma prática de enfrentamento que utiliza a pintura como mecanismo simbólico de denúncia da violência racial, de contestação do controle estatal sobre os corpos pretos e reconfiguração dos regimes de visibilidade que historicamente marginalizam esses corpos. Considero-a uma estratégia de intervenção tanto estética quanto política, que mobiliza elementos autobiográficos, imagens midiáticas de brutalidade policial, objetos domésticos e símbolos estatais para criar uma poética de resistência que atua simultaneamente no campo da arte e na esfera pública. Nesse contexto, a *guerrilha pictórica* se afirma, como um dispositivo de sobrevivência e um gesto de contra-narrativa, onde a materialidade da pintura se transforma em instrumento combativo que tensiona instituições excludentes (museus, galerias e o próprio espaço urbano) para reforçar a existência de uma pedagogia antirracista fundada em um corpo preto e periférico.

Assim, a minha poética também não busca a neutralidade estética, mas ação pessoal que gesta o conflito através do confronto: ela inverte hierarquias raciais, desmonta iconografias coloniais, reinscreve memórias e expõe os mecanismos de segregação que atravessam a vida de mulheres pretas e periféricas a luz dos debates acadêmicos. A prática pictórica torna-se, deste modo, uma tecnologia de sobrevivência, capaz de disputar narrativas e incomodar o olhar hegemônico que historicamente produziu imagens de violência, apagamento e estigmatização contra corpos como o meu. Contudo, penso que é urgente a divulgação e reflexão sobre todas as produções pictóricas pretas, periféricas e feministas que estão surgindo no Brasil contemporâneo. Só dessa maneira, essa linguagem genuinamente social de arte pode afrontar o conservadorismo elitista dos periódicos e

³ Nota das autoras (N.A): É importante apontar que existe outra forma de expressão artística não convencional que utiliza espaços públicos para intervenções conhecida como *arte de guerrilha* (Chagas, 2019; Morais, 1970; Pignatari, 2004). Contudo, essa noção é limitada para os interesses da minha produção, pois, ao privilegiar a ruptura performativa e a ação direta, muitas vezes situada no espaço público, tende a desconsiderar o papel das instituições culturais e dos circuitos artísticos, espaços onde minha obra também circula.

ativar discussões políticas no campo das artes visuais.

Cabe dizer que a ocupação do espaço público pelo corpo poético de uma mulher preta opera, neste contexto, como uma prática de pedagogia antirracista que se produz no ato de existir e resistir. O gesto de estar, circular, reivindicar presença e produzir imagem no espaço urbano desloca a narrativa racializada da ausência e reinscreve a memória do corpo preto como fonte contemporânea de conhecimento. Tal presença performativa desloca espectadores e intenta o olhar, instaurando um processo de aprendizagem que não se dá pela transmissão normativa, mas pela experiência estética e política do encontro. Ao inscrever sua própria corporeidade como campo de disputa, transformo o espaço público em sala de aula expandida, onde a pedagogia emerge das fricções entre afeto, dor, denúncia e desejo, oferecendo uma forma radical de ensinar e aprender sobre raça, cidadania e sobrevivência.

Na minha exposição *Em Legítima Defesa*, exibida na Galeria Lama em Florianópolis em 2025, o entendimento de *guerrilha pictórica* é ampliado ao reunir obras que apontam diretamente as estruturas repressivas do Estado brasileiro, evidenciando como a política de segurança pública, o aparato policial e os discursos midiáticos produzem e legitimam a morte de corpos pretos e periféricos. As pinturas que compõem a mostra estão marcadas por gestos incisivos, cores que evocam a brasilidade e dispositivos simbólicos que reconfiguram bandeiras, panos de chão e iconografias religiosas. A exposição articula poética e dor, revelando o modo como o racismo estrutural cria impedimentos tanto no espaço urbano quanto na luta coletiva. No momento em que integro as estratégias de sobrevivência antirracistas à apropriação de imagens hegemônicas da história da arte utilizando a *Inversão Pedagógica*⁴, exijo também o direito às galerias de arte como extensão das vivências periféricas e como locais ativadores de reflexões sobre a ocupação do espaço público.

A arte que produz dentro do campus da universidade não se limita ao ateliê porque a sua função é expandir para o espaço externo, pois é de lá que surge a sua voz. Essa arte é ação, contra-ataque, ruptura e cura colonial.

Neste artigo organizo três textos e uma conclusão a fim de desenvolver uma leitura de base sobre a minha produção artística e as pesquisas que realizo no Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC): **1. A poética de combate: o que uma mulher artista preta e periférica pode fazer diante das chacinas urbanas**, investiga como utilizo atravessamentos sociais para compor uma perspectiva preta, periférica e feminista da produção de arte e de como ela pode se tornar uma ferramenta capaz de reposicionar sujeitos historicamente silenciados e produzir novas alianças entre arte, luta e experiência urbana; **2. Guerrilha pictórica como estratégia de reexistência preta e periférica** tensiona a urgência da valorização e evidenciação das práticas pictóricas de mulheres periféricas insurgentes no Brasil contemporâneo e como essa produção tem deslocado o entendimento tradicional da pintura para um campo de ação que articula corpo, território e política, descolando o protagonismo do ateliê para as ruas; **3. Feminismo negro, territorialidade e a contracolônização da imagem** trago o pensamento preto e periférico elaborado no *Manual de Sobrevivência* para criar um diálogo honesto com os espectadores das minhas obras, baseado nos ensinamentos de Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2019) e Cida Bento (2022).

⁴ N.A: A *Inversão Pedagógica* é um procedimento artístico e, ao mesmo tempo, um conceito teórico que consiste em apropriar-se de imagens hegemônicas, especialmente aquelas que naturalizam violências contra corpos negros, e inverter a hierarquia racial nelas contida, trocando lugares e papéis para provocar empatia, sensibilização e consciência sobre a injustiça e a violência do racismo estrutural (Assis, 2024).

Assim, desse embate entre autobiografia, violência de Estado e materialidade estética, emerge o que denomino *poéticas insurgentes*, entendidas como modos de criação que subvertem tanto os regimes de visibilidade quanto os enquadramentos coloniais do corpo preto. Entre elas, destaco: a poética da sobrevivência, que reinscreve o corpo como testemunho vivo da continuidade da resistência negra; a poética da denúncia, que expõe a brutalidade estatal e desnaturaliza o genocídio da população preta; a poética doméstica radical, que desloca objetos cotidianos para instaurar um vocabulário de enfrentamento; e a poética do corpo insurgente, em que a materialidade pictórica se articula à performance para produzir presença política. Essas poéticas, em conjunto, instauram uma estética contra-hegemônica que se alimenta da vida vivida, do risco cotidiano e do gesto de contrariar, pelo próprio fazer artístico, as formas históricas de silenciamento.

1. A poética de combate: o que uma mulher artista preta e periférica pode fazer diante das chacinas urbanas

A série *Nove Jovens Mortos* (figura 2), retrata as vítimas da chacina ocorrida em 1º de dezembro de 2019 na favela de Paraisópolis, zona sul de São Paulo. Ela é um exemplo contundente da maneira como a poética pessoal pode se articular com a vivência periférica e denunciar o abuso policial em espaços públicos desses locais. Nove jovens negros, sete negros e dois brancos, entre 14 e 23 anos, foram mortos após uma operação policial que utilizou bombas de gás, cassetetes e armas de contenção para dispersar participantes do baile funk DZ7, em Paraisópolis. Esses corpos, empurrados, encurralados e asfixiados, tornaram-se símbolos da política de morte que recai sistematicamente sobre sujeitos negros periféricos. Pessoas como eu são diariamente oprimidas e assassinadas pelas estruturas racistas brasileiras.



Figura 2. Dalva França de Assis, *Série Nove jovens mortos em Paraisópolis*. Acrílica e óleo sobre madeira, 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

O *Atlas da Violência 2024* (relatório anual do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada IPEA e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública FBSP que analisa dados sobre criminalidade e violência no Brasil) aponta que a maioria das vítimas de homicídio no Brasil são pessoas pretas. O mesmo relatório também mostra o número alarmante de 46.409 pessoas assassinadas no Brasil em 2024, das quais 76,5% eram pessoas negras. Ao pintar os jovens Mateus, Denys, Luara, Gustavo, Eduardo, Marcos, Dennys, Gabriel e Bruno, trago o conceito que o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) denomina de necropolítica; discorrendo sobre as teorias de Michel Foucault, que refere o período colonial como experimento biopolítico moderno:

Na formulação de Foucault, o biopoder, parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) de ‘racismo’ (Mbembe, 2018, p. 18).



Figura 3. Dalva França de Assis, *Um dia na Penha*, acrílica sobre tela, 100 cm x 60 cm, 2025. Fonte: Arquivo pessoal.

Na exposição *Em Legítima Defesa* (2025) (figuras 4 e 5), a curadora, Dra. Mariurka Maturell Ruiz, criou um título que denuncia a perversão linguística que busca converter chacinas em atos de proteção estatal dos territórios de favelas e periferias, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo. A estratégia é subverter a retórica argumentativa da polícia. Ao expor, por meio da materialidade pictórica, a violência que incide sobre corpos negros através de sangue, fragmentos, sombras, ausências, sem recorrer à literalidade fotográfica, aproprio-me de saberes coloniais como pintura em tela para denunciar crimes contra colonizados, com uma paleta de cor ora densa, ora raspada. Feita em pequenos formatos, a série produz a sensação de sufocamento, enquanto as camadas de tinta evocam a repetição histórica da brutalidade estatal. Assim como *Nove jovens mortos* (Figura 2), outra obra, *Um dia na Penha* (Figura 3), denuncia uma ação policial realizada no Rio de Janeiro que culminou com 115 mortos, segundo a matéria online da BBC News.

Minha poética, ao contrário do que a imprensa e as mídias digitais naturalizam — a banalização do

extermínio negro no espaço urbano —, assume o papel de denunciar esses casos, deslocando a violência cotidiana que ocorre nas favelas para galerias e universidades, ou seja, instigando o espectador (que na grande maioria são pessoas brancas) a refletir sobre seus injustos privilégios⁵. É nesse horizonte que *Um dia na Penha* (2025) se configura como um modo de eternizar publicamente uma morte irreparável. A tela mostra mãe e filho, ambos negros, em uma cena no qual a mãe protege seu guri segurando-o pelo braço enquanto ele sangra sem que ela perceba; uma morte pré definida para todos os jovens moradores de comunidade que não atendem às expectativas raciais padronizadas pela elite branca do Brasil.

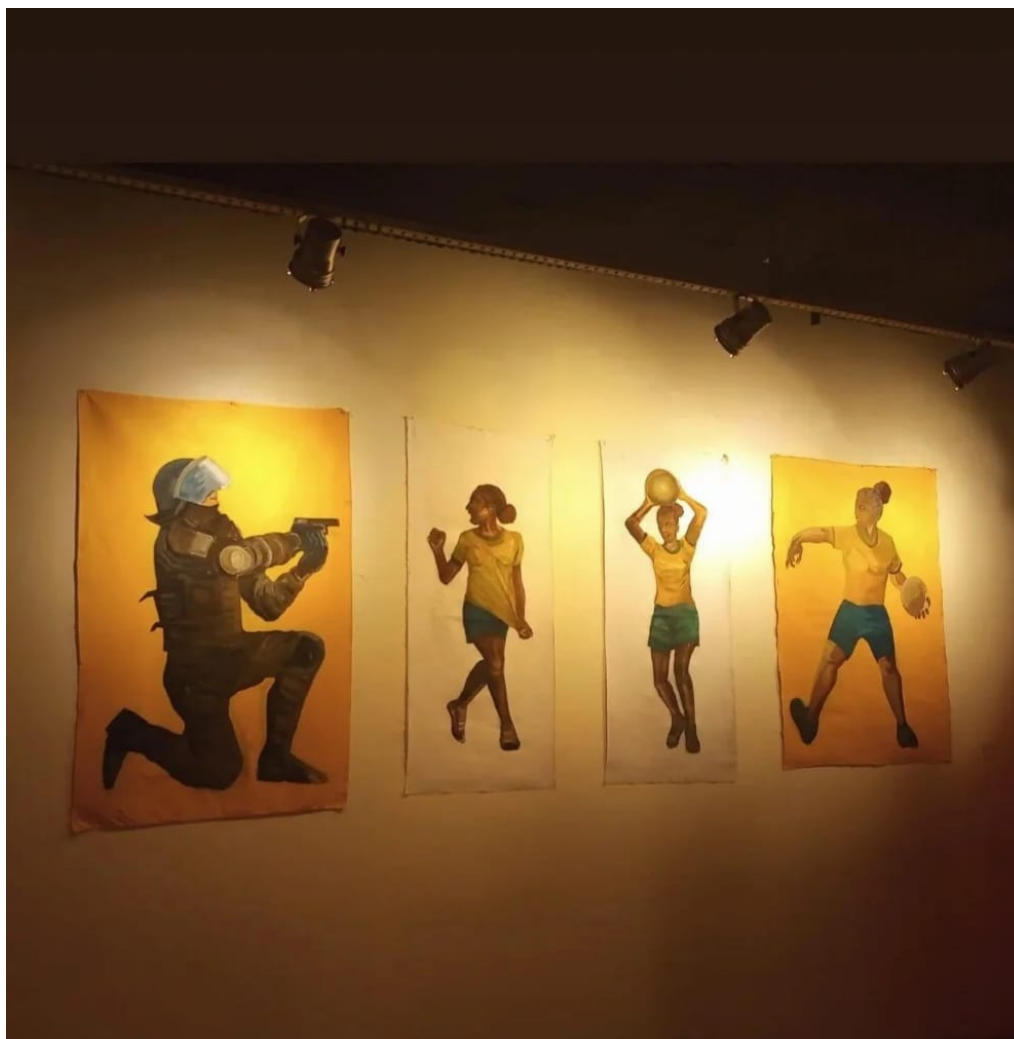


Figura 4. Exposição *Em Legítima Defesa*, Galeria Lama, Florianópolis, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

⁵ N.A: Para aprofundar os debates sobre o privilégio branco, podem ser lidos *O pacto da branquitude*, de Cida Bento (2022), e *O contrato racial*, de Charles W. Mills (2023), para citar apenas alguns.



Figura 5. Exposição *Em Legítima Defesa*, Galeria Lama, Florianópolis, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

Esse fato também se articula ao conceito da minha metodologia chamada *Inversão Pedagógica* (Assis, 2024), quando desloco a lógica da narrativa dominante, ou seja, enquanto o Estado nega dignidade, a pintura traz a dignidade. Além disso, a poética artística é o antônimo da morte porque o ato de pintar eterniza o momento retratado. Tal processo aproxima-se, ainda, da ideia de contracolonização do mestre piauiense Nego Bispo (1959-2023), segundo qual a resposta ao colonialismo não se dá apenas por oposição, mas por uma reorganização ética do sensível como mostra o título do seu livro *A terra dá, a terra quer* (2023). Retratar os jovens mortos e materializar a chacina da Penha é também uma forma mínima de devolver ao território da comunidade tudo aquilo que lhe foi retirado como as suas vidas, suas histórias e a possibilidade de existir sem medo e questionar a sociedade acerca da violência que nos acomete diariamente.

Dialogando também com Grada Kilomba (2019), pode-se dizer que a *poética de combate* devolve voz e rosto àqueles que foram silenciados pela história. Lélia Gonzalez (2020) amplia o entendimento desse gesto pictórico ao situá-lo no horizonte da *Amefricanidade*, conceito que evidencia a formação histórica das populações negras das Américas, submetidas a processos de desumanização e que hoje experienciam os horrores de uma herança pesada que exige que sejamos (eu e as pessoas pretas) produtoras de modos de resistência, inclusive nas artes visuais, para sobreviver nos espaços públicos. A minha poética afirma a presença amefricana (Gonzalez, 2020) nesses espaços. Se ainda temos que lutar pelo simples direito de deambular pelos espaços públicos sem que isso represente o risco de morrer, há algo muito errado que é proveniente do tronco e da chibata que ainda punge em nossa sociedade.

Para bell hooks (1995), a arte negra constitui sempre gesto de cura, resistência e sobrevivência. Ao enfrentar a violência que atinge corpos pretos, o que me resta fazer é criar meios e modos de ferramentalizar a arte. Ao imortalizar rostos interrompidos pela polícia, interrompo (também) simbolicamente o esquecimento da violência cometida a essas pessoas pretas. Ainda em diálogo com bell hooks, penso que o fazer artístico é uma intervenção radical que desenvolve atitudes revolucionárias em relação à racialização e representação dados a nós. Também penso nas imagens de forma questionadora e crítica, como na pintura *Quem Segrega o Estado* (figura 6) que explicita de forma crua a truculência das abordagens policiais nas periferias brasileiras. Esta obra utiliza uma representação da bandeira de São Paulo, na qual aproprio e intervenho em sua simbologia: uma das bandeiras aparece sem o mapa do Brasil enquanto a outra santifica o soldado que enquadra as vítimas nas próprias listras da bandeira. Nestas imagens, o que é denunciado e questionado são as estruturas racistas do Estado paulista. A última bandeira inverte pedagogicamente a posição servil do soldado praça, que é ciente de que ele também é um trabalhador e serve de bucha de canhão para oprimir as populações desassistidas no Estado.



Figura 6. Dalva França de Assis, *Quem Segrega o Estado?*, Acrílica e óleo sobre pano de chão, 2023. Fonte: Arquivo pessoal.

De fato, fui influenciada por outros pensadores pretos que carregam os mesmos anseios que os meus. Por essa razão, a inversão pedagógica conversa com a ideia de contracolônização proposta por Nego Bispo (2023), de acordo de que a resposta ao colonialismo não se resume à oposição, mas na reorganização ética e sensivelmente o mundo como refere. O gesto pictórico é transformado em uma tática contra-colonial que tenta reescrever o vínculo entre memória, território e justiça na contemporaneidade.

Desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem. Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (hooks, 2019, p.29).

A minha poética também se insere, portanto, em um campo de disputa narrativa no qual ela luta contra as imagens hegemônicas produzidas pelas mídias brancas baseadas nos discursos governamentais que criminalizam mortos e naturalizam suas mortes, legitimando sua eliminação como política de Estado.

Contra esse fluxo, a minha produção artística atua como testemunha ativa que denuncia e “contra-arquiva” nossos corpos. Ao assumir o risco ético de representar de forma denunciante a dor coletiva e eternizar, através da pintura, rostos que o Estado quer apagar, transformo a minha poética em arena política e a minha pintura em prática urbana autenticamente preta, periférica e feminista.

2. *Guerrilha pictórica* como estratégia de reexistência preta e periférica

A emergência de práticas pictóricas insurgentes no Brasil contemporâneo tem deslocado o entendimento tradicional da pintura para um campo de ação que articula corpo, território e política. Nesse movimento, o conceito de *guerrilha pictórica* surge como ferramenta estética e tática, acionando a pintura como dispositivo de enfrentamento às violências estruturais que organizam as cidades brasileiras. Tal perspectiva não é apenas formal, ela se alimenta de epistemologias periféricas, feministas e negras, reconhecendo a produção artística como forma de reexistência (hooks, 2010). Com a *guerrilha pictórica* tento poeticamente restituir humanidade e singularidade de pessoas pretas que vivem nas favelas, comunidades e periferias; pessoas oprimidas historicamente e que a mídia e a elite enxerga como descartáveis.

A partir do uso das estratégias do *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural* (Assis, 2024), uma obra que articula autobiografia, crítica social e *guerrilha pictórica* se inscreve no rol de produção de práticas que não dissociam o contexto histórico dos meios de sobrevivência contemporâneos. O pixo, as *Inversões Pedagógicas* de obras europeias, acompanham um percurso no qual resgato a minha ancestralidade africana para compor um repertório artístico que ultrapassa a noção de objeto para se aproximar de uma metodologia prática de combate ao racismo estrutural (incluindo a história da arte e as mídias) que, transformada em transgressão artística, gráfica e pictórica, se torna capaz de desestabilizar imagens hegemônicas e expor (denunciar) seus alicerces coloniais.

Nesse sentido, a pintura deixa de ser uma superfície de contemplação e torna-se campo de disputa de direitos de povos até então oprimidos. Na obra *Bandeira Ensanguentada* (2023) (figura 7), tensiono a suposta neutralidade dos símbolos estatais juntamente com as narrativas jornalísticas policiais dos cronistas de rádio da década de 1980, Afanasio Jazadji (1950) e Gil Gomes (1940-2018). O gesto pictórico, quando situado na experiência preta e periférica, opera como contra-ataque periférico ante a voz opressora dos radialistas acima citados. Num movimento de recusa à estetização da violência, simultaneamente crio uma proposição ética e política ao questionar sobre quem tem o direito de narrar e quem tem o direito de existir (Mbembe, 2018), a narrativa deste recorte, se reduz no direito de fala de Jazadji e Gomes. No tecido de *Bandeira ensanguentada* transcrevo um trecho do livro *Rota 66* (1992), do jornalista Caco Barcellos, o qual investiga o assassinato de Daniel Bispo, trabalhador evangélico morto na década de 1980 por soldados de uma viatura da ROTA e noticiado como “bandidão” no Programa de Jazadji. Jazadji transmitia o programa Patrulha da Cidade na Rádio Globo de São Paulo no qual narrava de forma espetacular as ações da Polícia Militar de São Paulo.



Figura 7. Dalva França de Assis, *Bandeira Ensanguentada*, acrílica sobre bandeira de silk-screen, 2023.
Fonte: Arquivo pessoal.

A mídia sempre retratou a periferia como um barril de pólvora pronto para ser dinamitado. A favela, mantida de forma insalubre pelos órgãos de saúde pública, se torna o lugar perfeito para a Polícia Militar praticar as suas atrocidades sem incomodar os demais integrantes da sociedade (os chamados burgueses); cria-se no imaginário nacional a narrativa de que todo periférico e favelado é vagabundo ou bandido, uma manipulação de informações que faz com que parte da parcela burguesa da sociedade não compadeça das desgraças que acontecem nos locais mais pobres e pretos das cidades.

Como em um jogo de extremo desrespeito e violência, o corpo preto é rifado, abandonado à própria sorte e só continua vivo nesse tabuleiro colonial quem tem a sorte de nunca levar um enquadro ou uma bala no meio da cara como refere Barcellos:

Os PMs do patrulhamento das cidades brasileiras são orientados pelo comando de militares do Exército Nacional, que tem uma visão deformada do conceito de segurança pública. Obrigam seus comandados a praticar, com prioridade, a defesa da propriedade dos mais ricos. O resultado é o que se vê diariamente nas ruas. Uma perseguição violenta e sistemática exclusivamente contra o que eles chamam de marginal: o cidadão proveniente da maioria pobre que causa prejuízo à minoria rica da sociedade (Barcellos, 1992, p.25).

Inserida nesse horizonte de lutas, a exposição *Em Legítima Defesa*, evidencia que a *guerrilha pictórica* é também uma prática de sobrevivência territorial. As pinturas confrontam diretamente os dispositivos de racialização do Estado brasileiro, denunciando a violência cotidiana contra pessoas pretas nos diversos espaços públicos. O gesto rápido e irregular das pinturas expostas são indícios da violência das ações policiais (que em muito flertam com manobras escravagistas), ao mesmo tempo que as imagens produzidas por essas pinceladas são materializações de resistência preta. Na exposição, as pinturas não apenas expõem o trauma, elas também se tornam figuras afetivas a fim de aliviar a dor das feridas coloniais. Assim, a *guerrilha pictórica* se apresenta como pedagogia de enfrentamento e reinvenção, reconfigurando os imaginários urbanos ao inscrever nos muros, telas e bandeiras as experiências de quem historicamente é impedido de falar, e o ato de pintar se transforma numa forma de narrativa. Com essa carga gestual, a pintura se torna, sobretudo, a concretização de uma forma de existência política. Contudo, a *guerrilha pictórica*, ao ser atravessada por questões de raça, gênero e classe que não são somente minhas, transforma os códigos opressores em objetos artísticos reflexivos.



Figura 8. Dalva França de Assis, Cartaz da exposição *Em Legítima Defesa*, Galeria Lama, Florianópolis.
Fonte: Arquivo da galeria.

Ainda refletindo sobre os escritos da formulação de Conceição Evaristo (2017) em seu célebre *Olhos d'água*, quando ela afirma que “eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”, tal enunciado opera como chave ética e insurgente ao testemunhar a pintura dos jovens. A recusa da morte física e simbólica imposta pelo Estado é despistada quando inscreve suas contestações no tecido sensível das tramas da cidade, afirmando, dessa forma, que pessoas pretas e periféricas não são descartáveis. Por isso, há uma necessidade urgente na minha poética de criar uma *guerrilha pictórica*, porque penso que não é natural que um país de maioria cristã se deleite assistindo o massacre da população mais empobrecida enquanto toma o seu pão e vinho nas redomas de suas igrejas.

Assim, o alargamento das bases da sociedade, auspiciado pela industrialização, ameaça não romper com a super concentração da riqueza, do poder e do prestígio monopolizado pelo branco, em virtude da atuação de pautas diferenciadoras só explicáveis historicamente, tais como: a emergência recente do negro da condição escrava à de trabalhador livre; uma efetiva condição de inferioridade, produzida pelo tratamento opressivo que o negro suportou por séculos sem nenhuma satisfação compensatória; a manutenção de critérios racialmente discriminatórios que, obstaculizando sua ascensão à simples condição de gente comum, igual a todos os demais, tornou mais difícil para ele obter educação e incorporar-se na força de trabalho dos setores modernizados. As taxas de analfabetismo, de criminalidade e de mortalidade dos negros são, por isso, as mais elevadas, refletindo o fracasso da sociedade brasileira em cumprir, na prática, seu ideal professado de uma democracia racial que integrasse o negro na condição de cidadão indiferenciado dos demais (Ribeiro, 1995, p. 234).

Conforme demonstram Aníbal Quijano (2005) e Walter D. Mignolo (2003) autores vinculados ao grupo Modernidade/Colonialidade (MCD), a modernidade não pode ser dissociada da colonialidade. Trata-se de um binômio estrutural, no qual a promessa de progresso moderno se sustenta na manutenção de hierarquias raciais, epistêmicas e de exploração. A ausência histórica de políticas robustas de enfrentamento ao escravismo no Brasil permite de forma escancarada que resquícios da colonialidade continuem operando no presente os modos de existir e contribuir com a continuidade da desigualdade no país.

A racialização, entendida como uma tecnologia política que distribui valor diferencial aos corpos, produz um ordenamento social que administra vulnerabilidades, impede acessos e expõe às violências. É nesse sentido que Achille Mbembe (2018) identifica a necropolítica como dispositivo de gestão da vida e da morte, no qual pessoas negras são sistematicamente expostas a danos, extermínio e precarização existencial. O capitalismo contemporâneo intensifica essa lógica quando

transforma corpos negros em dados, imagens de propriedade e mercadorias midiáticas em uma captura que opera tanto no nível estético quanto no econômico. Tal dinâmica ecoa diretamente com a denúncia formulada por Barcellos (1992).

Essa engrenagem de controle encontra hoje seu ponto mais agudo no encarceramento em massa de jovens negros. Segundo a escritora e antropóloga Juliana Borges (2018), que realiza pesquisas para demonstrar como o sistema penal brasileiro consolida a estrutura racial do poder, a lógica genocida que marca a experiência negra nas periferias urbanas e evidencia como o Estado brasileiro historicamente fabrica estereótipos racializados para justificar políticas punitivistas.

O *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural* não se apresenta como um guia convencional. Ele se constitui como um gesto político e estético, fruto de uma experiência pessoal que se expande e se materializa em uma dissertação de mestrado estruturada por práticas pictóricas revoltas. Esses gestos visuais operam como forma de insubmissão e denúncia, revelando que, ainda que eu viva distante da minha cidade periférica, carrego em mim as características herdadas do meu território de origem. O “Manual” torna-se, assim, um ato de insurreição e um registro sensível e potente das trajetórias de mulheres negras. Ele integra uma linhagem de pensamento e criação que dialoga com feministas negras de matriz decolonial, como Djamila Ribeiro (2017) e Lélia Gonzalez (2020), cujas obras pavimentam caminhos sólidos para estudantes negras e negros buscarem referências intelectuais, estéticas e políticas para compreender e enfrentar o racismo estrutural. Gonzalez (2020), ao nos dizer que a Amefricanidade é o reconhecimento da contribuição histórica das populações negras e indígenas na formação do continente, nos oferece uma ferramenta para compreender a centralidade do corpo negro como produtor de mundo e culturas, e não apenas como objeto de estudo, como acontece nas instituições e alguns de seus currículos racistas. De modo complementar, Conceição Evaristo (2017) nos lembra que a escrevivência nasce das dores, mas também das potências que emergem das vidas das mulheres negras, não como uma representação, mas como corpo-memória que reescreve a própria existência. Então o *Manual* também é parte desta história porque descreve a via de uma mulher preta nascida na pobreza que resiste até a pós-graduação em uma universidade pública majoritariamente branca.

3. Inversão Pedagógica, uma metodologia contemporânea para uma crítica histórica

A *Inversão Pedagógica* é uma metodologia desenvolvida durante a minha pesquisa de mestrado na qual me aproprio de imagens históricas de contexto racista e faço a inversão dos papéis sociais dos personagens a fim de estimular uma reflexão através do desconforto gerado pela observação da obra invertida. A principal função dessa “manipulação” é causar fissuras na base das hierarquias coloniais presentes na produção e circulação do conhecimento artístico no Brasil, especialmente das imagens que estão pulverizadas nas mídias e nas escolas públicas de educação básica, onde, inclusive, passei minha infância e parte da minha juventude. Digo que para teorizar a metodologia da *Inversão Pedagógica*, bebi um pouco da água da fonte da Pedagogia Histórico-Crítica, uma metodologia formulada pelo professor e filósofo Dermeval Saviani (1943), que na década de 1983 lançou o livro *Escola e Democracia*, no qual já denunciava os números alarmantes de evasão escolar (Saviani, 2012, p. 3), além de criticar os modelos excludentes da educação brasileira; uma educação na qual o ensino e aprendizado se dava por transmissão, a escola se transformava em um dos pilares estruturantes das exclusões sociais e conseqüentemente da marginalização de sua clientela, papel contrário às aspirações de educadores como Luiz Jorge Zanotti (1972, p.22), que enxergava nesta instituição um instrumento para converter os “súditos” em cidadãos, ainda “redimindo os homens de seu duplo pecado histórico: a ignorância, miséria moral, e a opressão, miséria política”.

No contexto artístico, penso que a *Inversão Pedagógica* tem papel de abordagem crítica porque instiga a reflexão do espectador. Um objeto que tenha referências insurgentes e epistemologias periféricas, cria diversos deslocamentos que reposicionam corpos, narrativas e formas de produção

historicamente marginalizadas. Ao reverter fluxos tradicionais de autoridade, elas produzem um campo de aprendizagem sensível e político, o qual intenciona acender uma faísca de luta contra todas as marginalizações cometidas aos corpos pretos. Para Saviani, o processo educativo parte da prática social, compreendida como totalidade concreta que antecede o ato educativo. Na *Inversão Pedagógica*, essa prática social é radicalmente territorializada porque nasce no seio de uma periferia e não nega os fatores sociais e culturais que nela borbulham. Assim, essa metodologia reconhece que tais práticas são atravessadas por racismo estrutural, desigualdade urbana, precarização, violências de Estado e racismo institucional.

A falta de disposição de abordar o ensino a partir de um ponto de vista que inclua uma consciência da raça, do sexo e da classe social tem suas raízes, no medo de que a sala de aula se torne incontrolável, que as emoções e paixões não sejam represadas. Em certa medida, todos nós sabemos que, quando tratamos em sala de aula de temas acerca dos quais os alunos têm sentimentos apaixonados, sempre existe a possibilidade de confrontação, expressão vigorosa das ideias e até de conflito (hooks, 2013, p. 55).

A lógica do termo *Inverção* é revisitar imagens coloniais e as inverter: retiro a lógica do suplício do corpo negro e devolvendo a ele humanidade, dignidade e centralidade. A minha formação em licenciatura me proporcionou experiências riquíssimas nas escolas públicas da cidade de Mauá, cidade da Região Metropolitana de São Paulo. No entanto, era explícito que mesmo com demandas e até questionamentos críticos, a maioria dos estudantes estavam seduzidos por tênis e camisetas de grifes, trabalhando ainda na menoridade para adquirir tais supérfluos. Não que eu pense que é errado desejar uma boa indumentária, mas a minha preocupação nessa constatação era o consumismo exacerbado sem pesquisar se as marcas tinham políticas ilibadas ou mesmo antirracistas. A problemática de não termos acessado uma educação crítica é contribuir, de forma inconsciente, para que as mesmas estruturas, que outrora escravizavam pessoas pretas, sejam mantidas com a ajuda de pessoas pretas que não questionam as mazelas sociais que estão ao seu redor.

A questão da exploração da mão de obra e do salário (baixo) das populações periféricas me remete diretamente à imagem do fotógrafo teuto-brasileiro Jorge Henrique Papf (1863-1920) (figura 9), na qual uma adolescente preta (provavelmente ainda escravizada) é montada por uma menina branca no Brasil em 1899, onze anos após a assinatura da Lei Áurea. A perspectiva preta e periférica elaborada no *Manual de Sobrevivência* opera em íntimo diálogo com o feminismo negro, que, desde Lélia Gonzalez (1988) até Sueli Carneiro (2019), tem denunciado como raça, classe e gênero estruturam hierarquias sociais no Brasil.



Figura 9. Jorge Henrique Papf, *Babá com criança em Petrópolis*, 1889. Fonte: Museu Afro Brasil.
Figura 10. Dalva França de Assis, *Inversão Pedagógica de Papf*, 2021. Acrílica sobre tela. 40 cm x 30 cm.
Fonte: Acervo particular de Filipe Osni Coelho.

A pintura *Inversão Pedagógica de Papf* (figura 10) inverte os papéis das duas jovens a fim de desestabilizar a imagem da fotografia de Papf, criando tensões históricas e pensamentos críticos a respeito do nosso álbum de imagens brasileiras.

Uma das imagens mais violentas e racistas que tenho conhecimento é a obra *Três jovens brancos e uma mulher negra* (figura 11), do pintor holandês da idade do ouro Christiaen Van Couwenbergh (1604-1667). A pintura, datada do século XVI, apresenta uma cena explícita do estupro de uma garota negra por três homens brancos. Enquanto os homens se divertem, a agonia da moça em querer se livrar de tanta brutalidade é retratada como deleite para corpos brancos masculinos europeus. Uma imagem que se distancia cronologicamente da nossa contemporaneidade, mas que se aproxima cruelmente a partir das questões das relações construídas entre colonizadores e colonizados a partir do século XVI. A pintura apresenta uma cena em que três homens brancos interagem com uma mulher negra, representada de forma caricatural, hipersexualizada e desumanizada. Esse enquadramento visual não é um desvio isolado: ele foi um dispositivo recorrente na pintura europeia dos séculos XVI e XVII, especialmente nas regiões de comércio atlântico e colonial. O corpo negro aqui não aparece como sujeito, mas como *função* narrativa uma presença instrumentalizada para reforçar hierarquias raciais e justificar ideologias coloniais.



Figura 11. Christiaen Van Couwenbergh, *Três jovens brancos e uma mulher negra*, 1632. Óleo sobre tela, 104 cm x 127 cm. Fonte: Musée des Musées des Beaux Arts, Estrasburgo. Figura 12. Dalva França de Assis. *INVERSÃO PEDAGÓGICA DE Christiaen Van Couwenbergh. Três jovens pretas e um homem branco*, 2024. Óleo sobre tela, 70cm x 50 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Talvez, devido à brutalidade da imagem, não iremos prestar atenção na cor da pele intensamente escurecida, a ausência de detalhes que humanizem a figura feminina, a gestualidade exagerada e a posição de submissão ao toque e ao olhar masculino europeu. Tal configuração compõe um regime de representação que, como argumenta Grada Kilomba (2019), produz o corpo negro como corpo objeto. Ele é marcado por uma estética de estranhamento que utiliza medo, exotização da mulher preta e a erotização deturpada, encontrada no fundo do sadismo do homem europeu, que, aliás, o pintor faz questão de intensificar a “brancura” civilizadora dos personagens masculinos com a pele escura instigadora do pecado da personagem negra. A *Inversão Pedagógica* desta pintura (figura 12) inverte os papéis de opressor e oprimido a fim de conscientizar sobre as desgraças que os colonizadores promoveram em suas missões. Colocar um homem branco sendo estuproado por três mulheres pretas é o mesmo que meter uma bofetada na cara do espectador homem branco racista. Ou seja, o mesmo que eu senti quando vi essa pintura pela primeira vez. Percebo que a dominação masculina no campo da arte não se dá apenas pelo apagamento de artistas mulheres na sua história, mas se dá também pela proliferação de objetificação e violação de corpos.

Essa pintura pode ser lida como um documento visual da estrutura patriarcal que acompanha a expansão colonial, período no qual corpos negros foram convertidos em espetáculo e matéria prima para a imaginação europeia. No entanto, ela oferece uma oportunidade para pensar a necessidade e urgência da criação de práticas artísticas insurgentes como a metodologia da *Inversão Pedagógica*. É chegada a hora de desmontar esses imaginários racistas e reconstruir visualidades que tratem corpos negros como sujeitos de vida, memória, afeto e dignidade. Como diz Kilomba (2019), colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada, uma ferida que dói sempre e às vezes infecta ou sangra.

Conclusão

A *guerrilha pictórica*, tal como desenvolvida a partir da minha produção pictórica apresentada na exposição *Em Legítima Defesa*, revela que a pintura tem muita potência quando acionada por perspectivas pretas, periféricas, feministas e contracoloniais. Trata-se de um modo de apropriar e inverter através de mãos que recusam a neutralidade estética. A *Inversão Pedagógica* enfrenta diretamente as violências raciais e estruturais que organizam o espaço urbano brasileiro.

Ao articular autobiografia, denúncia e crítica social, o *Manual de Sobrevivência* inscreve a pintura em um campo ético e político que se aproxima das formulações de Conceição Evaristo, bell hooks e Sueli Carneiro. Ao mesmo tempo que realiza aproximação com ideias de autores que estão comprometidos com a luta antirracista e os movimentos contracoloniais. A ampliação da compreensão da pintura como gesto territorial, capaz de retribuir à sociedade aquilo que o colonialismo tentou destruir, que é a memória, a comunidade e a dignidade de povos diaspóricos, valida a necessidade da produção das mulheres negras nas vias acadêmicas. A *Guerrilha Pictórica* é mais que um estilo de pintura, ela é uma poética, ramificação de uma metodologia que se dá pela contra-narrativa visual que rasga essas imagens e devolve humanidade aos corpos negros. A desestabilização dos sistemas de poder que sustentam desigualdades históricas que precisam urgentemente ser demolidas. Enquanto ferramenta social, feminista e urbana, a minha pintura se torna proposta para cura e um novo horizonte suleador: um modo de anunciar que a sobrevivência preta não é exceção, mas projeto, contínuo e coletivo de quem sobreviveu por 380 anos ontem para contar hoje essa história.

Assim, ao responder às questões que orientam este artigo, de que modo a ocupação do espaço público pelo corpo poético de uma mulher preta se torna estratégia de sobrevivência e pedagogia antirracista, e quais poéticas insurgentes emergem da fricção entre autobiografia, violência de Estado e materialidade estética, torna-se evidente que a prática artística analisada articula corpo, território e memória como formas de luta. A presença performativa no espaço urbano transforma-se em dispositivo pedagógico e político, enquanto a construção das poéticas insurgentes revela como a criação estética pode denunciar, reconfigurar e reinventar modos de existir sob violência racial. Dessa forma, o trabalho exposto afirma não apenas uma continuidade histórica das resistências negras, mas um projeto ativo de reinscrição do corpo e da imagem no espaço público, constituindo uma estética de enfrentamento que é, ao mesmo tempo, gesto, saber e sobrevivência.

Referências:

ASSIS, Dalva França de. *Manual de sobrevivência: lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural*. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2024. Orientadora: Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude: um convite à construção do Brasil alicerçado na equidade racial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

- CHAGAS, Tamara Silva. Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos. Vitória: Edufes, 2019.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017b.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; Prefácio de Grada Kilomba; Posfácio de Deivison Faustino; Textos Complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos*. Rio Janeiro: Zahar. 2020. 375 pp
- hooks, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MILLS, Charles W. *O contrato racial: edição comemorativa de 25 anos*. Tradução: Tófolo Reis; Breno Santos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev.1970.
- OLIVEIRA, L. Grada Kilomba: “O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles”. *El País, Brasil*. 11 set. 2019. Disponível em: EM FAVOR DE IGUALDADE RACIAL, Rio Branco – Acre, v. 6, n.3, p. 193-204, set-dez. 2023. 204 https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html. Acesso em: 27 nov. 2025.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: _____. *Contracomunicação*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 167-176.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- SAVIANI, D. *Escola e democracia* (43ª ed. rev.). Campinas, SP: Autores Associados, 2018.
- SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 9. ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.

EXPERIÊNCIA, AUTORRECUPERAÇÃO, ESCRIVIVÊNCIAS E COLETIVIDADE: A PRÁXIS DAS PEDAGOGIAS FEMINISTAS NA ARTE E TECNOLOGIA

Venise Paschoal de Melo¹

Resumo: Inserido no âmbito das reflexões sobre arte e tecnologia como mediação social, este artigo propõe a observação da arte contemporânea enquanto espaço privilegiado para a formação social, quando fundamentada nos Estudos de Gênero e Feminismos e na perspectiva crítica de CTS - Ciência, Tecnologia e Sociedade. Com o objetivo de construir saberes compartilhados para o desenvolvimento de pensamento crítico, apresenta-se uma proposição sobre a experiência, a escrevivência, a autorrecuperação e a coletividade, conceitos presentes, respectivamente, nas obras de Cecília Sardenberg (2007), bell hooks (2019), Conceição Evaristo (2017), e Julieta Paredes (2020), articulados à práxis das pedagogias feministas como metodologias transformadoras em artes visuais. Neste viés, o estudo apresenta as produções desenvolvidas pela Coletiva Terra Femini, grupo de pesquisa que atua na produção artística mediada por tecnologias, especialmente na linguagem da videoperformance, visando apontar como tais ações, quando fundamentadas na educação como prática da liberdade, podem estimular processos de transformação, resistência e re-existência.

Palavras-chave: Arte e Tecnologia; Pedagogias Feministas; videoperformance; coletividade; mediação social.

EXPERIENCE, SELF-RECOVERY, *ESCRIVIVÊNCIAS*, AND COLLECTIVITY: THE PRAXIS OF FEMINIST PEDAGOGIES IN ART AND TECHNOLOGY

Abstract: Situated within the framework of reflections on art and technology as social mediation, this article proposes observing contemporary art as a privileged space for social formation when grounded in Gender and Feminism Studies and the critical perspective of Science, Technology and Society. Aiming to build shared knowledge for the development of critical thinking, it presents a proposition based on experience, escrevivência [writing-life], self-recovery, and collectivity. These concepts are present, respectively, in the works of Cecília Sardenberg (2007), bell hooks (2019), Conceição Evaristo (2017), and Julieta Paredes (2020), and are articulated with the praxis of feminist pedagogies as transformative methodologies in visual arts. From this perspective, the study presents the productions developed by the Coletiva Terra Femini, a research group that works in artistic production mediated by technologies, especially in the language of videoperformance, aiming to point out how such actions, when grounded in education as a practice of freedom, can stimulate processes of transformation, resistance, and re-existence.

¹ Doutora em Tecnologia e Sociedade (UTFPR), docente da Faculdade de Artes Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e coordenadora do Grupo de Pesquisa Arte, Tecnologia e Sociedade - Coletiva Terra Femini (CNPq/UFMS). <https://lattes.cnpq.br/8298296522722370>. <https://orcid.org/0000-0002-5223-4445> email: venise.melo@ufms.br.

Keywords: Art and Technology; Feminist Pedagogies; videoperformance; collectivity; social mediation.

EXPERIENCIA, AUTORRECUPERACIÓN, *ESCREVIVÊNCIAS* Y COLECTIVIDAD: LA PRAXIS DE LAS PEDAGOGÍAS FEMINISTAS EN EL ARTE Y LA TECNOLOGÍA

Resumen: Inscrito en el ámbito de las reflexiones sobre arte y tecnología como mediación social, este artículo propone observar el arte contemporáneo como un espacio privilegiado para la formación social cuando está fundamentado en los Estudios de Género y Feminismos y en la perspectiva crítica de CTS - Ciencia, Tecnología y Sociedad. Con el objetivo de construir saberes compartidos para el desarrollo del pensamiento crítico, se presenta una proposición sobre la experiencia, la *escrevivência*, la autorrecuperación y la colectividad, conceptos presentes, respectivamente, en las obras de Cecília Sardenberg (2007), bell hooks (2019), Conceição Evaristo (2017) y Julieta Paredes (2020), articulados con la praxis de las pedagogías feministas como metodologías transformadoras en artes visuales. En esta línea, el estudio presenta las producciones desarrolladas por la Coletiva Terra Femini, grupo de investigación que actúa en la producción artística mediada por tecnologías, especialmente en el lenguaje de la videoperformance, con el fin de señalar cómo tales acciones, cuando se fundamentan en la educación como práctica de la libertad, pueden estimular procesos de transformación, resistencia y re-existencia.

Palabras Clave: Arte y Tecnología; Pedagogías Feministas; videoperformance; colectividad; mediación social

Introdução

A proposta deste artigo visa refletir a respeito das possibilidades de aplicação da práxis das pedagogias feministas nas artes visuais, quando direcionadas para a produção de arte mediadas pelas tecnologias contemporâneas. No entendimento das escritas audiovisuais, que colaboram na produção de outras formas de olhar, pensar e ressignificar os corpos, constantemente assujeitados pelas formas de opressão do sistema patriarcal, busca-se afirmar a linguagem da videoperformance como espaço de luta e resistência. Por meio da efetivação da potência criativa presente nas relações entre corpo e vídeo, arte e vida, é apresentado embasamento teórico para a elaboração metodológica para o desenvolvimento de produção coletiva das proposições artísticas da Coletiva Terra Femini.

Neste cenário, a argumentação deste artigo se estabelece na reflexão e no entendimento das práticas educativas, denominadas aqui como pedagogias feministas, estabelecidas por meio das relações interdisciplinares entre os Estudos de Gênero e Feminismos e os estudos da Arte e Tecnologia, pautados na teoria crítica de CTS - Ciência, Tecnologia e Sociedade. Incorpora-se à discussão a práxis feminista em um sentido pedagógico, colaborando com a sistematização de metodologias para as artes visuais, articuladas aos conceitos de experiência, *escrevivência*, autorrecuperação, propostos, respectivamente, por Cecília Sardenberg (2007), bell hooks (2019) e Conceição Evaristo (2017). Objetiva-se ampliar a compreensão da arte como mediação social e, a partir desse ponto de vista, firmar metodologias transformadoras em artes visuais pautadas para apropriação e reconfiguração dos corpos como um ato político, que, por meio da afirmação de si, possibilita a ressignificação e a reconstrução das identidades individuais e coletivas.

Essas ações sistematizadas a partir de conceitos elaborados pelas autoras feministas, fundamentam metodologias baseadas na importância da autobiografia expandida para a coletividade, valorizando experiências e vivências cotidianas e validando formas de pensamento e ação que não dissociam,

não excluem, não silenciam ou apagam os acontecimentos da vida real. Outro aspecto crucial nesta trajetória é a valorização da coletividade, da partilha e do acolhimento, presentes no pensamento anticolonial de Silvia Rivera Cusicanqui (2021) e Julieta Paredes (2020).

Neste sentido, a arte é aqui entendida como espaço potencial para a formação social, na construção de conhecimento compartilhado e para o desenvolvimento de pensamento crítico. Na concepção de mediações proposta pelos Estudos Culturais, especialmente por Raymond Williams (1979), compreendemos que somos simultaneamente produzidos e produtores de sociedade. Nessa perspectiva, a desconstrução do patriarcado, bem como a reconstrução de outros mundos possíveis por meio da arte, podem emergir da conscientização daqueles que são oprimidos por esse sistema de violências.

É a partir desse quadro referencial que este artigo apresenta o processo de atuação da Coletiva Terra Femini, nome adotado pelo Grupo de Pesquisa Arte, Tecnologia e Feminismo - CNPq-UFMS, que tem como principal objetivo o estudo teórico-prático das intersecções entre a arte contemporânea e as tecnologias digitais, com especial atenção à videoperformance, orientando seu olhar para uma crítica social fundamentada.

Arte como mediação social: perspectivas feministas e decoloniais

O fundamento teórico desta pesquisa ancora-se nos conceitos de mediação elaborados pelo teórico dos Estudos Culturais Raymond Williams (1979), que a compreende não como um simples “meio”, projeção ou interpretação, mas como um fenômeno dialético entre sociedade e sujeitos: uma articulação ativa e elemento constitutivo da própria realidade.

A produção de objetos culturais e artísticos configura-se como forma de experiência social, e Williams (1979) demonstra que a cultura não deve ser entendida apenas como reflexo ou expressividade da realidade, e sim, como um processo significativo de mediação social. A sociedade flui por meio da linguagem, da arte e da cultura, que evocam e pressupõem reações ativas de renovação constante das experiências. Cada nova forma e meio de produção gera uma dinâmica socialmente construída que, por sua vez, produz novos significados e valores sobre a realidade.

Nestes termos, a arte opera como mediação da realidade social: é simultaneamente produto e produtora da sociedade. Como elemento constitutivo da prática social material, a arte é mediação social por pertencer a um espaço dialético, sendo produção e reprodução da vida real. Os artistas, nessa perspectiva, constituem-se como sujeitos-agentes que atuam diretamente sobre o tecido social. A partir deste cenário, esta pesquisa se propõe a articular metodologias pautadas na práxis das pedagogias feministas ao compreender a arte como linguagem potencial para a formação social, nas possibilidades de construção de novas narrativas e processos criativos.

Pedagogias feministas como práxis para as Artes Visuais

As produções, de caráter teórico-práticas, da Coletiva Terra Femini vem sendo elaboradas mediante experimentações e sistematizações de metodologias para o desenvolvimento dos processos criativos, partindo da fundamental compreensão de conceitos pautados nos Estudos de Gênero e Feminismos. Até o presente momento, tais produções se pautam nos estudos da práxis das pedagogias feministas fundamentadas na experiência (Sardenberg, 2007), no conceito de autorrecuperação (hooks, 2019), na metodologia da escrevivência (Evaristo, 2017) e na importância do pensamento coletivo (Cusicanqui, 2014; Paredes, 2020). As autoras mencionadas foram elencadas para estes estudos e experimentações artísticas devido suas relevantes considerações a respeito da criação de novas linguagens e pelo entendimento da coletividade, como elementos de resistência e ações fundamentais para as possibilidades de transformações sociais

Por pedagogias feministas, entende-se ações teórico-práticas e político-educativas baseadas em princípios e ações fundamentadas na conscientização das opressões para a desconstrução e superação do sistema patriarcal. Tais práticas são baseadas na pluralidade, diversidade e interseccionalidade, visando a compreensão e compartilhamento de experiências e saberes múltiplos.

Para hooks:

A educação feminista [...] é e deve ser um espaço marcado por um sentido de luta, no qual há um reconhecimento visível da união entre teoria e prática e se trabalha conjuntamente, como professoras/es e alunas/os, para ultrapassar o estranhamento e alienação que vem-se tornando norma na universidade contemporânea. (hooks, 2019, p. 51).

Desse modo, as pedagogias feministas estão diretamente associadas à pedagogia crítica ou de resistência, ou ainda, a educação como prática da liberdade nos termos de Paulo Freire (2019), que neste contexto, implica pensar práticas pedagógicas que envolvam diretamente o questionamento dos sistemas de dominação. Para hooks (2019), para que se realize este processo de libertação, é preciso a criação de uma nova linguagem, pois é por meio desta, que os oprimidos encontram seu instrumento de luta, sua voz libertadora como uma forma de recuperar a si mesmo, “para reescrever, reconciliar e renovar”. Ao definir “autorrecuperação”, hooks (2019, p. 77) explica que “é um estado para o qual podemos regressar”. Trata-se do espaço de restauração dos oprimidos, dominados e desumanizados, o reencontro com o “eu completo”, anterior às condições de exploração.

Neste aspecto, conforme bell hooks e Paulo Freire (2019), a educação somente pode ser libertadora quando coletiva, na medida em que todos participem do processo, fazendo a reflexão acerca do mundo e da realidade baseados na experiência. Ainda para hooks (2017, p. 17), “[...] nossa capacidade de gerar entusiasmo é profundamente afetada pelo nosso interesse uns pelos outros, por ouvir a voz uns dos outros, por reconhecer a presença uns dos outros”. O entusiasmo emerge do esforço coletivo, e a transformação revolucionária só se torna possível mediante o reconhecimento da “necessidade de radicalizar a consciência em conjunto com a resistência política coletiva” (2019, p. 79). Neste ponto de vista, para a autora, podem residir os moldes para a práxis de uma pedagogia feminista: na produção de uma nova linguagem para a autorrecuperação em processos fundamentalmente coletivos, baseados na experiência de mundo.

Para a compreensão da coletividade e experiência, Cecília Sardenberg (2007), nos aponta a importância de considerar o conhecimento produzido a partir do que é “local e contextual”, e daquilo que explicita um posicionamento social, histórico, cultural e político específico. Nesta perspectiva, as distinções entre esfera privada e pública mostram-se ilusórias, uma vez que “o pessoal é político”. Este pensamento inaugura, a partir dos movimentos sociais, a práxis baseada nas experiências e nas vivências de mulheres plurais, como uma nova epistemologia. Neste sentido, os movimentos feministas contribuem para a realização de outras formas possíveis de pensar, atuar e estar no mundo.

Esta experiência político-pessoal manifesta-se nas práticas de “Escrevivência” de Conceição Evaristo (2017), que por meio do jogo das palavras “escrever, viver, se ver”, utiliza da linguagem como espaço de luta e resistência. Através do escrever, a autora revela acontecimentos dolorosos de sujeitos coletivos em situação de violência social, tecendo uma biografia ancestral e nos explica:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos

desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Evaristo, 2020, p.30)

Para Evaristo (2017, n.p.): “Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas”. Embora valorize a experiência pessoal no processo criativo, a autora ressalta que a produção baseada na experiência individual deve integrar-se a um processo coletivo, pois compreende que, ao narrar a si, narra-se aos outros, e ao narrar os outros, narra-se a si.

Esta prática, das experiências que se expandem, da individualidade para a coletividade, também se manifesta no pensamento do “Feminismo Comunitário” de Julieta Paredes (2020), que emerge da memória ancestral da luta das mulheres dos povos originários e fundamenta-se no conceito de território-corpo. No pensamento da autora, o espaço não é de competitividade, mas de coletividade: Ou como explicita: “A ideia é que cada um seja profundamente individual [...] Mostre suas capacidades, seus sonhos, aquilo que somente cada um pode ser. [...] não para construir o individualismo, mas sim para fortalecer a comunidade” (Paredes, 2020, p. 296).

Paredes (2018) também reforça a importância da criação de uma nova linguagem. A autora indica que a própria escolha de nomear a luta das mulheres dos povos da Bolívia como “Feminismo Comunitário”, por meio da apropriação e ressignificação de palavras, constitui um posicionamento diante da opressão ocidental, operando na desconstrução das hierarquias hegemônicas através de uma disputa semântica anticolonial. Para Paredes, é necessário nomear e conceituar, tomar a palavra e fazer uso dela são atos revolucionários anticoloniais. Conforme nos explica:

Nós, do Feminismo Comunitário, não imitamos, nem só criticamos, convocamos e disputamos o campo semântico do feminismo ocidental e criamos conceitos que contribuem para nossos povos, porque entendemos que uma proposta, um pensamento, se não estiver vivo, se não responder e propor diante dos desafios do mundo de hoje, que é enfrentar um sistema desde diferentes lugares, será absorvido pelo próprio sistema e suas esperanças morrerão. (Paredes, 2018, p.83)

Compactuando com a mesma lógica anticolonial, a pesquisadora, também pertencente aos povos indígenas aymaras, Silvia Rivera Cusicanqui (2014), acredita na necessidade de reinscrever uma arena comum em nosso microespaço social a fim de praticar o “bom governo” e o “bem viver”. Tais práticas, entendidas como gestos micropolíticos de conhecimento corporal e territorial, estão intrinsecamente ligadas à busca da ancestralidade.

É fundamental, segundo Cusicanqui (2014), ter consciência do lugar, das relações que nos circundam e dos saberes locais, percebendo que existe uma gramática de ação na realidade. Em outras palavras, é preciso pensar com os pés na terra. Para a autora, se faz necessário uma autoconstrução a partir de uma ética que se transforma em estética, o pensar comum para o fazer comum.

Diante deste aporte teórico, foi possível apresentar brevemente o pensamento das autoras Sardenberg (2007), bell hooks (2019), Evaristo (2017), Paredes (2020) e Cusicanqui (2014), mirando especificamente no entendimento da experiência, da autorrecuperação, da escrevivência e da coletividade como elementos integrantes das pedagogias feministas, para pensar metodologias para a prática das artes visuais. É neste cenário que a Coletiva Terra Femini vai atuar: nas articulações entre arte e vida e na apropriação dos conceitos apresentados pelas autoras supracitadas. Neste campo da práxis feminista, as propostas metodológicas para os processos criativos em artes visuais vão sendo costuradas como possibilidades pedagógicas. No entendimento do corpo como território, como voz que potencializa a luta feminista, como videocorpo (o suporte para a criação coletiva de trabalhos artísticos), tornam-se uma arena comum de atuação e resistência coletiva.

A videoperformance como potência para a ressignificação das tecnologias, do corpo e da formação social

No contexto da abordagem CTS – Ciência, Tecnologia e Sociedade que privilegia a construção do pensamento crítico e a compreensão das dimensões humanas, e não meramente instrumentais das tecnologias, a Teoria Crítica da Tecnologia de Andrew Feenberg (2004) concebe a técnica como um fenômeno social, histórico e político, que funciona, portanto, como instrumento de controle e poder. Nessa perspectiva, a preocupação central reside em refletir criticamente sobre os modos de apropriação e usos das tecnologias orientados aos processos de emancipação dos sujeitos, à democratização do conhecimento e à transformação social.

Inserida nas linguagens da Arte Contemporânea e, mais especificamente, no campo da Arte e Tecnologia, a videoarte pode se consolidar como uma prática baseada nos pressupostos da abordagem CTS, ao transcender a concepção instrumental do vídeo como mero suporte, transformando-o em meio de reflexão e investigação crítica. Nessa perspectiva, a tecnologia é compreendida como um fenômeno profundamente imbricado nas dimensões humanas, em suas dimensões históricas, políticas e culturais. A videoarte opera justamente a partir dessa lógica, utilizando a articulação criativa, experimental e conceitual entre o técnico e o estético para promover reflexões substantivas sobre a vida, em seus aspectos existenciais, subjetivos, cotidianos e sociais.

Em um estado estético de contaminação, desconstrução imagética e sonora, esta linguagem abre espaço para que artistas ressignifiquem a obra de arte tradicional, no que diz respeito ao suporte e técnicas, e também transformem os processos de mediações, que possibilitam a arte ser transmutada em vivências e experiências dos modos de ver, pensar e agir sobre o mundo. Desse modo, ao reconfigurar ativamente os usos e significados da tecnologia, a videoarte não apenas ilustra, mas se torna lugar de ação e luta. A potencialidade do audiovisual nas artes visuais reside em seus atravessamentos: nas observações sobre os modos de habitar em comunidade e coletividade, nas elaborações subjetivas de si, nas formas das atuações de como estar e permanecer no mundo, dentre outras relações que envolvem sujeitos presentificados em afetos feitos de tempo e espaço.

Neste cenário, a linguagem da videoperformance apresenta-se particularmente potente nesse contexto: corpo e dispositivo tecnológico convergem, transformando a ação mediada em processo, na própria essência da produção artística. Conforme explica a pesquisadora Sarzi-Ribeiro (2014, p. 108), neste tipo de produção “[...] corpo e máquina são explorados no limite da experimentação plástica de sua materialidade”. Esta fusão sinérgica pode servir tanto a apelos subjetivos quanto a questionamentos profundos sobre opressões impostas aos corpos, gerando discursos artísticos que se configuram como ações políticas.

A supracitada autora reflete sobre estas relações entre o vídeo e o corpo, cuja matéria sensível é o que confere à obra um “status de locus”, provocando, no artista, outros olhares e novas percepções que ressignificam sua identidade, sua biografia e seu ato criativo.

A autora explica:

Partimos da hipótese de que o vídeo ultrapassa a condição de dispositivo de registro e documentação da ação performática para se tornar, a partir de uma relação de sinergia com o corpo, um dispositivo performático – máquina para fazer ver e sentir a ação performática, prótese máquina que resulta em um híbrido videocorpo (Sarzi-Ribeiro, 2018, p. 103).

Para esta pesquisa, o conceito de videocorpo compreende um lugar de agenciamento dos sujeitos por meio das tecnologias, atuando na amplificação do espaço simbólico de luta e resistência feminista. A videoperformance, quando inserida nos valores da arte como mediação social, pode ser

um meio para a reapropriação e reafirmação de tais valores. Ao considerar que a linguagem do vídeo na arte pode constituir-se como espaço político e de resistência, na medida em que as imagens mediadas por tecnologias, especialmente aquelas produzidas a partir do corpo, integram discursos socialmente contextualizados.

Para colaborar com este pensamento, Nelson Maldonado-Torres (2017, p. 27-28) compreende as relações da arte como re-existência, como um modo de produzir mudanças nos sujeitos através da afirmação da vida, enquanto estado de afeto. Conforme o autor:

Afirmar a arte como território de re-existência seria, [...] uma forma não de substituir, mas de expandir a reivindicação pelo território e por uma corporalidade descolonizada. [...] é preciso reivindicar a arte como esfera de re-existência que pode ser concebida como território (de e para a descolonização) e que contribui na luta pelos territórios [...] (Maldonado-Torres, 2017, p. 27).

A re-existência envolve necessariamente as relações entre percepção, corpo e território, que são fundamentalmente o ponto de partida material e concreto para a existência humana, e portanto é por meio destes o lugar de reivindicação de re-existência. Para o autor, a arte deve ser entendida como um território, por conseguir ocupar um lugar que assume e transforma os significados das violências que os corpos e territórios sofrem.

Neste contexto, é possível afirmar que a linguagem do vídeo na arte pode ser encarada potencialmente como lugar político e de resistência, ao entender que as imagens mediadas pelas tecnologias, produzidas, em especial, a partir do uso do corpo podem fazer parte de um discurso inseridas em um contexto social, mediado por metodologias que incentivam a produção artística de forma autobiográfica coletiva, na afirmação e ressignificação de si, como parte de um processo para a construção de conhecimento e formação social feminista. Por meio da práxis das pedagogias feministas, a arte pode gerar possibilidades de criar novas maneiras de existir, sentir, pensar e atuar no mundo.

Desta forma, é possível colocar em prática as produções artísticas mediadas por metodologias conduzidas pelo viés das pedagogias feministas, que incentivam a criação artística autobiográfica e coletiva, visando colaborar com a afirmação e ressignificação de si, por meio da autorrecuperação e da escrevivência, como parte do processo de construção de conhecimento e formação social.

A coletiva Terra Femini: articulações entre Arte, Tecnologia e Feminismos

A Coletiva Terra Femini, grupo de pesquisa que dedica-se à reflexão e produção artística desde 2018 no contexto das mediações sociais entre Arte, Tecnologia e Feminismos, vem desenvolvendo trabalhos em diversas linguagens, incluindo performances, videoperformances, videoarte, fotoperformances, videoinstalações, instalações interativas, intervenções espaciais e outras hibridações relacionadas às produções audiovisuais expandidas. Esta atuação configura-se como forma de levantar reflexões sobre o papel da arte e suas articulações com a sociedade, além de apontar as amplas possibilidades de apropriação cultural das tecnologias, compreendidas simultaneamente como produto e produtoras de novos comportamentos e sensibilidades.

A atuação da Coletiva caracteriza-se pela investigação das potencialidades das tecnologias digitais como ferramentas de mediação social e transformação cultural, a partir de perspectivas feministas interseccionais. As produções do grupo buscam tensionar as convencionais relações de poder estabelecidas pelas tecnologias, propondo usos alternativos que favoreçam a emergência de narrativas contra-hegemônicas e a valorização de corpos e subjetividades historicamente marginalizadas.

Produções artísticas da coletiva Terra Femini: processos e metodologias

A trajetória da Coletiva Terra Femini materializa-se neste artigo através da apresentação de quatro produções artísticas que exemplificam as premissas teórico-metodológicas discutidas anteriormente. Estas obras, desenvolvidas coletivamente e realizadas a partir da lógica da práxis das pedagogias feministas, afirmam a potência da videoperformance como linguagem privilegiada para a ressignificação tecnológica, corporal e social. No âmbito da compreensão da arte como mediação social, a partir de perspectivas interseccionais de gênero, raça e classe, a linha de pesquisa em Arte, Tecnologia e Feminismo desenvolvida pelo grupo, promove ações artísticas coletivas entre mulheres plurais, com a finalidade de gerar espaços criativos de acolhimento, escuta, partilha de vivências, experiências e afetos produzindo socialidade e sociabilidade.

A metodologia empregada nestes processos pode ser sistematizada como um ecossistema dinâmico, representando um sistema vivo e em constante transformação que emerge das relações, organizado em dois níveis de interação: (1) Núcleo Relacional, no que diz respeito ao desenvolvimento no processo coletivo do grupo, onde se dá a circulação de afetos, saberes e experiências; e (2) Campo Expandido, que corresponde ao fluxo dos resultados com o ambiente social mais amplo, quando as proposições e ações da Coletiva são compartilhadas com a comunidade.

Sabendo que as atividades do grupo são baseadas em ciclos anuais, no primeiro nível, nas ações do Núcleo Relacional, o processo metodológico segue as seguintes etapas: a) Convite à participação: todo início de processo é realizado um momento de abertura do grupo para participação de mulheres da comunidade; b) Acolhimento e partilha de experiências: momento em que se estabelece a ideia de coletividade por meio da identificação de experiências vivenciadas individualmente; c) Aproximações da teoria feminista: estabelecidas por meio de leitura coletiva e debates de textos selecionados coletivamente; d) Partilha de Vivências: a observação da própria vida como lugar de reflexão a partir da teoria feminista; e) A escrita de si para a elaboração de uma autobiografia coletiva: produção de videoperformance, baseada no entendimento de escrevivências, por meio do videocorpo, como modo de gerar conexões entre o individual e o coletivo; f) Reflexões coletivas para a autorrecuperação: a utilização da própria obra como lugar de reelaboração e ressignificação de valores por meio das partilhas coletivas. Este processo pode ser melhor entendido por meio do gráfico apresentado abaixo (Figura 01):

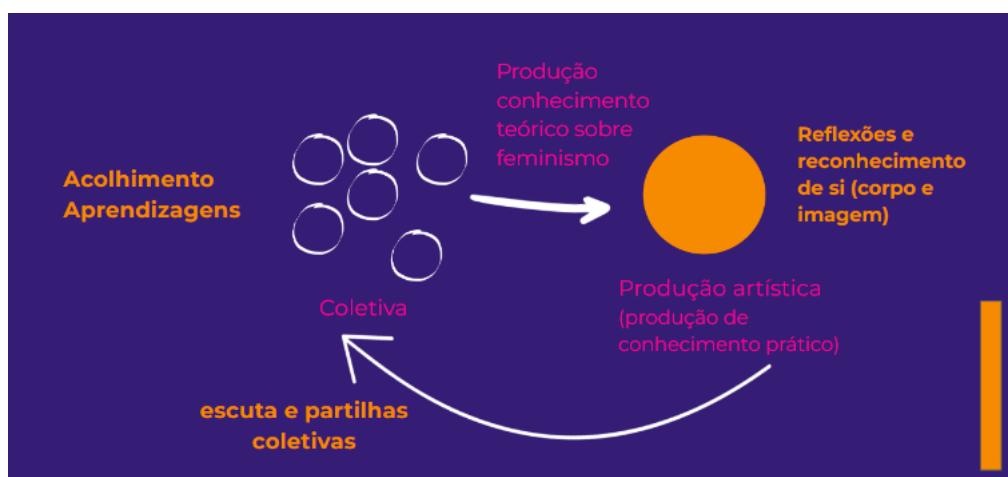


Figura 1. Sistematização Núcleo Relacional, primeiro nível, 2024.

Fonte: Da autora.

Já nas dimensões do segundo nível de interação do grupo, do Campo Expandido, a metodologia para os processos criativos da Coletiva podem ser sistematizados da seguinte forma: a) Apresentação das proposições artísticas ao público, de forma mediada, na intencionalidade de multiplicar o lugar de experiência e das reflexões a respeito da importância da práxis femista no cotidiano; b) Elaborações a respeito da recepção das obras, como mediação social, e c) retorno ao Núcleo Relacional, na abertura de um novo ciclo de experimentações e produções. Estas relações podem ser entendidas a partir do gráfico a seguir (Figura 02):

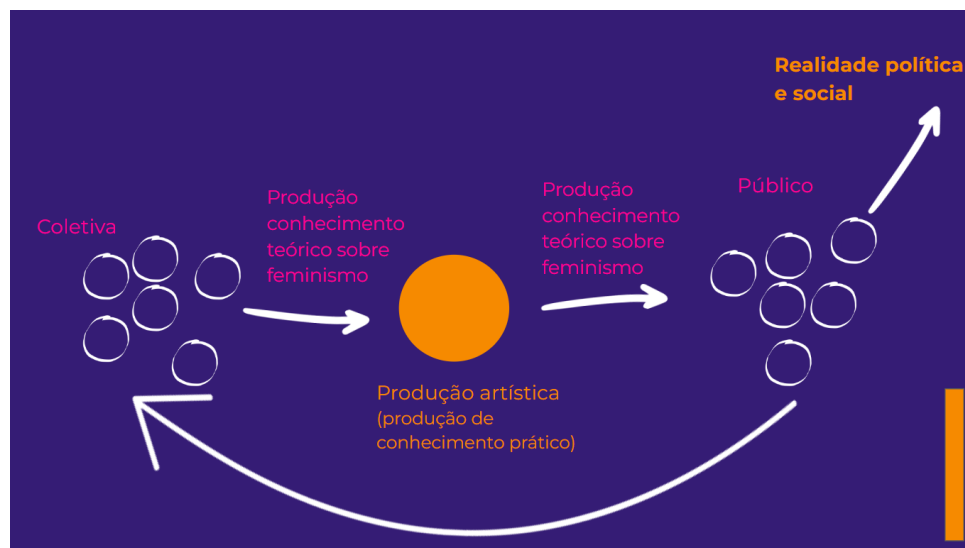


Figura 2. Sistematização Campo Expandido, segundo nível, 2024.
Fonte: Da autora

O foco deste artigo está direcionado para a apresentação da sistematização do primeiro nível, das ações efetivadas no Núcleo Relacional, conforme descrito anteriormente. Neste cenário, as proposições artísticas da Coletiva apropriam-se metodologicamente dos conceitos de experiência de Cecília Sardenberg (2007), da autorrecuperação em bell hooks (2019), escrevivência de Conceição Evaristo (2017), e são realizadas, fundamentalmente, baseadas nas relações das experiências compartilhadas e dos afetos coletivos, pautados no pensamento de Julieta Paredes (2020) e Silvia Cusicanqui (2014). Para tal, destacam-se as produções: *Mulheres Luz* (2019), *Sob minha pele* (2020), *Páginas para estancar o sangue* (2024) e *Redoma de Vidro* (2025), que se constituem como escritas coletivas baseadas em narrativas autobiográficas. Estas obras visam promover reflexões e revelar as problemáticas das opressões vivenciadas cotidianamente por mulheres, simultaneamente evocando sentimentos de resiliência para a luta e resistência pela igualdade de gênero. Através delas, exaltam-se as vozes que desenvolvem consciência crítica para a decolonização dos corpos, dos pensamentos, das ações e dos saberes.

A performance *Mulheres Luz* constituiu-se em uma intervenção urbana, realizada no ano de 2019, como obra-acontecimento, que ocupou as ruas da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, estabelecendo diálogo crítico com o espaço público. A obra foi realizada a partir de um ato performático de mulheres cobertas por tecidos na cor violeta em transparência, som de batidas graves de tambor que, de forma solene e ritualística, caminharam juntas pela cidade em pleno silêncio. O conceito foi de rememorar e fazer presente, em estado de uma espécie de procissão, as muitas vidas perdidas pelo feminicídio. O ato pode ser visualizado por meio do registro fotográfico a seguir (Figura 03):



Figura 3. Coletiva Terra Femini, *Mulheres Luz*, performance, 2019.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Esta arte performativa foi utilizada como laboratório de crítica social, proporcionando às participantes² reflexões coletivas sobre a desconstrução de identidades hegemônicas e a criação de consciência política. A obra buscou materializar o princípio feminista de que “o pessoal é político”, transformando a cidade em palco para manifestação social e denúncia. Na busca do entendimento da autorrecuperação, como desenvolvimento processual na elaboração dos conceitos da obra, por meio do ato de performar, a sua execução nos espaços públicos visou sensibilizar e conscientizar as diversas mulheres participantes sobre identidade e pertencimento, na valorização dos corpos plurais, na exaltação de suas vozes, bem como na colaboração da construção do sentimento de coletividade.

Posteriormente, o registro das ações da obra mencionada foi transformado em uma peça audiovisual, possibilitando sua ressignificação na linguagem da videoarte³ (Figura 04).

² Nota das autoras (N.A): A obra foi produzida coletivamente por Venise Paschoal de Melo, Márcia Aparecida Albuquerque e o grupo MUD - Mulheres pela Democracia em Mato Grosso do Sul.

³ N.A: A obra *Mulheres Luz*, em sua versão transposta para a linguagem da videoarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LRELAT21rLs&list=PLd0SePk7-wjzwBlqaPVJUPPyha27DRXb&index=3>. Acesso em: 25 nov. 2025.



Figura 4. Coletiva Terra Femini, *Mulheres Luz*, videoarte, 2020.
Fonte: acervo pessoal da autora.

Em contraponto à ocupação física do espaço público da obra anterior, a videoperformance produzida no ano de 2020, intitulada *Sob Minha Pele*, emergiu como resposta criativa ao confinamento durante a pandemia de COVID-19. Esta obra explora as dimensões do isolamento e da clausura através de narrativa visual que investiga as camadas simbólicas da pele como território de memória, resistência e re-existência. A obra foi realizada a partir da junção de diversas videoperformances, visando estabelecer reflexões simbólicas a respeito das opressões de gênero.

Para o processo, foi criado um texto poético, utilizado como elemento disparador para a criação da obra, resultando em uma interpretação imagética coletiva, também utilizada na edição do audiovisual como elemento que une as partes filmicas. A produção, metaforicamente, pretendeu elaborar as relações da práxis feminista estabelecidas pela seguinte trajetória: 1) Relatos de experiência sobre as opressões de gênero; 2) Estudos da teoria feminista; 3) Reconhecimento do corpo individual; 4) Resignificação de si e 5) Transformação coletiva. Nesta configuração, a produção foi estruturada em dois atos, que representam, respectivamente, a opressão e a liberdade. Alguns quadros do audiovisual podem ser vistos na figura 05⁴:

⁴ N.A: A obra *Sob minha pele* foi produzida por Venise Paschoal de Melo, Márcia Aparecida Albuquerque, Agatha Scaff, Janice Andrade, Siana Subtil e Vera Penzo. Disponível em:



Figura 5. Coletiva Terra Femini, *Sob minha pele*, videoperformance, 2020.
Fonte: acervo pessoal da autora.

Esta produção, desenvolvida remotamente, demonstra a capacidade de adaptação das práticas artísticas feministas em contextos de restrição, mantendo o compromisso com a criação coletiva em condições adversas como forma de resiliência. A obra propõe, por meio da escrita fílmica, como escrevivências, reflexões individuais e coletivas sobre as construções e reconstruções críticas de olhares a respeito do lugar das mulheres na sociedade contemporânea, abordando de modo sensível, as subjetividades, as violências estruturais, assim como as estratégias de sobrevivência.

Já a videoperformance intitulada *Páginas para Estancar o Sangue*, produzida em 2024, aprofunda a investigação sobre a linguagem como instrumento de autorrecuperação, ressignificação de si e denúncia sobre as violências de gênero. Através de poética visual que articula a escrita de si, corpo e imagem, a obra tensiona as fronteiras entre as palavras luto e luta, propondo narrativas que confrontam as violências históricas contra os corpos das mulheres, em um sentido interseccional. Nesta proposição, foram produzidos diversos fragmentos de vídeos, sons e grafismos, que dispostos em sobreposições, pretendem representar a diversidade e pluralidade dos corpos e vozes. Na exaltação da poética do fluxo de consciência, há a demonstração do direito à fala, da partilha e da

<https://www.youtube.com/watch?v=uWBrBrpV20&list=PLd0SePk7-wjzwBlqaPVJUPPyha27DRXb&index=1>.

Acesso em: 25 nov. 2025.

escuta. Na representação estética, a indignação coletiva associa-se à imagem de livros e páginas, que farfalham diante da câmera, metáfora de um encontro com o conhecimento, cujo ato de virar, ler e ressoar geram as possibilidades das ressignificações de si para impulsionar as transformações sociais. A figura 06⁵ apresenta partes do trabalho:



Figura 6. Coletiva Terra Femini, *Páginas para Estancar o Sangue*, videoperformance, 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

⁵ N.A.: A obra *Páginas para Estancar o Sangue* foi produzida por Venise Melo, Verônica Lindquist, Márcia Aparecida Albuquerque e Agatha Scaff. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aR5u_X1COUA. Acesso em: 25 nov. 2025.

Esta produção exemplifica a metodologia da escrevivência aplicada à escrita fílmica, onde as experiências individuais convertem-se em testemunhos coletivos. Para pensar as circunstâncias do machismo e do racismo como constituição irracional de um bestiário patriarcal, herança do passado colonial, a videoarte apresenta-se como denúncia das formas de violência e opressão contra mulheres, produzindo voz e consciência para descolonizar corpo, ser e pensamento.

Completa este conjunto de obras, a videoperformance *Redoma de Vidro*⁶, criada no ano de 2025, que explora metaforicamente as estruturas de vigilância, manipulação e controle social dos corpos. Através de imagens que evocam simultaneamente fuga e aprisionamento, a obra questiona a normatização que opera sobre o comportamento dos corpos das mulheres, propondo reflexões sobre as possibilidades de ruptura das redomas invisíveis. A proposta estabelece diálogo com a obra literária de mesmo nome *A Redoma de Vidro* de Sylvia Plath (2019), conectando vozes poéticas através de imagem e som. Abaixo a obra pode ser vista por meio da figura 07:



Figura 7. Coletiva Terra Femini, *Redoma de Vidro*, videoperformance, 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

⁶ N.A: A videoperformance *Redoma de Vidro* foi produzida por Venise Melo, Verônica Lindquist, Agatha Scaff e Nayara Correa. Disponível em: <https://youtu.be/t7SevoIEIG8>. Acesso em: 25 nov. 2025.

Materializada como videoinstalação (figura 08), a obra apresenta um holograma que paira no interior de uma redoma de vidro, por onde múltiplas vozes, sons e imagens distorcidas, evocam, na dissolução e na imaterialidade da imagem, a existência e re-existência dos corpos.

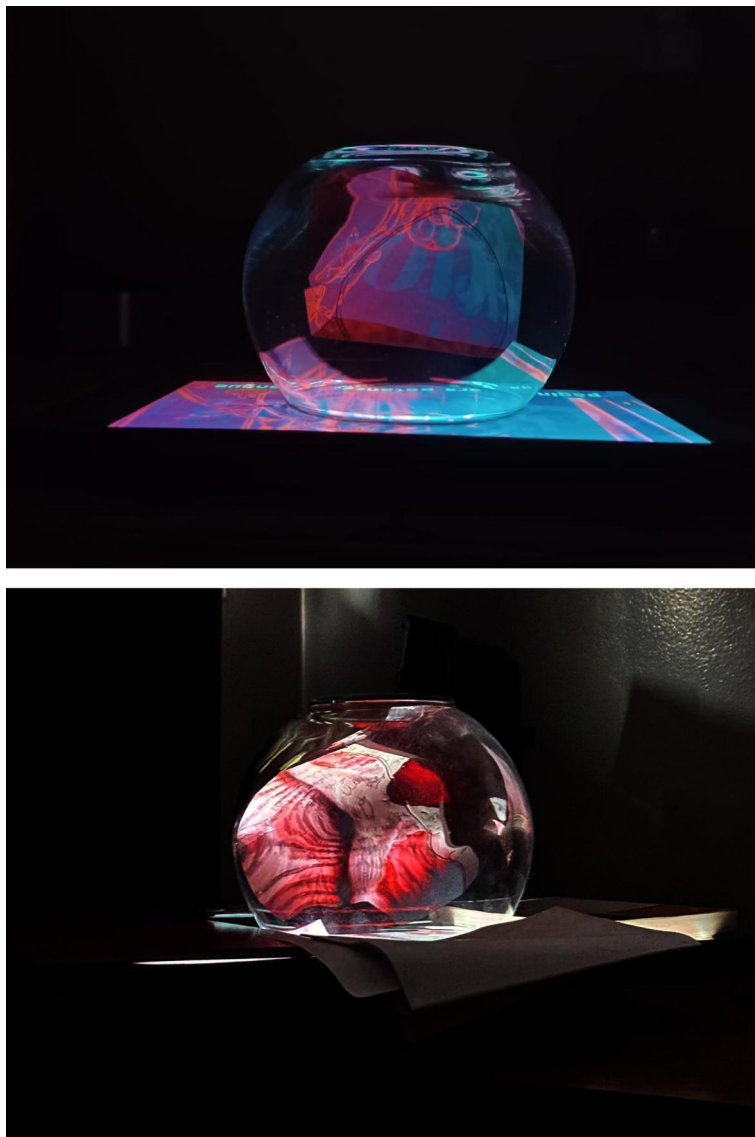


Figura 8. Coletiva Terra Femini, *Redoma de Vidro*, videoinstalação, 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

Deste intercâmbio entre artes visuais e literatura, emergem reflexões sobre aspectos simbólicos da narrativa de Plath (2019) e vivências de mulheres, destacando a escrita de si como espaço onde experiências que florescem na intersecção entre ficcional, pessoal e coletivo.

Estas quatro produções mencionadas compartilham um eixo comum: foram concebidas a partir da coletividade entre mulheres plurais, por meio de encontros para estudos da teoria feminista, na realização da escuta e do acolhimento das experiências pessoais, no processo individual e coletivo da escrita de si, por meio das escrevivências fílmicas, visando na investigação do corpo como território político e na tecnologia do vídeo como meio de ressignificação, a busca da autorrecuperação.

Conclusão

Desta forma, a metodologia de criação, que articula a produção de linguagem em coletividade, permitiu que essas obras explorassem experiências pessoais plurais por meio de narrativas comuns, efetivando os princípios das pedagogias feministas aqui propostas: a relevância das experiências e do entendimento do pensamento “o pessoal é político” em Cecília Sardenberg (2007), escrevivência individual e coletiva em Conceição Evaristo (2017), o testemunho político compartilhado, que exemplifica o princípio da autorrecuperação proposto por hooks (2019), onde o processo colaborativo se torna ato de resistência e re-existência (Maldonado-Torres, 2017). A coletividade, fundamento do Feminismo Comunitário de Paredes (2020), manifesta-se não apenas no processo de criação, mas na própria estrutura das obras, que constroem uma base para o que Cusicanqui (2014) denominou de “arena comum”, o lugar onde circulam os saberes e torna possível o viver em comum.

Assim, criam-se espaços de reflexão crítica sobre as construções sociais que moldam os corpos, comportamentos e as subjetividades das mulheres de modo interseccional na contemporaneidade, materializando os princípios das epistemologias feministas na produção do conhecimento artístico. No compartilhamento dessas vivências, também se materializa a educação como prática da liberdade, onde o pensamento crítico é construído através da escuta compartilhada, na observação da realidade, no reconhecimento da pluralidade de experiências, no acolhimento e na motivação transformadora em criar novos mundos possíveis por meio das artes visuais. E ainda, na apropriação crítica das tecnologias digitais nestes trabalhos evidencia o potencial descolonizador da produção audiovisual feminista, incorporando a abordagem CTS, proporcionando o uso emancipatório das técnicas. Ao subverter os usos convencionais dos dispositivos técnicos, em suporte criativo para a produção artística na linguagem da videoperformance, tornou-se possível demonstrar que as tecnologias podem transcender, ao subverter sua função reprodutora de estereótipos, para tornar-se meios de denúncia, reflexão, afirmação e autorrecuperação.

A experiência da Coletiva Terra Femini demonstra que as práticas artísticas fundamentadas na práxis das pedagogias feministas podem constituir importantes espaços de transformação social, onde a produção de conhecimento associada às produções artísticas se entrelaçam às ações políticas. A articulação entre arte, tecnologia e pedagogias feministas revela-se como caminho fértil para a construção de alternativas para o entendimento e superação das estruturas patriarcais e coloniais, abrindo possibilidades para a educação como prática da liberdade. Nesse contexto, podemos demonstrar que as sistematizações apresentadas, por meio das proposições artísticas da Coletiva Terra Femini, configuram-se em um ciclo contínuo e dialético de ações: as artes visuais constituem um espaço de produção de conhecimento sobre a práxis das pedagogias feministas, assim como estas possibilitam a elaboração de metodologias pedagógicas para a criação artística visual (figura 09).



Figura 9: Representação da dialética metodológica apresentada, 2024.
 Fonte: acervo pessoal da autora.

Diante do exposto, é possível esperar que, por meio da criação de novas metodologias e novas linguagens, a arte possa gerar possibilidades de criar novas maneiras de existir, sentir, pensar e atuar no mundo.

Referências

- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax Vtxiwa: Uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1 edições, 2021.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Conversations of the World IV/Conversas del Mundo IV*. Entrevista concedida a SANTOS, Boaventura de Sousa. Valle de las Animas (La Paz/Bolívia), 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU> - Acesso em: 04 de jan. 2023.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. pp.26-46
- FEENBERG, Andrew. *Teoria Crítica da tecnologia*. Tradução Colóquio Internacional "Teoria Crítica e Educação". Piracicaba: Unimep, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2017. 283p.
- hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- MALDONADO-TORRES, N. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. In: Iberoamérica Social: *Revista-Red de Estudios Sociales VIII* , pp. 26 - 28. 2017.
- PAREDES, Julieta. Descolonizar las luchas: la propuesta del feminismo comunitario, In: *Revista Mandrágora*, v. 24, n. 2, pp. 145-160, 2018.

PAREDES, Julieta. Hacia la Comunidad, Siempre: Os Caminhos do Feminismo Comunitário. Entrevista concedida a CHAVES, Kena Azevedo. *Revista Latino Americana de Geografia e Género*, v. 11, n. 1, p. 286, 2020.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Ana Cristina César. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

SARDENBERG, Cecilia M. B. e COSTA, Ana Alice. Feminismos, Feministas e Movimentos Sociais. In: BRANDÃO, Margarida e BINGHEMER, M. Clara (orgs.), *Mulher e Relações de Género*. São Paulo: Ed. Loyola, 1994, pp.81-114.

SARDENBERG, Cecília. *Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?* Labrys. Estudos Feministas (Online), v. 11, p. 45, 2007.

SARDENBERG, C. Considerações introdutórias às pedagogias feministas. In: COSTA, A . ; RODRIGUES, A. T.; VANIN, I. M. (org.). *Ensino e Género: perspectivas transversais*. Salvador: UFBA-NEIM, 2011. pp. 17-32.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. In: *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 105-114, jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349>. Acesso em: 25 abr. 2020.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo. In: *Revista Palíndromo*, v.10, nº 21, pp. 101-115 julho de 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12632/8541>. Acesso em: 10 nov. 2025.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DIÁLOGOS ENTRE PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCE ARTÍSTICA NA PRODUÇÃO DE ANA MENDIETA

Sarah Oliveira¹
Renata Zago²

Resumo: O presente artigo pretende trazer diálogos e entrecruzamentos entre performatividade de gênero e performance artística. Entendendo o gênero a partir da ótica da performatividade — proposta fundamentada pela teórica Judith Butler —, ou seja, da linguagem, gestualidade e corporalidade, a pesquisa propõe pensar a performance artística, atrelada também ao corpo e suas movimentações, como potência de desordem das normas de gênero. Sob uma perspectiva territorialmente localizada, este trabalho se debruça na produção e vida de Ana Mendieta e de como ela encara em suas práticas performáticas as transgressões do "ser" mulher. A abordagem focada na produção da artista permite guiar o debate a partir de uma lógica não universalizante do gênero e da prática artística.

Palavras-chave: performatividade; performance; Judith Butler; Ana Mendieta.

DIALOGUES BETWEEN GENDER PERFORMATIVITY AND ARTISTIC PERFORMANCE IN THE WORK OF ANA MENDIETA

Abstract: The present article aims to explore dialogues and intersections between gender performativity and artistic performance. Understanding gender through the lens of performativity — as theorized by Judith Butler — that is, through language, gesture, and corporeality, this research proposes to consider artistic performance, also anchored in the body and its movements, as a force capable of unsettling gender norms. From a territorially situated perspective, this work examines the life and production of Ana Mendieta and how, in her performative practices, she confronts the transgressions of “being” a woman. This approach, centered on the artist’s work, allows the discussion to unfold from a non-universalizing logic of gender and artistic practice.

Key-Words: performativity; performance; Judith Butler; Ana Mendieta.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na linha de Arte e Moda: História e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5912-7933>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1451854332767776> oliveira.sarahes@gmail.com.

² Professora adjunta do Instituto de Artes e Design e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) Brasil. Possui graduação em Artes Visuais, Mestrado e Doutorado em Artes Visuais (UNICAMP). Líder do grupo de pesquisa História da Arte como História das Exposições (CNPq) e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2634-8406>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3987257122606257>. renatamaizago@gmail.com

DIÁLOGOS ENTRE PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO Y PERFORMANCE ARTÍSTICA EN LA PRODUCCIÓN DE ANA MENDIETA

Resumen: El presente artículo busca explorar los diálogos y intersecciones entre la performatividad de género y la performance artística. Entendiendo el género desde la perspectiva de la performatividad — propuesta fundamentada por la teórica Judith Butler —, es decir, desde el lenguaje, la gestualidad y la corporalidad, la investigación propone pensar la performance artística, también vinculada al cuerpo y a sus movimientos, como una potencia de desorden de las normas de género. Desde una perspectiva territorialmente situada, este trabajo se centra en la vida y la producción de Ana Mendieta y en cómo aborda, en sus prácticas performáticas, las transgresiones del “ser” mujer. El enfoque centrado en la producción de la artista permite conducir el debate desde una lógica no universalizante del género y de la práctica artística.

Palabras clave: performatividad; performance; Judith Butler; Ana Mendieta.

Reescrevendo e desordenando através da performance

A complexidade de definir estritamente os limites históricos da performance não impede de entender sua constituição, “quase por definição” (Taylor, 2023, p. 64) como parte de um ato político. Seus anunciadores, mesmo os mais precoces, já levantavam a bandeira de suas intenções subversivas, “utilizando-a para dar resposta a questões controversas” (Goldberg, 2007, p.8).

O ato político da performance está relacionado ao caráter de provocação e ruptura dessa linguagem artística, caracterizando-a como “anti-institucional, antielitista, anticonsumista” (Taylor, 2023, p. 64). A face política da performance se estreita ainda mais quando, nos anos de 1960 e 1970, ela se estabelece como gênero artístico independente e os artistas passam a usar o próprio corpo, colocando-o como centro da prática, como forma de “desafiar regimes de poder e normas sociais” (Taylor, 2023 p. 24). Nesse cenário, a performance é absorvida como prática por um movimento feminista que se via crescente com o desenvolver de sua segunda onda³ e, em paralelo com o desenvolvimento de um feminismo artístico.

A partir do texto-manifesto de Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?*⁴, publicado em 1971 na revista ARTNews, inaugurou-se uma vertente feminista da história da arte que proporcionou tanto uma busca por uma revisão da historiografia das mulheres artistas quanto a abertura de novos caminhos para um desenvolvimento artístico contestatório frente às questões de gênero. A performance artística foi uma dentre outras linguagens (instalações, colagens, vídeo, bordado) absorvidas por essas mulheres artistas interessadas em travar discussões sobre gênero (Vicente, 2005).

³ Nota das autoras (N.A): A proposta de pensar o feminismo através de suas “ondas” se baseia na literatura internacional que discorre sobre a possibilidade de separar em momentos as demandas e lutas que as ativistas feministas enfrentavam. A ideia de “ondas” do feminismo foi popularizada principalmente pela historiadora e feminista americana Linda Nicholson (1997) e, por ser uma perspectiva historicamente localizada e focalizada no norte Global, não necessariamente abarca toda a dinâmica que se dava em paralelo nos países latino-americanos. No entanto, no presente trabalho, a ideia de segunda onda acompanha a literatura popularmente concretizada, se referindo ao período histórico iniciado nos anos 1960 e que se estende até os anos 1980, momento em que pautas como direitos sexuais, reprodutivos e econômicos eram centrais.

⁴ N.A: Este texto de Nochlin, que viria a ser conhecido como um marco da historiografia feminista, foi publicado em 1971 na revista ARTnews em um volume especial com a temática “Libertação das mulheres, mulheres artistas e história da arte”.

Nesse contexto, por meio da atuação dessas artistas, a performance passa a contemplar relações disruptivas entre o corpo da mulher e os espaços. Abarcando relações com a cidade, com as violências estruturais na cena artística e na vida social, na esfera pública e privada, nas subjetividades expostas em performances autobiográficas, na liberdade sexual, enfim, as performances passam a abordar argumentos de libertação, crítica e do questionamento do que é “ser” mulher.

O artigo a seguir pretende, então, olhar para a performance sob essa ótica: uma prática artística disruptiva e capaz de desordenar construtos do que se entende por “ser mulher”. Nesse sentido, usamos a lente da performatividade, guiada pelo pensamento pós-estruturalista de Judith Butler, para pensar o sujeito mulher. A finalidade principal da proposta de se olhar para a performance sob esse ângulo parte do pensar o sujeito como ser linguístico e gestual que, através de sua corporalidade, pode repetir ou subtrair as normas de gênero. Dessa forma, podemos articular que, por meio da própria linguagem e da corporalidade, é possível a desordem.

A busca pela inscrição desse diálogo frente às questões de gênero se apoia inicialmente em um percurso teórico, fundado na genealogia crítica do gênero de Judith Butler e que, em sequência, é melhor caracterizado a partir da análise das produções de Ana Mendieta. Olhar para sua produção não categoriza, neste trabalho, um processo representativo — o que imagino não ser possível — mas ilustrativo, percorrendo por suas obras e contextos como forma de diálogo e exploração ensaística, sem pretensões universalizantes.

Butler e uma genealogia crítica do gênero

Pensar gênero, ou pensar o que constitui o sujeito mulher, usualmente perpassa pelo *ser*: ser mulher. A proposta de refletir sobre o sujeito mulher através do *ser* se baseia em uma metafísica da substância do gênero, ou seja, a existência de uma identidade generificada presumida e pré-discursiva, precedente à prática social ou a qualquer tipo de interferência e construção. Tal pressuposto de uma essência feminina — ou masculina — que aparentemente se apresenta como natural é, na verdade, nada menos que uma ilusão criada por práticas normativas.

Examinar o gênero a partir dessa perspectiva não apenas limita a representação a uma identidade universal — e inexistente —, que em vias expositivas é excludente, mas também cerceia a percepção de um percurso crítico do que de fato está por trás do gênero. Através da crítica sobre essa essencialidade, Judith Butler, teórica, filósofa e crítica feminista, deduz e aplica o que Friedrich Nietzsche teoriza em *Genealogia da Moral*, onde o filósofo escreve que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra — a obra é tudo” (Nietzsche, 1969, *apud* Butler, 2023, p. 56), e o traduz para uma crítica substancial do gênero: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2023, p.56).

Tais proposições acerca de uma identidade feminina inata, autêntica e que transcorre inevitavelmente na estrutura do sujeito mulher foram banalizadas e absorvidas pelo próprio movimento feminista. Em busca de uma representação — que muito foi levantada à procura de legitimação e emancipação —, parte do movimento se enrijeceu em apenas aceitar uma categoria definida e sustentar uma universalidade irreal. Essa essencialização da categoria mulher pelo movimento feminista branco ocidental recai sob as repetições de um patriarcado que propõe uma ideia unitária a propósito das regulações da identidade.

Como proposição de novos caminhos, Butler estabelece um pensamento sobre o gênero através do plano da performatividade, da linguagem e da gestualidade. Em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023), a autora se debruça metodologicamente em uma

genealogia crítica, ou seja, “recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica” (Butler, 2023, p. 9) e trabalha em um percurso diametralmente oposto à proposta de pensar gênero como um fato natural, propondo a constituição do sujeito mulher como “efeitos de instituições, práticas e discursos” (Butler, 2023, p. 10).

Nesse percurso traçado por Butler (2023), ao se debruçar sobre o gênero através de sua problematização, ela o aponta não como um substantivo, por demonstrar sua não estabilidade, mas, ao mesmo tempo, também não como um “conjunto de atributos flutuantes” (Butler, 2023, p. 56). A autora recai sobre a ideia de entendê-lo como “performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (Butler, 2023, p. 56), ou seja, existe sua medida constitutiva, mas, ao mesmo tempo, a proposta de um sujeito mulher, nas palavras da autora, “não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (Butler, 2023, p. 18).

A partir dessa perspectiva crítica apresentada por Judith Butler (2023), acredito existirem três suportes teóricos essenciais: a ideia de gênero como não sendo um conjunto de atributos flutuantes; a sua compreensão do gênero como não estável ou permanente; e, por fim, a perspectiva de pensar o gênero a partir da performatividade. Nos debruçaremos, portanto, em partes, nesses três atributos da crítica butleriana para, assim, construir a base para o pensamento que será desenvolvido em trama com a performance artística e seu potencial transgressor.

Primeiramente, quando Butler (2023) propõe um olhar sobre o gênero como não sendo um conjunto de atributos flutuantes, ela pretende apontar que ele é uma produção de poder e perpetuação de práticas e discursos instaurados no corpo. Partindo de um construto cultural discursivo, os limites da conformação de gênero como algo construído se baseia em um discurso hegemônico que se apoia em instituições e práticas de regulação e coerência. Parece complexo pensar a constituição a partir de uma proposta de construção, pois ela teoricamente pressupõe um agente construtor: “se o gênero é uma construção, deve haver um ‘eu’ ou um ‘nós’ que leve a cabo ou efetue a construção? Como pode haver uma atividade, um ato de construção, sem pressupor um agente que preceda e realize essa atividade?” (Butler, 2019, p. 24). Essa ação de construção, na verdade, não opera através de um “eu”, muito menos advém de uma intencionalidade discursiva. Essa construção está vinculada a uma produção de poder, a uma regulação cultural:

[...]portanto, a construção não é nem um ato único, nem um processo causal iniciado por uma pessoa e que culmina em um conjunto de efeitos fixos. A construção não apenas toma lugar no tempo, mas é em si um processo temporal que opera pela reiteração de normas; no decurso dessa reiteração, o sexo é produzido e ao mesmo tempo desestabilizado. Como efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritualizada, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, ainda assim, é também em virtude dessa reiteração que lacunas e fissuras são abertas representando as instabilidades constitutivas de tais construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser inteiramente definido nem fixado pelo labor repetitivo da referida norma (Butler, 2019, p. 29)

Assim, parece claro pensar que as normas e práticas regulatórias operam em uma dinâmica complexa, não sendo simplesmente parte de um poder abstrato, mas, ao mesmo tempo, não sendo apenas instauradas pelas instâncias legais empíricas, ou seja, manifestações concretas (leis, políticas, práticas) (Butler, 2014). Em *Regulações de gênero* (2014), ao tentar compreender a complexidade dos termos da regulação e como elas operam, Butler considera que entender as normas pelas quais o gênero é regulado somente nos termos das instâncias legais empíricas acaba por não considerar que as “normas que governam essas regulações superam as próprias instâncias nas quais são corporificadas” (Butler, 2014, p. 251). Nesse sentido, a regulação atua em múltiplas faces, já que existe um processo de incorporação e uma consolidação nos sistemas de regulação

mais concretos e observáveis, que se estabelece a partir de um poder no campo do intangível das normas de gênero: o binarismo de gênero, a heterossexualidade compulsória, o falocentrismo.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e *regula* o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo. (Butler, 2023, p. 53, grifo nosso)

O que estabelece o gênero como não sendo flutuante é exatamente essa proposta da existência de uma exigência, pautada na inter-relação de regulações e normas, que se perpetuam como naturalizadas. A consolidação é o termo chave desta regulação: existe uma construção, uma instituição e, principalmente, uma manutenção do discurso que estabelece, em termos práticos, uma coerência. A partir da perpetuação dessa prática, dentro das lógicas de poder, cria-se uma “verdade” homogeneizante do que seria o gênero/sexo que “incrementam-se pela repetição constante de sua lógica” (Butler, 2023, p. 67). A repetição e manutenção das práticas estabelecidas pelas estruturas de poder coordenam e regulam a matriz de inteligibilidade de gênero e, invariavelmente, tendo em vista o sujeito generificado, a coerência da constituição do indivíduo.

Butler (2023) pensa essas estruturas de poder a partir da ideia de economia reguladora proposta por Michel Foucault que é, dentro de seus termos, produtora de toda sexualidade. Pensar através dessa ótica determina que, invariavelmente, sexualidade e poder são coextensivos e, nesse sentido, qualquer tentativa de pensar sexualidade deve percorrer pelas dinâmicas de poder e de regulação. Essa perspectiva se funda pelo simples fato de os sujeitos serem produzidos e regulados por ela, tendo sua existência estreitada em termos construtivos ao acesso fundante do próprio poder. Da mesma forma que pensar o sujeito “antes”, “fora” ou “além” (Butler, 2023, p. 65) do poder é impraticável, essa estrutura se replica nos termos da sexualidade. No entanto, a relação entre sexualidade e estruturas de poder não é tão direta, a medida de se pensar uma como repetição uniforme da outra, permitindo, ainda dentro de uma economia reguladora, que existam e persistam subjetividades desconformes ao que é culturalmente inteligível (Butler, 2023). O que Butler quer dizer ao desenvolver as ideias de Foucault é que “a lei parece produzir tanto a heterossexualidade sancionada como a homossexualidade transgressora”, sendo tanto uma como a outra “efeitos, temporal e ontologicamente posteriores à lei ela mesma” (Butler, 2023, p. 133). A diferença concreta entre um e outro se dá nos termos do “impensável” e “indizível” (Butler, 2023, p. 138), enquanto um está conforme a cultura dominante, o outro se encontra em suas margens, sendo ele não excluído, pois existe nos limites do cultural, mas é impensável dentro das conformidades hegemônicas.

Em termos práticos de uma constituição crítica do gênero, Butler apresenta o diálogo com Foucault sobre os limites da cultura e o poder intrínseco na sua constituição para pensar estratégias de deslocamento. Se a subversão é vista como estratégia “fora” dos termos da cultura, ela se torna um gesto vazio, e puramente mantido “apenas num modo estético irreal” (Butler, 2023, p. 139), o que impossibilita pensá-lo por meio de uma prática concreta. A crítica estabelecida se dá não apenas em pensar o gênero como definido, mas também de pensá-lo fora dos limites da cultura, já que ambas as medidas — mesmo que com intenções subversivas — não reconhecem o discurso e o poder cultural no que rege a formação do sujeito.

Nessa medida, a proposta de Butler não só coloca o gênero como constituído a partir de atributos culturais, ou seja, não sendo apenas “atributos flutuantes”, mas se coloca, ao mesmo tempo, a pensá-lo como não substantivo, contestando sua “naturalidade” e apontando a própria produção de uma aparente substancialidade. Na perspectiva da constituição de sujeitos desviantes dentro da própria lei, coloca-se a posição de pensar a existência dessas identidades não previstas (e mesmo

que não previstas, sancionadas pelas mesmas estruturas) e, a partir delas, possibilidades de deslocamento da lei regulatória. Essas identidades existem dentro das estruturas fundantes de poder e “mobilizam inadvertidamente possibilidades de ‘sujeitos’ que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (Butler, 2023, p. 63).

Nesse cenário, tendo o gênero “como fenômeno inconstante e contextual”, entendendo-o como “[...]um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (Butler, 2023, p. 33), não parece tão irreal pensá-lo em paralelo como não sendo um “conjunto de atributos flutuantes” e, ao mesmo tempo, como não estável e substantivo. O gênero, nesses termos, se distancia do recorte estabelecido do *ser*, rebatendo a ideia de uma substancialidade, e do *ter*, em termos de uma leitura do sujeito generificado “biologicamente”, delimitando-o através de uma ótica que não a normativa.

Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (Butler, 2014, p. 253).

O que se fixa em uma proposta de crítica genealógica é o questionamento sobre as definições universais e seus recursos de exclusão através da normatividade. Levantar questões e refutar verdades monolíticas e engendradas nos permite propriamente visualizar possibilidades de deslocamento, de enxergar existências anteriormente prescritas como indefiníveis e ininteligíveis, de entender as produções e não às negar, mas evidenciar criticamente seu poder excludente. Nessa ótica crítica acerca das estruturas do gênero, o que é naturalizado se mostra como aparência; o que é substancial reaparece como produção; o que é definido passa a operar como possibilidade mutável; o que aparentemente se “é” se rearticula através do que se “faz”, estabelecendo-se performativamente.

Da performatividade à performance

A reformulação de uma perspectiva de gênero pautada nos atributos apontados pela genealogia crítica de Butler nos direciona para um caminho: contestar um modelo identitário pautado em uma substancialidade aparente, produzida, reforçada e utilizada para subjugar corpos. Com a intenção de traçar um percurso multifacetado e paralelo a essa perspectiva do gênero como *ser*, podemos pensar o gênero através do *fazer*.

Um aparato precisamente discutido na genealogia crítica de Butler é a proposta de pensar o gênero a partir da performatividade. Ao propor uma teoria performativa de gênero, Butler (e outros teóricos e pesquisadores da teoria *queer*) buscam contestar o que seria um modelo expressivo da identidade, modelo este que prescreve uma “verdade” pautada na proposta de pensar que a ação do sujeito (o que ele faz, sua linguagem) é “expressão de um ‘eu’ autônomo, de uma essência” (Borba, 2014, p. 447). De fato, o agir configura e confirma, em uma sociedade linguística, a leitura e legitimação dos corpos de modo que o comportamento perpassa um caminho totalizante de gênero: se é um homem, então aja de tal maneira, se é uma mulher, fale de tal forma, ou ainda, se faz ou fala isso é lida como mulher, se age de tal jeito é interpretado como homem. No entanto, o que configura essa leitura (“ser” um homem ou “ser” uma mulher) não é uma substancialidade; a origem de uma corporalidade ou de um “jeito de ser”, diante de uma visão performativa e butleriana do gênero, não é parte de uma “expressão de uma realidade interior” ou de uma essência que “funciona como origem de suas ações e subjetividades” (Borba, 2014, p. 448), mas sim reflexo da nossa constituição pela própria linguagem, ou seja:

[...] não devemos considerar que falamos/escrevemos A, B ou C porque somos X, Y ou Z. Ao invés disso, devemos focar nossa atenção nas dinâmicas sócio-histórico-discursivas que fazem com que ao falarmos/escrevermos X, Y ou Z sejamos percebidos/as como A, B ou C; ou seja, os recursos linguísticos (e identitários) são produtos de processos históricos, políticos, filosóficos e culturais específicos e sua utilização nos insere nessas dinâmicas (Borba, 2014, p. 460).

Portanto, ao teorizar uma perspectiva performativa de gênero, se aponta pensar o sujeito mulher como uma produção (não sendo somente atributos flutuantes) e como não substantivo (podendo ser deslocado) e, nesse sentido, passa pela principal proposta de Butler: o gênero como produzido pela linguagem, mantido pela repetição dela e, possivelmente, transmutado pela mesma.⁵

No momento em que é anunciado/interpelado/enunciado “é uma menina” somos constituídos pela sentença — sem ainda reconhecermos isso — como sujeitos reconhecíveis, sujeitos mulheres que, na estrutura das normas e expectativas, representam algo admitido a priori. Reconhecidos e construídos como sujeitos mulheres são anunciados em paralelo — ou como consequência — nossas funções e obrigações dentro de um aspecto generificado, sujeições essas que foram sedimentadas historicamente pela nomeação “menina”. O enunciado carrega força constitutiva dos sujeitos pelo seu caráter histórico e pela naturalização do que acompanha tal discurso. Ao ser chamada mulher, lida como mulher, enunciados performativos⁶ como “seja dócil”, “se comporte”, “fale baixo” constituem parte desse processo de reconhecimento social que foi naturalizado e, ao mesmo tempo, constrói aquele sujeito interpelado sob as sujeições dessas regras.

Consideremos o caso da interpelação médica que [...] desloca uma criança de “bebê” para “menina” ou para “menino” e, nessa nomeação, a menina é “feminilizada” por essa denominação que a introduz no terreno da linguagem e do parentesco por meio da interpelação de gênero. Mas essa “feminilização” da menina não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundacional é reiterada por várias autoridades e ao longo de vários intervalos de tempo que reforçam ou contestam esse efeito naturalizado. A denominação é ao mesmo tempo um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma (Butler, 2019, p. 25).

A construção social desse sujeito mulher não se dá, portanto, antes do discurso, é ele próprio repetido até a naturalização que o define, é constituído e, por consequência, vulnerável a ele. Tal vulnerabilidade intrínseca à relação determinante entre linguagem e identidade se implica pela relação de poder que se encontra intrínseca à linguagem, “a ‘voz’ da interpelação, é representada como uma voz que é quase impossível de recusar” (Butler, 2021)⁷, sua autoridade constitutiva persiste na sujeição dos sujeitos a essa “voz”. A sujeição da significação existencial por meio do reconhecimento cultural se estrutura por uma complexa malha de normas “constituída por sistemas de saber/poder e saber/discurso historicamente específicos que são, em grande parte, produzidos e

⁵ N.A: O cenário linguístico e filosófico que desponta tais teorias performativas de Butler parte principalmente da teoria dos atos de fala e das sentenças performativas desenvolvidas pelo filósofo J. L. Austin. Butler realoca tais teorias para as discussões de gênero para pensar a performatividade de gênero sob o aspecto da linguagem.

⁶ N.A: Os enunciados performativos, de acordo com a teoria de J.L Austin são aqueles que produzem ações (e são por si só ações) ao serem pronunciados. Inicialmente em sua teoria ele distingue os enunciados entre constataivos (àqueles que aparentam apresentar apenas uma formulação descritiva) e os performativos (esses nos quais o proferir tais palavras são a ação em si), mas posteriormente questiona sua própria resolução e abandona essa proposta e parte para a visão de que toda linguagem é por si só performativa, e que aqueles anteriormente vistos como constataivos são apenas performativos mascarados. Dessa forma, Austin estipula uma visão performativa da linguagem, seja em frases explicitamente performativas, como “aceito!” no contexto de um casamento, seja aqueles em que a qualidade performativa esteja escondida, como quando proferimos “está frio” em uma situação em que a janela se encontra aberta e esperamos que alguém a feche.

⁷ N.A: Nesse trecho, em que Butler analisa as proposições de uma “voz” ideológica da interpelação, ela se refere à ideia de “voz” utilizada por Althusser. O autor cria uma analogia dessa voz com a voz divina a fim de expressar a autoridade dessa voz interpelativa social. Além disso, o uso de aspas para referir-se a essa “voz” evidencia a necessidade de não a associar apenas ao momento de se proferir o enunciado, mas vê-la como um instrumento e mecanismo de repetição das convenções.

sustentados por práticas linguísticas” (Borba, 2014, p. 467) e que, através da regulação, ou nega a existência de certas identidades, ou as molda em suas especificidades. É uma questão de fato-consequência: essa matriz de poder que governa as identidades — e identidades de gênero — e define os padrões de legitimação e inteligibilidade são pautados na linguagem; os sujeitos são constituídos por e através da linguagem, sendo seres linguísticos; a linguagem se institui em padrões hegemônicos de normatividade e heterossexualidade; os indivíduos que impreterivelmente se constituem através desse discurso se veem vinculados a essa estrutura e murados pelas suas determinações.

A partir desse percurso social feito por Butler sobre a constituição do sujeito linguístico, Borba (2014) conclui que a filósofa propõe pensar o gênero não como “uma propriedade dos indivíduos, uma essência refletida em seus atos e corpos”, conforme o modelo expressivo da identidade, mas como “algo que se faz em nossas ações cotidianas, um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais, etc.)” (Borba, 2014, p. 448). Nessa proposta, de um sujeito generificado constituído pela e na linguagem, se torna visível que a dimensão do *fazer-se* é consequência da repetição de uma dinâmica de poder e suas normas.

Estipulada uma perspectiva de gênero como *fazer/agir* em oposição ao *ser*, se desmantelaram discussões acerca da realidade dessa proposta: seria possível então acordar um dia e me *fazer* uma mulher, ou me *fazer* um homem? Por que não simplesmente agir diferente? Ignorando toda a articulação pautada na constituição de um discurso que se sedimenta por uma repetição histórica dentro de uma rigidez, o *fazer* estabelece parâmetros tão fundacionais que aparentam o *ser*, e é esse o ponto central ao pensarmos uma possível subversão. A crítica que se estabelece nesse parâmetro se perde ao não distinguir a performatividade da performance: a primeira está atrelada a um fazer inscrito nos corpos e na própria formação do sujeito a ponto de se parecerem naturais; a performance, por outro lado, é a ação cênica intencional, o desmascarar — ou o elevar a teatralidade — do próprio performativo.

Considerar o gênero através da camada da performatividade nos possibilita questionar a estabilidade desses conceitos sem os levar a uma noção prática de um ato singular e, ao mesmo tempo, sem entender que sua rigidez é determinante. Como efeito de uma produção reiterada e absorvida, não é puramente na proposta de “agir diferente” que a estrutura que o mantém rígido poderá ser desmantelada. No entanto, se apresentando na gestualidade, a possibilidade de discuti-lo através de sua mesma linguagem, do gesto desviante, se torna possível. Através da relação causal entre gênero e gesto, pensar o seu deslocamento no próprio aspecto da corporalidade, da performance, é inevitável: se o gênero não é fixo, ele pode ser transmutado, se ele é linguagem, é gesto, é performatividade, é partir da ação que ele será desordenado.

Em diálogo com a abordagem da construção da identidade e do gênero como conjunto de atributos flutuantes, a autora não apenas observa desvios possíveis, mas aponta as possibilidades de desordem. Embora a noção de gênero como construto cultural possa sugerir um determinismo — como se estivesse inscrito nos corpos, reduzindo-os a “recipientes passivos de uma lei cultural inexorável” (Butler, 2023, p. 28) —, a reflexão crítica abre espaço para questionamentos: “*como* conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial?” (Butler, 2023, p. 30, grifo nosso). Esse questionamento não se coloca no registro do “seria possível?”, mas do “*como?*”, recusando a estabilidade das normas e orientando-se para uma prática efetiva, pautada na viabilidade de sua realização.

Os deslocamentos apresentados por Butler (2023) se dão inicialmente a partir da realidade de existência — e logo na sua inflexão para o exterior através da linguagem — de indivíduos que

inexoravelmente não se alinham a uma matriz heterossexual na constituição do sujeito. Para Butler, a existência de identidades descontínuas ultrapassam e expandem as bordas do que é legível enquanto sujeito e, persistindo contrariamente aos eixos de poder, “criam oportunidades críticas de expor limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade” (Butler, 2023, p. 44). Como consequência da sua existência e expansão nos limites da matriz de poder, criam-se, nos termos de Butler, “matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero” (Butler, 2023, p. 44).

Os limites existenciais de gênero expandidos por esses corpos dissidentes, ao criarem novas possibilidades, abrem campo para ações que ultrapassam a aparência do ser, como é a performatividade, e dialogam agora com ações que demonstram ativamente uma crítica através da linguagem, a performance. O diálogo se dá, na verdade, de forma colateral e conjunta. A performatividade dissidente expande os limites da ação e a performance, enquanto ação cênica crítica, contribui para a dissolução — ou ao menos o questionamento — da tenacidade das barreiras culturais de gênero, das ideias consumadas de uma performatividade legível. Apesar de não serem sinônimos, ambos, performatividade e performance, decaem sobre os mesmos aparatos: corpo e linguagem. Nesse aspecto podem ser pensados em paralelo, mas devem ser entendidos os limites nos quais o corpo e a linguagem atuam sobre ambos:

[...] a performance como “ato” delimitado se distingue de performatividade na medida em que esta última consiste em reiteração das normas que precedem, constroem e excedem o ator e, nesse sentido, não podem ser tomadas como fabricação da “vontade” ou “escolha” do ator; mais ainda, aquilo que é “atuado” trabalha para esconder, quando não para repudiar, o que permanece opaco, inconsciente, não performático. A redução da performatividade à performance seria um erro (Butler, 1993, p. 234, tradução nossa)⁸

No que diz respeito à relação entre performance e performatividade, Judith Butler (2019) utiliza da figura da *drag queen* como representação das ambivalências dos termos. O movimento *drag* pode ser visto, conforme a autora, como uma possibilidade de performance subversiva da performatividade gênero, cuja atuação evidencia “[...]a exposição ou o fracasso dos regimes heterossexuais em legislar plenamente, ou conter as suas próprias ideais” (Butler, 1993, p. 257, tradução nossa)⁹. A *drag queen*, cujo aspecto prático e artístico se dá nos termos de uma imitação de gênero, se diferencia da imitação que está no cerne da performatividade do projeto heterossexual devido a sua intencionalidade. Enquanto a performatividade é a repetição impositiva e incessante que aparenta o *ser*, a prática *drag*, enquanto performance, repete as normas de gênero de forma hiperbólica para apontar uma crítica e uma transgressão¹⁰ das normas de gênero.

O movimento *drag queen*, cujo aspecto de manifestação artística se vincula a relações políticas de desconstrução dos estereótipos de gênero, é nada mais do que uma “conformidade hiperbólica” (Butler, 1993, p.257, tradução nossa)¹¹ do comando e das ordens de gênero. É através da prática da performatização dos signos de gênero — linguagem, vestimenta, corporalidade e gestualidade —,

⁸ N.A: No original: “performance as bounded “act” is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer’s “will” or “choice*”; further, what is “performed” works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake”.

⁹ N.A: No original: “the exposure or the failure of heterosexual regimes ever fully to legislate or contain their own ideals”.

¹⁰ N.A: A característica de repetição das normas de gênero da performance drag gera ambivalências; a repetição, mesmo na condição de paródia, pode ser subversiva, mas também podem funcionar como reforçadoras das normas de gênero. Butler aponta que em alguns casos a performance drag pode servir ao entretenimento heterossexual e esses não devem ser chamados de subversivos, pelo contrário, eles “fortalecem o regime heterossexual em sua tarefa de se autoperpetuar” (BUTLER, 1993, p. 126, tradução nossa). Este trabalho não se atém a esse tipo de performance drag, mas sim àquelas de caráter contestatório às normas de gênero.

¹¹ N.A: No original: “hyperbolic conformity”

sendo esses diferentes dos signos que representam aquele corpo de acordo com a norma, que a prática *drag* se estabelece como possível transgressora do regime heterossexual.

Dessa forma é possível fazer um paralelo entre a arte *drag*, que se põe como subversiva através da imitação e da paródia, e a arte da *performance* enquanto gênero artístico, colocada aqui como outra linguagem corporal que pode atingir um caráter de desordem de gênero via aparatos críticos. A trama que entrelaça a performatividade, a ação das *drag queens* e a performance artística parte do corpo, mas não do corpo isolado, em suas movimentações, em ação, do corpo visto e apreendido através da linguagem. Nesses termos, a proposta que se segue é a de pensar determinadas práticas de performance artística (àquelas que tensionam os regimes de gênero) a partir da prática disruptiva de um ideal normativo, assim como se propõe a arte *drag queen*, mas seguindo seu próprio caminho, com as singularidades do seu gênero.

Desordenando o gênero

Outro aspecto fundacional no argumento butleriano frente às questões de gênero são as nuances dos contextos e das pluralidades de existências (Butler, 2023). Uma leitura de gênero sem estabelecer a considerável distinção das coerências nos diferentes contextos históricos e culturais que discursivamente o constroem, suprime os contornos estabelecidos pelas interseções de vetores de dinâmicas de poder, como categorias sociais, de classe, raça, territorialidades e modalidades sexuais (Butler, 2023). Sendo o corpo, no sentido de materialidade do “ser”, um objeto de estudo essencialmente heterogêneo, se torna desalinhado pensar que “a opressão das mulheres possui uma forma singular” (Butler, 2023, p. 21), sem considerar as demandas socioespaciais, culturais e políticas.

Em um contexto de instituições de poder específicas, o construir e o violar o gênero travam suas próprias dinâmicas, as linguagens e poéticas se articulam em uma sintonia própria. A partir disso nos questionamos: como se delineia essa sintonia própria? As contextualizações e dinâmicas nacionais enfrentam quais tipos de pluralidades frente às produções artísticas? Como as artistas desarticulam, desordenam e transgridem as performatividades de gênero próprias de seus contextos de poder?

Se o que constitui a performatividade são as estruturas de poder, poderes específicos criam performatividades específicas. A performance, aqui vista como repercussão crítica de uma corporalidade/performatividade, carrega caminhos igualmente específicos. Para fortalecer tal argumento e demonstrar tais relações (estruturas de poder x performatividade; performance x performatividade) analisaremos em seguida algumas produções performáticas de Ana Mendieta, pensando o que delineia *vida e obra*, sob a ótica da performatividade e, em especial, da performance como meio disruptivo.

Ana Mendieta: constituições culturais por trás do “ser”

Grande parte da importância do trabalho de Ana Mendieta decorre, evidentemente, da excepcionalidade de seu trabalho, mas também da relação intrínseca entre sua vida e sua obra. Ana Mendieta, exilada nos Estados Unidos, se atém a problemáticas diversas que se esbarram majoritariamente em uma questão: ser uma mulher imigrante racializada. Nascida em Cuba, Mendieta e sua irmã foram enviadas pelos seus pais aos Estados Unidos em 1961 pela Operação Peter Pan, “uma política de migração infantil estimulada pela polarização ideológica da Guerra Fria na América Latina” (Miranda, 2023, p. 5), fomentado pela política estadunidense, pela Igreja Católica e pelos grupos anticomunistas. Sendo os pais da artista opositores ao governo de Fidel Castro, como medida de segurança, Mendieta passou por todo o processo de exílio com apenas 12

anos, vivendo em lares temporários e instituições de acolhimento, distante da família e da terra natal.

Ana Mendieta cresce, então, nos Estados Unidos, em Iowa, onde licenciou-se em Artes oito anos após sair de Cuba. Dentro da sua formação como artista, para além dos anos em que estudou na Universidade de Iowa, revela-se a grande importância das viagens realizadas por Mendieta, percorrendo territórios estadunidenses e outros, como Cuba, sua terra natal, México e alguns países da Europa (Labra, 2023). A primeira das viagens foi realizada em 1971, para o México, enquanto cursava uma disciplina de Introdução a Antropologia para seu mestrado. Nessa viagem, e nas seguintes, sua formação se consolida e sua poética ganha forma olhando e investigando culturas pré-colombianas. A ideia de vestígio toma centro em suas pesquisas e produções, voltando-se para a ancestralidade e sua própria origem.

A sua formação como artista se expande por outros caminhos quando, já com o título de mestre em pintura, ingressa em seu segundo mestrado, no programa de Intermídia, na mesma universidade. A artista é influenciada por Hans Breder, coordenador do curso, e outros artistas professores, como Allan Kaprow e Vito Acconci, a se debruçar na arte performática, nas mídias filmicas e nas linguagens conceituais (Labra, 2023). Nas palavras de Daniela Labra:

Nesses anos, Mendieta explorou referências cruciais para a expansão da sua radicalidade visual. Experimentou técnicas em obras como *Butterfly* e *Energy Charge*, investigando a composição, a cor e a forma para além da pintura. Conhecia o trabalho de artistas como Bruce Nauman, Fluxus, Yves Klein, Robert Morris, Hermann Nitsch, Chris Burden e Dennis Oppenheim, entre outros que faziam parte do movimento artístico disruptivo da época (Labra, 2023, p. 13).

É a partir desse contexto, mais precisamente em 1976, que a artista passa a se colocar em suas obras. Mesmo não as nomeando como performance, o aspecto performativo de suas ações estava presente, “a natureza performativa está na construção de sua pesquisa multimídia” (Labra, 2023, p. 13) e nos discursos presentes no corpo enquanto obra. Além disso, nesse momento, influenciada pelos estudos em intermídia e pelo cinema, as documentações em foto e vídeo de suas ações passam a ser parte essencial de seu trabalho, tão importantes quanto a ação em si. Raquel Cecilia Mendieta (2023), sobrinha da artista, ao relatar os processos de restauro da produção em vídeo de sua tia, contabiliza 104 obras em filme e vídeo, demonstrando a importância desse veículo não apenas como suporte, mas como parte de sua poética.

Suas aproximações com as questões de gênero, por outro lado, se apresentam desde o início de sua carreira. Obras como *Facial Hairs Transplant* (1972) e *Rape Scene* (1973) demonstram sua posição já madura frente às problemáticas do “ser” mulher. No entanto, é em 1977, ao concluir o mestrado em Intermídia e expor na cooperativa de artistas femininas A.I.R Gallery, que suas relações com o feminismo se estreitam. Mendieta se muda para Nova York, cidade onde se localizava a galeria, e aproxima-se de artistas e críticas feministas, como Liliana Porter, Nancy Spero e Lucy Lippard, e também institui vínculos com a comunidade artística latina e negra (Labra, 2023).

Foi somente em 1980, com seus laços com a latinidade mais estreitos, que Ana Mendieta visita Cuba pela primeira vez. A artista faleceu em 1985, pouco tempo depois, após retornar diversas vezes à sua terra natal nesse curto período. Com uma morte polêmica e controversa, associada a suspeitas do envolvimento de Carl Andre, seu esposo, a artista se torna um marco feminista, em obra e vida. Carolee Schneemann, ao falar sobre sua obra *Hand-Heart for Ana Mendieta* (1986), escreve:

Nós artistas, especialmente artistas mulheres, sentimos que uma parte importante nossa foi morta quando ela foi morta. Seu falecimento foi uma enorme obliteração, gratuita e dolorosa, de energia e poder femininos. Ela escolheu o touro errado. Na cultura micênica, o touro era considerado um atributo da Deusa, seu consorte arquetípico mais poderoso; Ana escolheu

aquele que a fraturou em seus chifres. Ela queria equidade, a feroz discussão entre iguais. Marcas de garra nas costas e no nariz dele. Possuído de tão bêbado. Quão profunda era a sua vontade de que ela ‘partisse’? Que tipo de amnésia acoberta o desaparecimento dela? Ele desmaiou. Acordou. Ligou para a polícia: ‘Minha esposa sumiu’ (Schneemann, 2023, p. 33).

A partir de um olhar coeso entre obra e vida de Ana Mendieta é possível observar que aspectos de sua vida pessoal — origem, exílio, suas viagens, aproximações religiosas — estão constantemente presentes em sua obra, o que permite caracterizá-la, em grande parte, como autobiográfica. Levantando temas sobre ancestralidade e memória, questões raciais, de gênero, do seu lugar enquanto imigrante e latino-americana, fica claro na construção de sua poética o caráter de fronteira entre as diversas formas de “ser”. Traçando, a partir de sua produção, paralelos entre corpo e obra, performance e performatividade, escolho para análise dois recortes de produção da artista. O primeiro é a série de foto-performances realizadas em 1972, sendo inclusive uma delas, *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972), parte de sua dissertação de mestrado em artes. Outras duas obras que consistem nessa sequência e serão analisadas em conjunto são *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) e *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), onde as disrupções de gênero e do “ser mulher” aparecem em seu corpo-obra de forma explícita. A segunda, sendo talvez o trabalho mais importante de sua carreira, é sua série *Siluetas*, sendo uma sequência de obras — vídeos e fotografias — onde a performatividade se descreve através da ausência. As obras da série que serão analisadas são *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) e *Arbol de la Vida* (1976).

No conjunto fotográfico que engloba as obras *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972), *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) e *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), Ana Mendieta usa linguagens comuns nas três obras: seu rosto — e por vezes corpo — fotografado após uma ação realizada de transformação do mesmo, explorando a “estética do autorretrato” (Labra, 2023, p. 77). No momento de realização dessas obras, a artista já vislumbrava certa radicalidade em seu discurso, “já explorando o corpo, questões de gênero e noções de identidade” (Labra, 2023, p. 77). O que me parece certo nessa produção é propriamente a questão da identidade. Quando é colocado por Daniela Labra, ao descrever esses trabalhos, que “as imagens nos apresentam fragmentos de ações formando uma narrativa que constrói o sentido de trabalho” (Labra, 2023, p. 77), acredito que tal narrativa seja exatamente o questionamento da identidade, ou pelo menos de uma identidade determinada e como ela é transmutada.

Em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) a identidade é trabalhada por meio da dissolução das fronteiras de gênero. A obra consiste em uma sequência fotográfica da ação cênica de transferir os pelos cortados da barba de seu amigo Morty Sklar para seu próprio rosto, transformando-os em um bigode. A sequência conta com quatro imagens principais: um enquadre de longe, de frente, onde vemos Mendieta e Morty Sklar lado a lado, ele em pé, vestido de preto e cortando pedaços de barba, e Mendieta ao lado, sentada, vestida de vermelho, olhando para um espelho inclinado apoiado em uma mesa, enquanto cola, com a ajuda de um objeto, os pelos em sua face; a segunda fotografia é semelhante à primeira, exceto pela ausência de seu amigo e pela maior proximidade do enquadramento; a terceira foi tirada por trás dos ombros de Mendieta, onde vemos parte de suas costas e o reflexo de seu rosto embaçado no espelho, que está danificado; por último temos a imagem de Mendieta posando para a foto, já com o “bigode” finalizado em seu rosto (Figura 1). Em destaque, observa-se também o grande brinco de argola que a artista utiliza.



Figura 1. *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Nesta obra, Mendieta recorre ao ininteligível para questionar a estabilidade das identidades. Como visto anteriormente, Butler (2023) aponta que as identidades são guiadas por uma matriz de inteligibilidade, matriz essa conduzida por práticas reguladoras de coerência de gênero que instauram o que é uma identidade legível. Orientadas pela heterossexualidade do desejo e pelo binarismo de gênero, identidades que ultrapassam os limites dessa matriz são vistas como ininteligíveis, desviantes.

A existência dessas identidades, consideradas “meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas”, constituem “matrizes rivais e subversivas” (Butler, 2023, p. 44), abrindo espaço para questionar as singularidades da matriz cultural da identidade, especialmente pensando na identidade de gênero. É exatamente isso que Mendieta concretiza em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) ao apresentar a ambiguidade identitária através da postura, vestimenta e aparência corporal. A artista se atém ao processo crítico de dispersão do binarismo de gênero, onde as fronteiras entre o ser mulher/feminina e ser homem/masculino se embaçam. O ato de Mendieta criar em si um bigode a torna uma figura cujo comportamento apresenta uma ambiguidade: masculino ou feminino? Se o gênero se retém ao comportamento e “ser” mulher se limita a feminilidade, seria então transferir pelos para seu próprio rosto o suficiente para transitar entre feminino e masculino?

Investida de crítica, através do entrecruzar entre performance e performatividade, a artista ataca o binarismo socialmente aceito de homem/mulher, usando da feminilidade — o vermelho, os brincos — e da masculinidade — a barba que se transforma em bigode — para se enquadrar nos dois. Assim o binarismo é desconstruído: a artista joga com a dualidade entre homem e mulher, sendo ambos ao mesmo tempo, ou nenhum, visto que não se enquadra nos parâmetros construídos pela sociedade patriarcal, visto que encara em si a ininteligibilidade. Mendieta questiona, desconstrói e desnaturaliza as atribuições de gênero direcionadas à vestimenta, ao estilo, ao comportamento (Selistre; Blanca, 2016).

Em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972) e *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) a identidade não é questionada por uma ação desviante e intencional, mas através da representação da violência por trás das imposições de gênero. Contando com um conjunto de 36 imagens, das quais 13 são impressões em fotografias em preto e branco, Ana Mendieta em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972) (Figura 2) aparece sozinha (Alvarado, 2015). O conjunto de fotografias consiste na ação de distorção do corpo e rosto de Mendieta ao se encontrar com o que parece ser uma placa de vidro ou um acrílico transparente. Todas as imagens se dão paralelas a Mendieta, onde podemos ver de frente a artista tomando formas diferentes, hora de seu corpo, hora de seu rosto prensados contra o objeto transparente que a própria artista segura. Com distorções laterais e frontais de seus seios, costas, sua boca, olhos, nariz, orelha, bochecha, por vezes toda a face, de diversas formas diferentes, o que aparece nas fotografias é a deformação de um ser, tomando formas distintas. As identidades que se criam apresentam, pela aparente pressão entre corpo e objeto, camadas de violência. Analisando a obra a partir dessa violência, Leticia Alvarado (2015) pontua que:

A revolta violenta do ser que Mendieta captura aqui proporciona a oportunidade de refletir sobre instabilidade, mutabilidade e processo. Mendieta, como sujeito, se difere em cada quadro, de um painel para outro, sendo um sujeito em meio à transição. Seu cabelo escuro serve como âncora, mas seu semblante é repetidamente perturbado pela violência instaurada no olhar do espectador (Alvarado, 2015, p. 71, tradução nossa)¹²



Figura 2. *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: Hammer Museum.

Por um lado se vê clara — pela exposição do corpo em uma situação que transmite dor e agonia — a utilização da violência como crítica às questões de gênero e violência, por outro, a obra também

¹² N.A: No original: “The violent revolt of being that Mendieta captures here provides the opportunity to reflect on instability, mutability, and process. Mendieta as subject in each frame differs from pane to pane, a subject in the midst of transition. Mendieta’s dark hair serves as anchor, yet her countenance is repeatedly disturbed by the violence established at the viewer’s gaze”.

reflete o aspecto da opressão da identidade, descrito por Alvarado a partir da ideia de “estados de abjeção” (Alvarado, 2015, p. 71, tradução nossa)¹³. A abjeção, para Butler, faz parte da repugnância de encontrar-se no exterior da noção de sujeito. A mulher representada na obra, distorcida, está dentro desses limites do ser abjeto, desconformado, ilegível. As ações que promovem diversas faces — podendo ser lidas como identidades — não legíveis a colocam nesse “estado de abjeção”. A violência de gênero se estabelece nessa obra no confronto entre as imposições frente a identidade e nas forças que violentam o sujeito mulher que se desloca das matrizes de legibilidade e inteligibilidade.

A obra *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) (Figura 3), também investida da linguagem das variações faciais, aponta outras questões e violências por trás da mesma expressão simbólica. A obra é constituída, assim como as anteriores, por um conjunto fotográfico que remete a um estado criado por uma ação. As oito fotografias que compõem essa performance apresentam 8 figuras distintas, todas fotografadas de frente, com aparência de uma fotografia de documento ou uma foto 3×4. Por mais que se pareçam em certo modo (por serem todas encenadas pela artista), as pessoas performadas nas fotografias apresentam variações físicas, ora pequenas, ora expressivas o suficiente para gerar incômodo. O incômodo por vezes é criado pela estranheza visual da aparência que se cria e outras propriamente pela sensação de desconforto físico causado pelas alterações faciais.



Figura 3. *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

O que parece claro, pelo título da obra e pela visualidade das imagens, é a dimensão das alterações corporais estimuladas pelos padrões de beleza impostos sobre os corpos femininos. As diversas identidades criadas, potencialmente para se encaixar em um lugar de feminilidade ou de um ideal de beleza, parecem criadas sob uma demanda dolorosa. Da mesma forma que a violência é visível no corpo da artista quando é pressionada pelo vidro transparente em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), a meia que espreme seu corpo demonstra sensações similares. A grande questão encarada é que, apesar de um esforço de caber dentro desses padrões, as diversas identidades ainda se encontram no lugar da abjeção, demonstrando a impossibilidade, mesmo nos termos de legibilidade, do sujeito mulher escapar das pressões violentas do gênero.

¹³ N.A: No original: “states of abjection”.

Para Leticia Alvarado (2015) existe, além disso, uma crítica racial frente às imposições de padrões de beleza. O que é explorado a partir da abjeção é a impossibilidade de algumas mulheres, mulheres negras e as mulheres da classe trabalhadora, conseguirem cumprir os padrões de beleza. A autora analisa que isso aparece no uso da maquiagem escura nas primeiras duas fotos, no uso das meias, que também escurecem a pele da artista, e os seus rasgos, que nos fazem pensar “[...]em uma feminilidade da classe trabalhadora que aspira à dignidade indumentária e fracassa” (Alvarado, 2015, p. 74, tradução nossa)¹⁴. Em todas essas três obras Ana Mendieta recorre à noção de identidade, refazendo-a, usando seu próprio corpo para questionar os marcadores identitários: sua instabilidade, as violências decorrentes de uma visão unilateral da mesma e o seu construto sob demandas opressoras. O que se revela de forma subjacente nessas produções não é somente uma crítica a construção da identidade de gênero, mas a própria importância dessa questão para Ana Mendieta e sua poética.

A série *Siluetas*, a mais emblemática de sua carreira, também abarca o aspecto identitário, agora olhando mais particularmente para outras camadas do “ser”, retratando a recuperação do “ser”. A série tem início em 1973 com a obra *Imagen de Yagul* (1973), realizada em uma de suas viagens ao México, no sítio arqueológico de Yagul. A poética dos trabalhos está na concepção de contornos do próprio corpo construídos, desenhados ou esculpido sob a paisagem natural. A materialidade da série alcança diversas faces, utilizando insumos e materiais naturais, como água, terra, sangue, lama, pedras e até mesmo fogo, que por vezes desenhavam e por vezes preenchem as silhuetas. Algumas vezes o corpo da artista está presente, mas em sua maioria a silhueta resulta exatamente na ausência física da mesma. Essa ausência é o centro da série, representando através do metafórico a falta que acompanha Mendieta ao longo de sua vida: falta da terra natal, de sua cultura e de sua ancestralidade:

He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que reestablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna (Mendieta, 1981, [s.p.] apud. Perreault, 1987, p. 17).

A série, composta por um número expressivo de obras, acompanha a artista até 1978, sendo essa ação repetitiva quase como um ritual compulsivo. Nas palavras da própria artista, “estes atos obsessivos de reafirmação dos meus laços com a terra são, na verdade, uma manifestação da minha *sede de ser*” (Mendieta, [s.d], [s.p] apud Labra, 2023, p. 55, grifo nosso)¹⁵. A expressão “sede de ser” remete à distância de si imposta pelo exílio, a forçosa constituição do seu “eu” sob demandas externas e culturais que não as suas. A sua posição, entre culturas e entre-lugares, lhe incomoda a ponto de se ver como não “sendo” e de se ater a um processo de reconstituição de sua identidade, que lhe foi arrancada, por meio da arte. Na série *Siluetas* ela investe nessa ausência para trabalhar o performativo de sua identidade, identidade que lhe escapa, que é ambígua.

Em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) (Figura 4) Mendieta usa do fogo para constituir o contorno dessa ausência. A obra em vídeo, realizada nas proximidades de Oaxaca, no México, consiste no contorno de seu corpo em uma paisagem noturna, que só existe à medida que o fogo se mantém. Criada com bambu, a silhueta se acende com fogos de artifício vermelho, laranja e branco, que se apagam rapidamente, com exceção de alguns pontos, como o coração, os braços e a base, que se dissipam tempos depois (Labra, 2023).

¹⁴ N.A: No original: “[...]a working-class femininity aspiring to sartorial dignity and failing”.

¹⁵ N.A: Essa fala de Mendieta foi uma declaração datilografada e que faz parte do acervo da organização *The Estate of Ana Mendieta Collection*.

O fogo, utilizado em diversas outras silhuetas de Mendieta, como *Alma, Silueta en Fuego* (1975), *Volcán* (1979) e *Fundamento Palo Monte* (1980), se apresenta como elemento ritualístico. O interesse da artista por rituais de cura aparece a partir da evocação às práticas religiosas sincréticas da santería, religião levada à Cuba pelos escravizados da África Ocidental com raízes Yorubá que se misturam às práticas do catolicismo. Em entrevista realizada por Linda Montano em 1980, a artista descreve: “Usei pólvora em algumas peças. Mais tarde, descobri que, em certos rituais, os santeros (curandeiros cubanos) fazem cinco montes de pólvora, acendem-nos e, se queimam, significa sim para uma pergunta e, se não queimam, significa não” (Mendieta, 2023, p. 141). O fogo como parte de suas obras remete a essa aproximação com o ritualístico e, nessa obra em específico, o apagar do fogo, em um cenário noturno, também indica certos percursos. À medida que o fogo, lido como elemento de aproximação com uma cultura que Mendieta almeja se aproximar, se apaga, resta a escuridão e a possibilidade de pensar sobre as ambiguidades retratadas desse entre-lugar que ela se encontra.



Figura 4. *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Enquanto em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) a ausência é central e o fogo é o que materializa a obra, em *Arbol de la Vida* (1976) (Figura 5) o que se estabelece é a reconexão, incorporada pela terra. A imagem resultante da ação de Mendieta, realizada em Iowa, é composta pelo corpo estático da artista, recoberto com lama e recostado sobre o tronco de uma árvore; seus pés se encontram juntos e fixos ao solo, onde ela se mescla, quase camuflada, com a paisagem. Essa é uma das obras que faz parte da linguagem estabelecida por ela como corpo-terra: “A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo” (Mendieta, 1981, [s.p]. *apud* Perreault, 1987, p. 17).

De acordo com Isabela Frade (2010), a terra é mais um elemento que retrata a dualidade do trabalho de Mendieta. A ambiguidade do entre-culturas está na relação dupla com a natureza, onde ela encara “seu corpo como o espaço onde esta se manifesta” e é, ao mesmo tempo, “por ela demarcada” (Frade, 2010, p. 825). Ana Mendieta cria uma “dialogia natureza/cultura” (Frade, 2010, p. 826), manifestada na série *Siluetas*, e reforça, performaticamente e conscientemente, através do

corpo-terra, sua reterritorialização. Para Mendieta, a reconexão com sua ancestralidade estava ligada diretamente à conexão com a natureza, é como se ela quisesse absorver de toda a materialidade do fogo, da água, e agora da terra, tudo o que perdeu de si enquanto mulher caribenha, tudo que lhe foi arrancado: “Mendieta vio la tierra como un cuerpo viviente y ella queria ser una con ese cuerpo” (Perreault, 1987, p. 21).



Figura 5. *Árbol de la Vida*, 1976, Ana Mendieta. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Outro aspecto central em suas silhuetas é a forma, ora preenchida, ora vazia, mais concreta, ou completamente abstrata. Tanto em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) como em *Arbol de la Vida* (1976), a silhueta que se cria aparece com os braços para cima, flexionados, e os antebraços paralelos um ao outro. Essa pose particular remete ao arquétipo da deusa, uma posição assimilada ao poder feminino e a conexão entre corpo e divindade. Aparecendo em diversas outras silhuetas de Mendieta, esse aspecto ancestral, que muitas vezes remete a uma mítica feminina, é colocado por alguns críticos como uma leitura essencialista da artista frente ao gênero e a própria latinidade. No entanto, o que me parece lógico é pensar exatamente na constituição da identidade da artista e na reconstituição que ela constrói a partir de sua arte: uma mulher caribenha, criada entre culturas, constituída a partir de ambiguidades e fronteiras. O que está em evidência é o fazer-se por trás do ser: forçada ao exílio, ela se distancia de sua cultura, propondo uma busca ativa de fazer-se novamente, colocando-se ativamente como parte do que lhe foi tirado. O que para alguns é lido como um gesto totalizante, nos termos de Butler (2023), me parece somente uma busca de aproximação cultural.

Mendieta representa as particularidades de ser constituída como mulher imigrante, desvinculando-se da “[...] ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculinista” (Butler,

2023, p. 21). A sua herança cubana não aparece em sua produção enquanto sujeição incorporada em si, mas como algo perdido e valioso. A busca por sua ancestralidade reflete sua preocupação em romper com uma identidade hegemônica. Segundo Isabela Frade (2010), existe um “projeto político nômade” nas obras de Mendieta, que objetiva dissolver “hierarquias e reificações” (Frade, 2010, p. 826).

Mendieta se apoia na deriva do sujeito, nas ambiguidades da identidade, nas constituições culturais por trás do “ser”. De formas distintas a artista provoca as instituições que dominam as estruturas de inteligibilidade para propor suas próprias visões referentes ao “ser” mulher, sublinhando os aspectos individuais que a constituíram enquanto sujeito. A performance anda em paralelo, de mãos dadas com a construção do discurso, com a reorganização das identidades, através do seu caráter potencialmente transgressor, utilizada como crítica e como processo de cura e restituição.

Considerações finais

Ao apontar no início de *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023) que “o problema se tornou escândalo com a intrusão repentina, a intervenção antecipada, de um ‘objeto’ feminino que devolvia inexplicavelmente o olhar, revertia a mirada, e contestava o lugar e a autoridade da posição masculina”, Butler (2003, p. 8) levanta imediatamente a possibilidade da contestação da identidade, do gênero, do que é “ser” mulher.

A viabilidade de novos diálogos — esses que permeiam esse artigo através da obra de Mendieta — se sustenta por essa contestação, mediante dinâmicas que intercalam distanciamento e embate frente às estruturas de dominação. Quando Mendieta traz à tona as ambiguidades identitárias, expostas pela deformação e transformação corporal em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) e *Untitled (Glass on 94 Body Imprints)* (1972), por exemplo, são diretamente apontadas tais potencialidades de dissolução das fronteiras de gênero. Mendieta, assim como outras artistas que olham para o gênero em suas produções, absorvem em si os diálogos estabelecidos e pré-definidos sobre seus corpos, culturas e identidades e os reverterem, devolvendo o olhar através do próprio código que sustenta um discurso que historicamente as violenta: a linguagem — e, nesse caso, a artística, corporal, performática e gestual.

A devolução do olhar é um ato, uma decisão consciente que envolve linguagem, gestualidade, ação. O diálogo criado entre performatividade de gênero — gênero como *fazer* ao invés de *ser* — e performance artística parte desse lugar, da interlocução entre corpo-espaco-movimento e as trações que os unem. Se o sujeito mulher se constitui e se apresenta por meio de camadas performativas, os limites desse performativo passam a ser vistos como espaço de disputa, e a performance artística é encontrada como linguagem de desordem.

Referências Bibliográficas

- ALVARADO, Leticia. ‘...Towards A Personal Will To Continue Being “Other”’: Ana Mendieta's Abject Performances. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v.24, n. 1, p. 65-85, jan. 2015.
- BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 441-474, jul./dez 2014.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. Estados Unidos: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: Crocodilo, 2019.

- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 249-274, jan./jun 2014.
- FRADE, Isabela. Lugares de reencontro e formas da desapareição: o contorno do feminino por Ana Mendieta. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXX, 2010, Petrópolis. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 823- 83.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu negro, 2007.
- LABRA, Daniela. *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.
- MENDIETA, Raquel C. Descobrimo Ana: O renascimento das obras em vídeo de Mendieta. In: LABRA, Daniela (org.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 95-109.
- MIRANDA, Danilo S. de. A fronteira como evocação. In: LABRA, Daniela (org.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 4-5.
- MENDIETA, Ana. Ana Mendieta, entrevista com Linda Montano, c. 1980. Tradução de Matthew R. In: LABRA, Daniela (org.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 137-143.
- PERREAULT, John. Tierra y Fuego: La Obra de Mendieta. In: DEL RIO, Petra B.; PERREAULT, John. (org.). *Ana Mendieta: A retrospective*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1987. p. 17-23.
- SCHNEEMANN, Carolee. Hand-Heart for Ana Mendieta (1985-1986). Tradução: Juliana Fausto. In: LABRA, Daniela (org.). *Terra abrecaminhos*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023, p. 33.
- SELISTRE, Jackes; BLANCA, Rosa. Do camp ao queer: de Flávio de Carvalho a Ana Mendieta. In: Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC, XI, 2016, Florianópolis. *Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC*. Florianópolis: 2016. p. 282-291.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2023
- VICENTE, Filipa L. A Arte sem história: mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). *ARTIS*, Lisboa, n. 4, p. 205-242, 2005.

Pedro Ramos. Chamego (2025). Óleo
e acrílico sobre tela e flor de
plástico.

Dimensões: 1,00 m x 70 cm



CORPO-TERRITÓRIO

*O corpo gordo queer vive em dois extremos: o hipersexualizado e o rejeitado. A relação homoafetiva em minha própria identidade queer me levou a questionar o papel dos arquétipos de gênero em minha relação com o corpo. O abraço à energia feminina no corpo queer compõe-se nas cores rosa, roxo, lilás e dourado e mostra corpos masculinos em um momento íntimo de ternura. **Pedro Ramos***

É E PERMANECERÁ INCONTÍVEL

Ana do Vale¹
Débora Brancalhão²
Miro Spinelli³
Pedro Ramos⁴

Resumo: O presente ensaio visual coletivo traz a convergência das produções poéticas de quatro artistas contemporâneos: Ana do Vale, Débora Brancaglião, Miro Spinelli e Pedro Ramos. O título “É e permanecerá incontível” sintetiza a proposta central dessas obras: a afirmação de corpos que, atravessados pela gordura, pela deficiência e pela dissidência, recusam o apagamento e transformam sua própria substância física em um campo político de permanência. Os artistas aproximam-se ao utilizar o corpo não apenas como tema, mas como uma matéria vibrante que ocupa espaço de forma tátil e incontornável. Seja por meio do fogo (Vale), do transbordo da carne (Brancaglião), da viscosidade da maionese (Spinelli) ou da espessura da massa (Ramos), todos convergem para a ideia de que a existência dissidente é um fluxo que não pode ser contido. A arte, nesses contextos, opera

¹ Graduanda em Licenciatura Plena em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais Ana do Vale é arte educadora, brincante da cultura popular, social media e consultora em Acessibilidade Cultural e artista visual com deficiência múltipla. Tem formação em música (Teoria Musical, Violino e Clarinete) pela Casa Talento/RN e Grêmio Musical Henrique Dias/PE. Atualmente trabalha também como Social Media desenvolvendo projetos de Acessibilidade Cultural através do Ponto de Cultura Coletivo Maracastelo e aprovou pela Lei Aldir Blanc através do edital Chica Barrosa. Reside em João Pessoa, PB, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9408-7499>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5716621257690050>; e-mail: ana.gvale@hotmail.com.

² Possui graduação em Artes pela Universidade Federal do Paraná (2022). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: artes visuais, exposição coletiva, instalação, colagem e direção de arte. Reside em Juiz de Fora, MG, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1175-0657>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1913381952616931>; e-mail: brancdebora@gmail.com.

³ Possui graduação em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. Atua nas imbricações entre a performance, a escrita, as artes visuais e a teoria. Apresentou trabalhos em festivais, exposições e conferências em diversas cidades na América Latina, na Europa e na América do Norte. Trabalha de modo transdisciplinar com foco em perspectivas minoritárias. Sua prática artística e intelectual está engajada em estratégias anticoloniais elaboradas através de um irmanamento radical com coisas, matérias e os invisíveis produzidos nas relações com e entre elas. Dentre seus principais trabalhos está o projeto continuado e seriado "Gordura Trans" e a série de instalações "Tudo que você toca você muda tudo que você muda muda você". Nova Iorque, NYU, Estados Unidos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7605-7551>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5471878683103276>; e-mail: mirospinelli@gmail.com.

⁴ Possui graduação em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. É artista visual e tatuador no Studio 45. Sua abordagem artística consiste na pesquisa do corpo gordo e suas ramificações a partir de sua interseção com sexualidade, gênero, cor e espiritualidade perante a socialização de corpos em uma sociedade gordofóbica. São Paulo, SP, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6274-251X>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/087889737561058> e-mail: pedroramos.lemos@gmail.com.

como um mecanismo de permanência, garantindo que essas subjetividades sigam “queimando” e ocupando o mundo sem jamais desaparecer.

Palavras-chave: materialidade; corpo; permanência; incontível; politicidade.

IT IS AND WILL REMAIN UNSTOPPABLE

Abstract: This collective visual essay brings together the poetic productions of four contemporary artists: Ana do Vale, Débora Brancaglião, Miro Spinelli, and Pedro Ramos. The title "It Is and Will Remain Uncontainable" synthesizes the central proposal of these works: the affirmation of bodies that, traversed by fatness, disability, and dissent, refuse erasure and transform their own physical substance into a political field of permanence. The artists converge by using the body not only as a theme, but as a vibrant matter that occupies space in a tactile and inescapable way. Whether through fire (Vale), the overflow of flesh (Brancaglião), the viscosity of mayonnaise (Spinelli), or the thickness of dough (Ramos), all converge on the idea that dissident existence is a flow that cannot be contained. Art, in these contexts, operates as a mechanism of permanence, ensuring that these subjectivities continue to "burn" and occupy the world without ever disappearing.

Keywords: materiality; body; permanence; uncontrollable; political nature.

ES Y SEGUIRÁ SIENDO INCONTENIBLE

Resumen: Este ensayo visual colectivo reúne las producciones poéticas de cuatro artistas contemporáneos: Ana do Vale, Débora Brancaglião, Miro Spinelli y Pedro Ramos. El título "Es y seguirá siendo incontenible" sintetiza la propuesta central de estas obras: la afirmación de cuerpos que, atravesados por la gordura, la discapacidad y la disidencia, rechazan la supresión y transforman su propia sustancia física en un campo político de permanencia. Los artistas convergen al utilizar el cuerpo no solo como tema, sino como una materia vibrante que ocupa el espacio de forma táctil e ineludible. Ya sea a través del fuego (Vale), el desbordamiento de la carne (Brancaglião), la viscosidad de la mayonesa (Spinelli) o la densidad de la masa (Ramos), todos convergen en la idea de que la existencia disidente es un flujo incontenible. El arte, en estos contextos, opera como un mecanismo de permanencia, asegurando que estas subjetividades continúen "ardiendo" y ocupando el mundo sin desaparecer jamás.

Palabras clave: materialidad; cuerpo; permanencia; incontenible; político.



gordura trans #14, de Miro Spinelli. Material utilizado: maionese. Itaú Cultural, São Paulo, 2017. Fotografia de Francisco Costa. Fonte: Arquivo do artista.

Gordura Trans é um projeto artístico continuado e seriado com eixo central na performance e desdobramentos em diversas mídias. Até então foram realizados vinte números, entre ações ao vivo, fotografias, textos e instalações. Nesse percurso o projeto explorou a materialidade e a subjetividade do corpo gordo e suas intersecções com gênero através da pesquisa com diferentes materiais gordurosos e sua potência de transformação de presença do performer.



Fotografia da série *Fragmentos* (2018), de Débora Brancalião. Fonte: Arquivo da artista.

O corpo gordo surge em *close* e fragmentado, convocando o olhar para marcas e detalhes da carne e da gordura. As imagens afirmam presença frente ao estigma e aos padrões corporais, revelando a carne como campo político e sensível que transborda e não se silencia.



Ilustração digital de Ana do Vale. Fonte: Arquivo da artista.

Um corpo em chamas, sentado no próprio fogo. A dor não é metáfora distante: é interna, contínua, viva. Ainda assim, o corpo permanece. Não em paz, mas em presença. Resistir, às vezes, é seguir queimando sem desaparecer.



Silenciados III (2023), de Pedro Ramos, 50 cm x 80 cm. Massa modeladora e óleo sobre tela. Fonte: Arquivo do artista.

A abordagem artística de Pedro Ramos consiste na pesquisa do corpo gordo e suas ramificações a partir de sua interseção com sexualidade, gênero, cor e espiritualidade perante a socialização de corpos em uma sociedade gordofóbica.

CASA-ATELIÊ COMO TERRITÓRIO ENTRE VIVER E CRIAR: HISTÓRIAS DE TRÊS MULHERES ARTISTAS

Luciana Florenzano¹
Kátia Vêras²

Resumo: Este artigo situa-se na confluência entre artes visuais e arquitetura e investiga a experiência perceptiva e afetiva nas casas-ateliês de três artistas catarinenses. O objetivo é analisar como esse espaço doméstico e criativo expressa a relação entre feminismo e crítica anticapitalista, ao propor modos de habitar e produzir que desafiam a separação moderna entre arte e vida, trabalho e cuidado. Em uma perspectiva ampliada, busca-se compreender, no campo artístico, a relação entre os espaços criativos e as linguagens de cada artista e no campo arquitetônico, refletir sobre como uma metodologia de projeto pode ser alargada para incorporar dimensões perceptivas, simbólicas e subjetivas no processo de concepção espacial. O artigo salienta a historicidade da relação entre mulheres artistas e seus espaços de criação e observa que foram as mulheres que iniciaram um deslocamento epistemológico da abstração do projeto ideal à observação do cotidiano. A pesquisa, de base teórica transdisciplinar e metodologia etnográfica, envolveu observação participante, entrevistas e registros audiovisuais durante uma convivência prolongada com as artistas. A abordagem fenomenológica, fundamentada em Heidegger (2002), Norberg-Schutz (1995), Merleau-Ponty (2011) e Coccia (2024), como também na trajetória teórica de Ostrower (2013), Colomina (1996), Muxí (2024) e Brito (2025); articula-se para compreender as afetações recíprocas

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. Luciana Florenzano é arquiteta e urbanista e iniciou pós-doutorado em setembro de 2025 em arquitetura e urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina (PósArq-UFSC), onde estuda o papel da crítica arquitetônica a partir da noção de Eros. É Doutora na área de patrimônio, teoria e crítica da arquitetura (PROARQ-UFRJ); já exerceu por dois anos o cargo de Chefe da Divisão Técnica na Superintendência do Iphan no Espírito Santo (2017-2019) e atualmente é professora na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) campus Laguna; coordenadora do GT em Patrimônio do IAB-SC e idealizadora do Arquiletras, um clube de leitura em arquitetura. <https://orcid.org/0000-0002-8235-7104>. <http://lattes.cnpq.br/7735991428297241>. lucianaflorenzano@gmail.com

² Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. Katia Vêras (Itajaí, 1965). Arquiteta e urbanista. Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFSC, 1989) e mestre em Projeto e Tecnologia do Ambiente Construído (PósARQ - UFSC, 2009). Atuou como professora da graduação e pós-graduação em arquitetura na Univali (Balneário Camboriú e Florianópolis, 2012 a 2020). Atualmente é professora no curso de arquitetura e urbanismo da UDESC (Laguna/SC). Criou o Atelier de Arquitetura, que atua em projetos de arquitetura residencial, comercial e de interiores, bem como projetos ligados à arte e design, com participação em eventos como a Bienal Brasileira de Design (Florianópolis, SC, 2015), na qual foi curadora e responsável pelo projeto expositivo premiado da exposição Coletivos Criativos. Como artista, tem especial interesse em processos cerâmicos, fotografia e intervenções urbanas. Integra grupos como a “Marola Coletiva” e o “Desvio: Grupo Orientação de Processos Artísticos Contemporâneos”, reverberando ideias e propagando trocas entre arte e arquitetura, academia e comunidade. <http://lattes.cnpq.br/3303389502900144>. <https://orcid.org/0000-0002-9010-5185>. contatokatiaveras@gmail.com

entre arte, moradia e corpo. Adota-se uma perspectiva feminista e crítica, entendendo as casas-ateliês como espaços de resistência e autonomia diante das estruturas patriarcais e capitalistas que historicamente separaram vida e trabalho. Propõe-se, assim, o conceito de casa-ateliê como imagem poética, nos termos de Gaston Bachelard, revelando as dimensões imaginárias e afetivas que sustentam o habitar criativo. Ao evidenciar as mulheres na construção de seus territórios de criação, o artigo demonstra como o ateliê se torna também espaço de proposição de práticas situadas, sensíveis e emancipadoras no campo da arte e da arquitetura.

Palavras-chave: casa; ateliê; feminismo; imagem-poética.

HOME-STUDIO AS A TERRITORY BETWEEN LIVING AND CREATING: STORIES OF THREE WOMEN ARTISTS

Abstract: This article is situated at the intersection of visual arts and architecture and investigates the perceptual and affective experience in the home-studios of three artists from Santa Catarina. The objective is to analyse how this domestic and creative space expresses the relationship between feminism and anti-capitalist criticism, by proposing ways of inhabiting and producing that challenge the modern separation between art and life, work and care. From a larger perspective, it is an effort to understand, in the artistic field, the relationship between creative spaces and the languages of each artist and, in the architectural field, to reflect on how a design methodology can be expanded to incorporate perceptual, symbolic, and subjective dimensions into the process of spatial conception. The article highlights the historicity of the relationship between women artists and their creative spaces and notes that it was women who initiated an epistemological shift from the abstraction of the ideal project to the observation of everyday life. The research, based on a transdisciplinary theoretical framework and ethnographic methodology, involved participant observation, interviews, and audiovisual recordings during an extended period of cohabitation with the artists. The phenomenological approach, based on Heidegger (2002), Norberg-Schutz (1995), Merleau-Ponty (2011) and Coccia (2024), as well as on the theoretical trajectory of Ostrower (2013), Colomina (1996), Muxí (2024) and Brito (2025), is articulated to understand the reciprocal affectations between art, housing and the body. A feminist and critical perspective is adopted, understanding home-studio as spaces of resistance and autonomy in the face of the patriarchal and capitalist structures that have historically separated life and work. The concept of the home-studio is thus proposed as a poetic image, in the terms of Gaston Bachelard, demonstrating the imaginary and affective dimensions that sustain creative living. By emphasising women in the construction of their creative territories, the article demonstrates how the studio also becomes a space for proposing situated, sensitive and emancipatory practices in the field of art and architecture.

Key-words: home; studio; feminism; poetic-imagery.

LA CASA-TALLER COMO TERRITORIO ENTRE VIVIR Y CREAR: HISTORIAS DE TRES MUJERES ARTISTAS

Resumen: Este artículo se sitúa en la confluencia entre las artes visuales y la arquitectura e investiga la experiencia perceptiva y afectiva en los estudios-vivienda de tres artistas de Santa Catarina. El objetivo es analizar cómo este espacio doméstico y creativo expresa la relación entre el feminismo y la crítica anticapitalista, al proponer formas de habitar y producir que desafían la separación moderna entre arte y vida, trabajo y cuidado. Desde una perspectiva más amplia, se busca comprender, en el campo artístico, la relación entre los espacios creativos y los lenguajes de cada artista y, en el campo arquitectónico, reflexionar sobre cómo se puede ampliar una

metodología de proyecto para incorporar dimensiones perceptivas, simbólicas y subjetivas en el proceso de concepción espacial. El artículo destaca la historicidad de la relación entre las mujeres artistas y sus espacios de creación y observa que fueron las mujeres las que iniciaron un desplazamiento epistemológico de la abstracción del proyecto ideal a la observación de la vida cotidiana. La investigación, de base teórica transdisciplinaria y metodología etnográfica, incluyó observación participante, entrevistas y registros audiovisuales durante una convivencia prolongada con las artistas. El enfoque fenomenológico, basado en Heidegger (2002), Norberg-Schutz (1995), Merleau-Ponty (2011) y Coccia (2024), así como en la trayectoria teórica de Ostrower (2013), Colomina (1996), Muxí (2024) y Brito (2025), se articula para comprender las afectaciones recíprocas entre el arte, la vivienda y el cuerpo. Se adopta una perspectiva feminista y crítica, entendiendo las casas-taller como espacios de resistencia y autonomía frente a las estructuras patriarcales y capitalistas que históricamente han separado la vida y el trabajo. Se propone, así, el concepto de casa-taller como imagen poética, en los términos de Gaston Bachelard, revelando las dimensiones imaginarias y afectivas que sustentan la vivienda creativa. Al poner de relieve a las mujeres en la construcción de sus territorios de creación, el artículo demuestra cómo el taller se convierte también en un espacio de propuesta de prácticas situadas, sensibles y emancipadoras en el campo del arte y la arquitectura.

Palabras clave: casa; taller; feminismo; imagen-poética.

Introdução

Esta é uma pesquisa no campo da teoria e da crítica que se situa entre a arte e a arquitetura e que utiliza o relato etnográfico como ferramenta para compreender o espaço da casa-ateliê a partir da experiência do corpo e do habitar. Ao mesmo tempo em que articula duas perspectivas disciplinares, também assume a escrita a partir de duas vozes, o que implica oscilar entre a primeira e a terceira pessoa. A opção por iniciarmos em primeira pessoa não se deve a um recurso estilístico arbitrário, mas a uma metodologia adotada pelas autoras na qual a escrita em primeira pessoa torna-se necessária para explicitar o percurso desta pesquisa. Frente a esse preâmbulo, começaremos, assim, pelo início.

A aproximação entre as pesquisas dos(as) autores(as) deste artigo, nasceu de suas inquietações: de um lado, o interesse em compreender as casas-ateliês de artistas como territórios híbridos, onde o viver e o criar se contaminam mutuamente, gerando o que Gaston Bachelard (2008) denomina *imagens poéticas* — aquelas que condensam o imaginário do habitar e revelam, na relação entre corpo e espaço, a materialidade sensível dos lugares. De outro, o olhar crítico sobre a arquitetura para entender como práticas projetuais podem incorporar subjetividades e desenvolver espaços mais evocativos, nos termos colocados por Lucy Huskinson (2021) quando esta se refere a um espaço que evoca tanto conexões com o consciente quanto com o inconsciente. Nesse âmbito, historicamente foram as mulheres que procuraram incorporar a subjetividade e o cotidiano em suas análises espaciais e artísticas. É por esse motivo que nos interessa discutir este tema a partir das questões de gênero, interrogando a maneira como as mulheres, artistas e arquitetas, configuram e transformam os espaços que habitam. Essa é uma reflexão que nos permite perceber que falar dessas mulheres e da perspectiva de gênero é também reconhecer que há modos distintos de produzir espaço e de narrar o habitar. Tal perspectiva é também política: ao reivindicar o cotidiano, o corpo e a experiência como categorias de reflexão, dando a conhecer como essas mulheres desafiaram os fundamentos patriarcales e produtivistas que organizaram a história da arte e da arquitetura sob lógicas de eficiência e neutralidade, a partir de características da racionalidade moderna e do capitalismo industrial.

As casas-ateliês, nesse sentido, tornam-se documentos de uma prática situada, que desafia fronteiras disciplinares e propõe outras formas de compreender a relação entre criação, intimidade e espaço construído. Pensar a casa-ateliê como espaço de criação e vida é, portanto, reconhecer sua dimensão de resistência frente a estruturas patriarcais, afirmando o trabalho artístico e doméstico como campos interdependentes e críticos da separação entre vida e produção. Partilhando a atuação profissional na arquitetura e na docência, nossas interlocuções nos levaram a discutir a hipótese de que o espaço criativo do ateliê pudesse não ser, apenas, um suporte funcional para o trabalho artístico, mas um organismo vivo, um campo de forças onde o espaço do fazer interfere e modifica o espaço do viver a casa.

Evocamos os conceitos de dois artistas que investigaram o processo de criação a partir de suas próprias práticas artísticas: aquilo que Marcel Duchamp (1975) chamou de “coeficiente artístico” e a ilustradora Fayga Ostrower (2013) chamou de “criatividade pelos acasos”. Para Duchamp, o mecanismo subjetivo da produção artística se localiza na diferença entre a intenção do artista e o resultado da obra de arte, que é influenciado por elementos inesperados. Ostrower explora a relação entre “acaso” e “inspiração” a partir de sua própria experiência cotidiana, como no gesto corriqueiro de lavar os instrumentos usados na fatura das gravuras, momento em que surgiam percepções inesperadas que se convertiam em soluções criativas. Para a artista, as emoções também podem desencadear esse movimento inventivo. Ambos sugerem que a composição artística não decorre de uma lógica uniforme, mas de atribuições de valor e sentido que emergem de situações imprevisíveis para expandir o campo da criação,

Transitar nesse intervalo do coeficiente artístico, buscando capturar as pequenas atmosferas³ do espaço criativo de três artistas é a centelha dessa investigação científica quanto ao objeto simbólico casa-ateliê. Nesse sentido, é importante lembrar que, como aponta Fayga Ostrower (1990), o acaso ocupa um papel fundamental no processo artístico: ele não se apresenta como um elemento externo e aleatório, mas como uma abertura sensível que o artista incorpora em sua prática, transformando o inesperado em possibilidade expressiva. A convivência com a casa-ateliê, permeada por ruídos, gestos interrompidos e materiais dispostos ao acaso, evidencia justamente essa dimensão: o espaço doméstico condiciona e oferece desvios e acidentes férteis que se integram às intenções criativas. Assim, o coeficiente de Duchamp e o acaso de Ostrower se encontram nesse campo poroso entre intenção e resultado, onde a obra se faz na escuta das imprevisibilidades do cotidiano.

Nossa contribuição com este artigo se situa na conexão de duas perspectivas entrelaçadas: a imersão fenomenológica e sensível em casas-ateliês de artistas mulheres, e a reflexão crítica da arquitetura atravessada por questões de gênero. Se, por um aspecto, o olhar artístico captura pequenas atmosferas que escapam à racionalidade arquitetônica, por outro, a crítica arquitetônica permite situar esses gestos em um debate mais amplo sobre os modos de habitar e projetar. Assim, ao escrevermos este artigo, buscamos articular um pensamento que transita entre arte e arquitetura, revelando como a vida e a criação se entrelaçam na materialidade e na poética dos espaços.

Por que pensar casas-ateliês de artistas mulheres?

Por que pensar a casa a partir dos ateliês das artistas? A primeira argumentação decorre do fato dos espaços criativos dos ateliês serem lugares onde se pode desfrutar de uma experiência profundamente emocional e imersiva na qual se estabelece uma relação original de sensibilidade entre o espectador (visitador) e o artista. Ao se ter contato com o processo de criação, abrem-se

³ Nota das autoras (N.A): Segundo o arquiteto Peter Zumthor (2006), Atmosferas significam “os entornos arquitetônicos - as coisas que me rodeiam”.

possibilidades de irromperem olhares diversos para o mundo, com reverberações em termos espaciais, onde as percepções e sentimentos das pessoas inferem dados para o fazer artístico. De forma semelhante, isso pode ocorrer com o espaço arquitetônico. O espaço do ateliê propicia uma percepção de alargamento do tempo, onde o pensamento expandido do ato criativo, possibilita visões complexas e plurais sobre as coisas, as relações entre os seres e o mundo. Nesse sentido, pensar a casa-ateliê como uma nova imagem poética significa compreender que ela não é apenas uma forma física, mas um campo de correspondência entre o habitar e o criar. Para Bachelard (2008), a imagem poética é um acontecimento do ser. Ela não nasce da memória, nem da causalidade psicológica. Trata-se de um fenômeno originário que revela algo da alma antes mesmo da reflexão, uma irrupção súbita do sensível que faz reverberar no ser um novo modo de existir. A imagem poética não representa o mundo, ela o inaugura. É, portanto, um abrigo da linguagem e da experiência onde o homem se descobre como ser habitante do mundo.



Figura 1. Fayga Ostrower em seu ateliê. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

A casa-ateliê surge, assim, como uma imagem contemporânea do habitar poético: um território em que a criação é também modo de existir e de pensar o espaço e, simultaneamente, um espaço de resistência frente à lógica produtivista. A casa-ateliê enquanto imagem poética é um território onde liberdade e criação coexistem e se opõem à lógica capitalista que fragmenta a vida, hierarquiza funções e padroniza modos de morar. Nessa perspectiva, a casa-ateliê afirma outra economia do espaço e do tempo, fundada no cuidado, na reciprocidade e na invenção cotidiana, onde o trabalho e a vida deixam de ser esferas separadas e voltam a se nutrir mutuamente.

No campo disciplinar da arquitetura, foram as mulheres que iniciaram esse deslocamento epistemológico, isto é, da abstração do projeto ideal à observação do cotidiano, da escala normativa à escala real da vida. Como afirma Zaida Muxí Martínez, a incorporação das experiências ordinárias e das dimensões relacionais do espaço amplia a própria definição de arquitetura, convidando-nos a

repensar quem projeta, para quem e a partir de que imaginário se constrói o habitar contemporâneo. Ao propor o cotidiano como campo de produção de conhecimento, Muxí (2024) inclui práticas de cuidado, afeto e criatividade que desafiam o paradigma moderno da neutralidade técnica. Da mesma forma, a também espanhola Beatriz Colomina, assim como, no contexto nacional, Flávia Brito do Nascimento, abordam uma perspectiva sensível às dimensões da experiência e da colaboração, propondo uma arquitetura mais voltada à vida real. Em comum, essas arquitetas defendem que projetar não é impor uma forma, mas criar condições para o habitar, uma tarefa que envolve empatia, observação e reciprocidade.

Esse deslocamento teórico e prático, iniciado por mulheres, contesta a hegemonia moderna do olhar universal masculino e propõe outra maneira de pensar o espaço: situada e atravessada pelas experiências cotidianas de quem o vive. Beatriz Colomina (1996) e Flávia Brito do Nascimento (2025) evidenciam, cada uma em seu contexto, as mediações simbólicas e materiais que definem o espaço moderno. Para Colomina, a arquitetura não se restringe à dimensão física, mas se constrói como um dispositivo discursivo, um campo de representação no qual o corpo, o gênero e a domesticidade são continuamente performados.

Já Flávia Brito, ao examinar o cotidiano no contexto latino-americano, propõe compreender que o patrimônio também está para além da forma da arquitetura e envolve a domesticidade dos espaços. Isso significa entender que o valor do construído não reside, unicamente, em sua materialidade, mas nas práticas, gestos e afetos que o mantêm vivo. O patrimônio, nessa perspectiva, é constituído pelas experiências que se repetem e se reinventam no tempo, incluindo as maneiras de habitar, os usos imprevistos, as adaptações e as resistências que configuram a vida cotidiana.

Assim, tanto Colomina quanto Brito convergem o pensamento ao apontar que a arquitetura deve ser lida como prática cultural e política: uma construção que articula experiência, linguagem e corpo. A casa-ateliê, nesse sentido, emerge como figura crítica dessa convergência, pois se refere a um lugar em que a domesticidade e a criação se tornam indissociáveis e onde o espaço do habitar é, ao mesmo tempo, o espaço do pensar. Adotar a casa-ateliê como imagem poética é, portanto, uma forma de compreender o espaço a partir de suas subjetividades, afetos e domesticidades. Contra a rigidez dos programas e a fixidez dos mobiliários, a casa-ateliê propõe um espaço em permanente invenção, no qual o viver se transforma continuamente em criação.

A Casa: um refúgio do ser

A casa é a arquitetura mais elementar e mais próxima do ser humano. Pode ser considerada sua terceira pele, logo após a epiderme e a roupa, protegendo-o do meio ambiente em que vive. Constitui-se, ainda, como o invólucro que estabelece o limite entre o público e o privado. Porém, mais do que uma construção física, ela é um espaço singular onde a experiência de estar situado adquire espessura emocional e poética, sua “cabana primordial”, arquétipo e origem do habitar humano. Na abordagem da poética do espaço de Gaston Bachelard, a noção de casa ultrapassa a dimensão material e funcional, adquirindo contornos afetivos e simbólicos. O ser habita sua casa através de sua realidade, mas também em sua virtualidade — por meio do pensamento, da lembrança e dos sonhos, sendo, como afirma o autor, a “casa um refúgio do ser” (Bachelard, 2008).

O filósofo Martin Heidegger agrega ao conceito de casa a noção de habitar em *Construir, Habitar, Pensar* (Heidegger, 2002) e sugere o habitar como condição fundamental do ser humano, manifestação concreta desse ato essencial. Heidegger argumenta que construir não é um gesto técnico, mas um modo de desvelamento, uma ação criadora (poíesis), uma forma de revelar o mundo, permitindo que os seres humanos encontrem seu lugar nele.

Abordando as questões fenomenológicas do campo da arquitetura, Christian Norberg-Schulz (1975), arquiteto e historiador norueguês orienta seu foco para o conceito de lugar. A casa é, para o autor, o espaço onde a criança aprende a compreender o mundo, o ponto de partida e de retorno do homem, objeto que revela, em sua configuração, as formas de viver daqueles que ela (casa) abriga. Ao mesmo tempo em que Norberg-Schulz desenvolve seu conceito de lugar, Maurice Merleau-Ponty propõe uma abordagem mais ampla da corporeidade e da percepção. Em sua perspectiva, a experiência do espaço não é puramente objetiva, mas vivida pelo corpo em sua relação sensível com o mundo. Assim, a casa passa a ser um prolongamento do ser-no-mundo (Merleau-Ponty, 2001).

A obra *Arte como Experiência*, do filósofo e pedagogo John Dewey (2010), contribui nesse diálogo ao considerar a experiência estética como um processo vivido e integrado ao cotidiano. Sua abordagem pragmatista ressoa com a fenomenologia ao enfatizar a relação direta entre percepção e ambiente, sugerindo que a casa possa ser compreendida como um meio de intensificação da experiência sensível e emocional dos indivíduos.

Observa-se até aqui, que muitos autores trazem contribuições importantes para o desenho do conceito de casa. E utilizar a palavra desenho parece ser apropriada, porque qualquer um saberá fazer um desenho de uma casa. Ao descrever com quais elementos trabalha o arquiteto, Steen Rasmussen defende que a arquitetura deve ser compreendida enquanto arte visual e experiência sensorial. A arquitetura é vivenciada e não somente admirada a distância. Contudo, parece ser compreensível, pela característica funcional e construtiva da arquitetura, concluir que a tarefa do arquiteto é de dar forma aos materiais. A autora sugere que

em vez de deixar sua imaginação trabalhar com formas estruturais, com os sólidos de uma construção, o arquiteto pode trabalhar com o espaço vazio – a cavidade- entre os sólidos e considerar a formação desse espaço o verdadeiro significado da arquitetura (Rasmussen, 2015).

Em consonância com essa perspectiva, o arquiteto argentino Eduardo Sacriste, em *Qué es la casa?*, aprofunda a dimensão afetiva e memorial da habitação, afirmando que nossas vidas estão inevitavelmente ligadas à casa, cujos muros guardam ecos da infância, da felicidade e da perda. A casa, assim, é simultaneamente refúgio e testemunha — cenário do cotidiano e espelho das experiências que nos constituem (Sacriste, 1968).

Contemporaneamente, o conceito de casa vem se construindo ao aproximar conceitos passados e novas abordagens. De uma concepção funcional e material, advinda da modernidade, caminha-se para uma compreensão ampliada, que envolve aspectos subjetivos na produção do espaço, mas que, para o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, ainda se mostram incapaz de proporcionar uma experiência fenomenologicamente autêntica (Pallasmaa, 2017). O autor enfatiza a importância da experiência multissensorial no espaço construído. Para ele, a casa não deve ser compreendida tão somente como forma visual, mas como um espaço de afetos e percepções que incluem todos os sentidos.

Emanuele Coccia, em *Filosofia da Casa* agrega reflexões às novas compreensões sobre a casa afirmando que, apesar de sua tangibilidade material, a casa não é algo fixo, mas sim, um lugar construído “para acolher intimamente o bocado de mundo — feito de coisas, pessoas, animais, atmosferas, eventos, imagens e lembranças — que torna a nossa felicidade possível”. Toda relação que produz um bem recíproco, uma produção de mundo que o torna saudável e habitável, configura-se como a sua casa. “Casa é apenas o nome para esse conjunto de técnicas de adequação entre o si mesmo e o planeta, uma dobra cósmica que faz coincidir, por um momento, psique e matéria, alma e mundo” (Coccia, 2024, p.21).

O Ateliê: Espaço de Criação e Subjetividade

Note-se que, ao longo da história, o ateliê assumiu diferentes configurações. Giorgio Vasari, em suas biografias de artistas do período renascentista, descreve-o como um espaço coletivo de aprendizado e prática, onde mestres e discípulos trabalhavam lado a lado. Vale ressaltar que apenas uma artista mulher tem sua biografia incluída em *Vidas dos Artistas* (Vasari, 2020), obra inaugural da história da arte, atestando a exclusão histórica e sistemática das mulheres do discurso artístico e da historiografia oficial.

No artigo “*O que habita o ateliê do artista?*” (Garcez e Makowiecky, 2022), que historiciza o conceito de ateliê, observa-se que, no século XIX, com o romantismo e a valorização da subjetividade, o ateliê passou a ser compreendido como um local de recolhimento e introspecção. Muitos artistas como Courbet e Delacroix, entre outros, representavam seus próprios ateliês ou tinham seus espaços retratados por contemporâneos, consolidando uma imagem idealizada do artista, o gênio criativo, invariavelmente homem.

As mulheres artistas, que, nas representações do período, aparecem frequentemente como modelos ou temática, raramente aparecem como criadoras. A ausência de imagens de seus espaços criativos reflete a invisibilização histórica de suas produções. Pouco se conhece, portanto, sobre os ateliês femininos desse período, pela falta de registros visuais, mas também pelo apagamento sistemático de suas trajetórias no discurso historiográfico. As autoras, ao evocarem Michel Foucault, observam que o espaço da criação é também um espaço de poder e resistência, onde se articulam diferentes formas de subjetividade.

Em consonância, bell hooks, em “*Artistas mulheres: o processo criativo*” (publicado em *Histórias das mulheres, histórias feministas*, vol. 2, MASP), aprofunda essa discussão ao evidenciar a relação entre tempo, espaço e criação. Para a autora, a conquista de um “espaço solitário”, livre de interrupções e perturbações, é condição essencial para o cultivo de qualquer prática artística. Esse espaço, historicamente negado às mulheres, é também um território de resistência. Hooks observa que o luxo do tempo, tempo para pensar, para o devaneio e para o trabalho sem distrações, amplia a capacidade criativa, mas permanece inacessível à maioria das mulheres, que continuam a lutar por momentos de recolhimento e silêncio. A autora denuncia, ainda, como essa busca pela imobilidade e pela interioridade pode ser vista como uma ameaça à ordem social que as cerca, já que, para muitas mulheres, o simples ato de se retirar para criar constitui um gesto de transgressão. Assim, o ateliê, ou qualquer espaço de criação, deixa de ser o local físico e passa a representar um campo simbólico de emancipação e enfrentamento, no qual o direito ao silêncio, ao tempo e à solidão se converte em um ato político e poético.

Se o espaço físico do ateliê foi historicamente negado às mulheres, o autorretrato surge, então, como uma estratégia de ocupação simbólica desse território. Diante da ausência de reconhecimento institucional e da limitação de acesso aos espaços de formação e produção, muitas artistas encontraram na autorrepresentação um modo de inscrever-se na história da arte — criando, na superfície da tela, um espaço de si. Ao auto representar-se, a mulher artista afirma sua presença como criadora e constrói um lugar de autonomia, um “ateliê imaginado” no qual sua subjetividade, seu corpo e seu gesto adquirem visibilidade e legitimidade. De Catarina Van Hemessen, pintora renascentista cujo quadro datado de 1548 é considerado o primeiro autorretrato feminino da história da arte à Frida Kahlo, uma pintora conhecida por todos: em ambas, seus autorretratos revelam, junto ao traço físico de suas feições, a tentativa de representar o espírito. As mulheres sempre estiveram interessadas em ver, analisar e representar o mundo a partir do que sentem e vivenciam, sejam os afetos, o corpo, o tempo, o espaço doméstico, a dor e a criação, construindo, assim, uma outra

história da arte e do habitar: uma história que parte da interioridade para revelar o político no íntimo.



Figura 2. Autoretratos de Catarina Van Hemessen e Frida Kahlo. Fonte: Google Imagens.

Essa dimensão simbólica do espaço criativo pode ser encontrada na obra de Jennifer Higgin, *The Mirror and the Palette: Rebellion, Revolution and Resilience – 500 Years of Women's Self-Portraits* (2021), oferece uma leitura abrangente e sensível do autorretrato como forma de resistência e afirmação de subjetividade. Para Higgin, a representação da aparência física de uma artista em seu autorretrato, traz a evocação de quem ela é, de seu tempo e de sua visão de mundo. Em um contexto histórico que frequentemente negou às mulheres o direito de ocupar e representar seus próprios espaços de criação, o autorretrato tornou-se um instrumento simbólico de reivindicação e presença. Nesses gestos de autorrepresentação, as artistas constroem uma imagem de si e revelam, de modo sutil ou explícito, seus ambientes de trabalho, seus objetos e seus modos de estar no espaço. O autorretrato pode assumir diferentes funções — da expressão de religiosidade ou irreverência à demonstração de virtuosismo técnico, da alegoria ao protesto codificado —, mas, sobretudo, constitui um campo de liberdade e introspecção. Ao pintarem a si mesmas, essas mulheres inscrevem-se na história da arte de modo ativo, transformando o olhar sobre o corpo feminino e sobre o próprio ato de criar. Seus autorretratos, muitas vezes realizados em silêncio e isolamento, tornam-se testemunhos visuais de autonomia, introspecção e resistência, revelando o ateliê como extensão do pensamento e da identidade da artista.

Observa-se que desde o início da era moderna até a contemporaneidade, as transformações nos espaços de criação impactaram a percepção do artista como gênio criativo, com implicações históricas e atuais. Como discutem Sophie-Anne Lehmann, Rachel Esner e Sandra Kisters em *Hiding Making – Showing Creation*, um dos efeitos desse processo foi a elevação do “pensar” sobre o “fazer” já no século XV e, no século XIX, o consequente “ocultamento do fazer”, tanto literal quanto figurativo. O artista deixou de ser visto como aquele que trabalha manualmente para tornar-se aquele que conceitua; seu ateliê, antes oficina, converteu-se em espaço privado — quase sagrado — de inspiração e introspecção. O ateliê passou, então, a ser percebido como uma extensão

da mente do artista. Isso contribuiu para consolidar uma imagem patriarcal do fazer artístico, baseada na separação entre corpo e intelecto, matéria e ideia, ou seja, uma cisão que historicamente excluiu as mulheres da esfera da criação legítima. Ao deslocar o valor da arte do fazer manual para o pensar abstrato, o discurso moderno reforçou a hierarquia entre razão e sensibilidade, público e privado, masculino e feminino. O ateliê, transformado em templo da genialidade individual, tornou-se também um símbolo desse privilégio de gênero: espaço de acesso restrito, onde a figura masculina do artista se afirmou como sujeito autônomo, enquanto o trabalho das mulheres permaneceu associado ao lar, ao cuidado e ao anonimato.

Na contemporaneidade, observa-se que a noção de ateliê se expande para além do espaço físico, incorporando práticas nômades, digitais e coletivas. Artistas contemporâneos frequentemente transformam o espaço expositivo em ateliê temporário, rompendo as fronteiras entre produção e recepção da obra. Será importante investigar esses novos formatos de ateliê para ampliar o alcance da pesquisa; contudo, no que concerne às delimitações aqui propostas, reconhece-se que, mesmo que de modo efêmero, a vivência artística tende a configurar-se como um habitar híbrido — simultaneamente espaço de morada e de criação.

Casas-ateliês: três experiências perceptivas e afetivas

Conhecer o ateliê de uma artista é adentrar sua dimensão mais íntima, observar suas histórias em cada canto, pequenos restos de memória de seu processo criativo, de suas técnicas e temáticas exploradas. O ateliê se configura como um território de criação e expressão do *ethos* da artista. Analisar de que maneira a materialidade, a organização espacial e as atmosferas presentes nesses ambientes, refletem suas escolhas estéticas, modos de vida e processos de subjetivação, amplia a compreensão desses espaços como suportes da prática artística, lugares que narram e participam ativamente da construção da identidade da artista e de sua produção simbólica, tão necessárias para um mundo em transformação.

Com a proposta de passar, com tempo e presença, ciclos alongados nos espaços criativos de artistas que mantenham uma relação de investigação profunda da casa (arquitetura) em suas práticas artísticas, a pesquisa se concentrou na escolha de artistas que têm em suas casas o espaço de ateliê configurado. Por meio da observação participativa foram realizadas capturas audiovisuais e fotográficas dos espaços, imagens dos detalhes de recortes do cotidiano e entrevistas com as artistas nas suas casas-ateliês - esse domicílio híbrido de lar e labor, zona intermediária entre o privado e o público, de interações entre o processo criativo, as obras de arte e a imagem da artista – a sua terceira pele⁴. O entrelaçamento vida e obra, casa e espaço de criação, experiência contemplativa e prática, estimulou nossas reflexões, incitando pesquisas mais detalhadas desse espaço em relação à sua organização espacial, rotinas e modos de fazer, materialidades, entre outras, mais expandidas, como a localização geográfica e inserção no território, para citar questões de abordagem pragmática e técnica da arquitetura para a sua feitura. Todavia, outros dados se impuseram nas interações com as artistas visitadas e levaram a um direcionamento mais atento do olhar, para “o espaço do fazer de suas casas-ateliês”.

A partir da definição de que seria abordada a experiência na casa-ateliê, algumas delimitações se tornaram importantes: a pesquisa se concentrou no espaço de produção da artista, não se limitando

⁴ Imaginar e experimentar outros modos de compreender a relação entre o corpo humano, os espaços e as ideias que o conectam com o mundo foi uma das principais elaborações do artista e arquiteto austríaco Hundertwasser. Nascido em 1928, desenvolveu grande parte da sua obra voltada para as questões ambientais, expondo seu ponto de vista através da teoria das cinco peles: epiderme, vestuário, casa, identidade social e o mundo.

a estar circunscrita no espaço arquitetônico da casa, podendo ser expandida para outras localidades, como oficinas, estúdios, e outros, em suma: “o ateliê é onde a artista está”.

O critério de escolha das artistas, além do recorte de gênero, levou em conta a constância e consistência dos trabalhos, o reconhecimento entre os pares, além de suas casas-ateliês se localizarem no estado de Santa Catarina. Nesse trabalho, apresenta-se três investigações de campo a partir de imersões feitas entre maio e outubro de 2025. São elas: a casa na montanha da artista Celaine Refosco, no limite rural urbano de Pomerode, a casa do sítio no caminho da Costa em Rationes, de Clara Fernandes e a casa a beira mar da artista Juliana Neves Hoffmann, em Santo Antônio de Lisboa, estas últimas duas em Florianópolis. Apresentamos a seguir uma descrição sensível das imersões nas casas-ateliês dessas artistas.

Permitir-se o recolhimento à cabana

“Estando aqui, nessa casa, eu pinteí muito céu”

Celaine Refosco

Na primeira noite da visita à casa-ateliê da artista visual Celaine Refosco, em Pomerode, dormi por entre telas penduradas por arames recozidos circundando vigas de madeira aparentes do telhado de duas águas da casa. Os painéis, dispostos segundo os alinhamentos das vigas, eram o dispositivo que transformava a sala composta por bancada de trabalho artístico, sofá cama e estante biblioteca, conjugada com copa, cozinha e fogão a lenha, em espaço expositivo temporário, onde a artista simulava a disposição dos painéis da exposição intitulada *Será?* que abriria em poucos dias.

A transparência da trama têxtil porosa usada como suporte, permitia uma visão simultânea, mas não completa do espaço. “Uma obra permeável, que dialoga com o espaço, que se incorpora ao tempo do ambiente, à sua luz, as conversas e aos ruídos, abordando a relação do tempo em permanente transformação”⁵.

A luz difusa por entre as telas, povoada de corpos, guardou meu sono, iluminado pela luz da lua que tardou a chegar, deixando na escuridão os primeiros instantes daquela noite. As imagens dos corpos refletidos à luz da lua, traziam um sentido poético ao espaço, enaltecendo a luz difusa, indireta, no início da noite fantasmagórica, mas que foi se transformando enquanto meus olhos iam se acostumando com a escuridão. Naquele lugar, “a poética desvela, não pelo esclarecimento, mas pelo não dito, pelo que permite sentir além da razão” (Marandola Jr., 2021, p. 50), através das experiências de meu corpo em um vínculo particular com o espaço.

Celaine nasceu no oeste catarinense, em Joaçaba. Membro de uma família criativa (um irmão músico, outro engenheiro florestal e ceramista, o sobrinho desenhista), graduou-se nas artes visuais na Escola Superior de Música e Belas Artes em Curitiba, tem especializações em design de moda, direção criativa e mestrado em psicopedagogia. A artista, depois de muitos anos desenvolvendo atividades ligadas às suas últimas formações, na gestão do Instituto Orbitato⁶, retoma a sua primeira atuação como artista visual: “Me preparei para que, com a mudança de casa, pudesse pensá-la como um espaço para morar e me dedicar à pintura, simultaneamente.” Em um terreno de 5 mil metros,

⁵ N.A: Trecho do texto curatorial de Ruan Rosa para a exposição *Será?*, da artista visual Celaine Refosco, ocorrida de 05 de agosto a 06 de setembro de 2025, no Salão Angelim da Furb, em Blumenau/SC.

⁶ N.A: O Instituto Orbitato foi uma instituição de ensino, localizada em Pomerode, Santa Catarina, voltada para a educação criativa em moda e design, que encerrou suas atividades em 2017, após 10 anos. Fundado pela artista plástica Celaine Refosco, o instituto oferecia cursos e workshops voltados para a criação e o mercado de moda, design e arquitetura, focando na inovação e na integração entre teoria e prática. Com reconhecimento nacional e internacional, deixou um legado importante no setor de moda e design em Santa Catarina.

no topo de um morro, na transição entre rural e urbano, próximo ao centro de Pomerode, a artista alcança o desejo acalentado há muito tempo de viver na montanha.

Esse terreno é quase uma zona de proteção, onde ninguém me vê, onde não encontro quase ninguém... uma vez eu sonhei com uma casinha, era uma estrutura com muito vidro e tinha um círculo de árvores em volta, tinha uma pitangueira e árvores frutíferas. E, depois, eu me dei conta de que, aqui onde eu moro hoje, como no meu sonho, tudo é muito circular, principalmente se olhamos de cima.

“A casa é, para mim, tudo isso, é o morro que se vê ali em frente, essas nuvens que se fecham e depois se abrem que mais parecem umas bambolinas.” Como em um processo de cura, do terreno, da casa e da própria Celaine, o habitar se funda e se corporifica nos lugares e nas paisagens, e ao mesmo tempo se abre a partir deles como possibilidades. “Pessoas são seus lugares, lugares são suas pessoas”, afirma Edward Casey, relacionando as afetações que marcam nossos corpos, em um diálogo com a fenomenologia (a experiência vivida) e a psicanálise (o que resta - a memória) (Casey, 2009). O autor relaciona, ainda, o self ao seu sentido propriamente espacializado de lugar, não como um acontecimento individualizado, mas corporificação que articula o ser no mundo. Corpo é Terra e significado a partir do lugar.



Figura 3. Ateliê da artista em 3 tempos. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025

Ao se permitir o recolhimento à cabana, a artista experimenta uma outra forma de compreender o habitar. A casa se transforma em centro de referências para outras apreensões espaciais, simbólicas e existenciais. Casa, não compreendida somente no sentido de constructo, como também: “Salvando a Terra, acolhendo o céu, aguardando os Deuses, conduzindo os mortais” (HEIDEGGER, 2002, p.130).

Celaine relembra que:

[...] uma das coisas mais importantes na minha casa de infância era que a gente conversava muito, e olhar as flores no quintal era um pretexto para tomar um chimarrão e ver tudo que estava nascendo, que precisava podar...tinha um assunto, ali, com as plantas, com a vida que estava acontecendo...e sempre tinha uma derivação, uma filosofia. Aqui (na casa), no começo foi preciso conter as encostas que desbarrancavam. Plantei muitas árvores que seguram o solo. Agora foi possível ter uma horta e flores...nasce muita coisa sozinha. Na floresta tem uma

dinâmica...com os pássaros, os esquilos, os tatus. No canteiro, a gente (eu e o casal de jardineiros que me ajudam) permite o espontâneo, permite que o lado de fora interfira, porque no canteiro não se está sozinho, há permanência e movimento, ele é cíclico.

O amor ao solo natal ou a busca por novos ambientes, em uma relação concreta, ligando o homem e a natureza, é descrita pelo geógrafo e historiador francês Eric Dardel (1899-1967), no conceito de “geograficidade” construído a partir de uma leitura fenomenológica da Geografia. No livro *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* o autor busca no pensamento Heideggeriano, trazer uma nova forma de pensar o que é a Geografia, propondo-a como uma ciência existencial. (DAL GALLO; MARANDOLA JR., 2015). No espaço casa-ateliê de Celaine, em sua relação cotidiana com a natureza, essa “consciência geográfica” em “presença” mencionada por Heidegger, possibilita uma abertura ao maravilhamento dos lugares que, constantemente, a atravessam. De modo semelhante, a colombiana Ana Patrícia Noguera de Echeverri propõe o reencantamento do mundo como modo de recuperar a dimensão mítico-poética da existência e fundamento para um pensamento ambiental que recoloca o habitar no centro das relações entre seres humanos e Terra. Para Noguera, os lugares estão encarnados nos homens e estes traduzem no cotidiano o que é o lugar revelando uma relação existencial entre eles e o Lugar (NOGUERA, 2004):

O processo artístico vai pedindo coisas...eu gosto muito de não cobrir o funcionamento das coisas. Deixar os canos à vista, deixar as estruturas do teto aparentes, que possibilitaram criar ganchos para pendurar coisas. Quando a gente chega, realmente, nas coisas que você precisa para estar confortável, como exemplo: um grande conforto, para mim, é ter a luz certa do lado da cama ou a luz que caminha pelo espaço, não somente no objeto, mas na correção do lugar, do refino, mas com um design possível, do cotidiano, da necessidade primeira (intangível, muitas vezes), como proteger as frutas com saquinhos de pano.



Figura 4. A artista e seu cachorro Nino. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025

Celaine também relaciona a sustentabilidade dos recursos utilizados na construção de sua casa-ateliê com o fato de ser uma artista mulher:

Essa essencialidade, que vale para mim e para todas as mulheres, tem a ver com a gente ser muito inteligente com os recursos que temos, porque as mulheres não têm recursos excedentes. Um projeto masculino para esse lugar seria construir um grande ateliê. Mas eu tive que ser muito racional com os recursos porque eu os gero com muita condicionalidade. Para eu gerar recursos não é como qualquer homem gerar recursos, então eu tenho que ser muito essencial. Faz parte do universo feminino, empregar muito bem os recursos em todos os sentidos. O tempo que temos para falar é menor, as nossas plataformas de fala também são menores, a gente ganha menos. Isso significa que a gente tem que ser essencialista. Essa é uma palavra boa. As mulheres têm que ser muito inteligentes, éticas e muito cuidadosas para ir ao que é fundamental e essencial.

Celaine comenta sobre as reformas que fez na casa quando decidiu comprá-la, coincidentemente, de outra mulher, que se desfazia da propriedade, também para mudar sua vida para outro lugar:

Eu tinha que escolher muito bem o que fazer, logo, as escolhas para meu conforto teriam que ser dadas pela correção do lugar - o que ampliaria o espaço ou o deixaria mais iluminado, como a abertura de mais janelas. Eu não conseguiria comprar uma luminária, mas eu conseguiria acertar muito onde eu queria iluminar. Isso me permitiu viver, trabalhar, sem gastos extras e isso significa que eu tenho a coisa mais preciosa de todas que é o meu tempo.

A artista conclui:

Tudo isso responde a questão feminina, a questão do emprego da força, que no nosso caso é limitada, inclusive fisicamente. Utilizá-la com tranquilidade, mas com muita potência, aplicando-a no lugar certo, para se economizar e fazer o trabalho que você quer fazer, que não está na lógica produtivista, capitalista, mas que nos move. Eu abri mão disso, até agora, para poder construir uma estrutura para ficar independente. Apesar disso, procurei me manter interessada em fazer o que eu tinha desejo em fazer. Eu acho que muitas mulheres, na minha idade, já desistiram de fazer o que gostariam. Eu acho que eu estou apenas começando a fazer o que desejo fazer!

O reencantamento do mundo

“Não tenho coisas inacabadas, tenho coisas
iniciadas”

Clara Fernandes

Na chegada ao sítio Flor de Ouro, avista-se Clara Fernandes, abrindo a trameia metálica para liberar a porteira que se encontra próxima a via, na região do Canto do Moreira, em Rationes, onde vive desde 1983. Ventava muito e as folhas das árvores, ao tom das rajadas do vento, produziam uma atmosfera de apreensão com a possibilidade de despencar uma tempestade. Naquele lugar, que nas palavras da artista “é uma versão especial e contemporânea do paraíso”, a compreensão de experiências de encantamento e vulnerabilidade do ser humano podem ser vivenciadas em suas totais potências.

As conversas iniciaram-se a partir dos teares, motivadas pela entrega de um antigo exemplar que trazíamos no carro para ser consertado. O sítio tem várias construções alocadas no território. Além da fábrica de teares do marido, existem mais duas casas, o ateliê e uma casinha antiga, datada de 1911. “Foi quando o conheci, expondo na feira da Praça Roosevelt, ainda em São Paulo, onde eu morava, que o primeiro tear apareceu para mim”, nos conta Clara. O futuro marido já tinha essa propriedade em Rationes e pesquisava a tradição açoriana das mulheres terem teares para fazerem “os panos da casa”. O primeiro tear confeccionado por ele era de imbuia e segue com a artista até hoje, passando por todas as casas que já viveu. A artista lembra que, ainda muito pequena, já havia construído uma espécie de tear, com uma caixa de uvas que pegou da mãe e com pequenos pregos que tirou da caixa de ferramentas do pai, onde amarrou linhas e teceu um pequeno pano que conserva consigo, “eu já queria tecer.”

Narrando seu gosto por morar e trabalhar em áreas rurais, mesmo sendo paulistana e tendo apreciado sua fase urbana, Clara evoca uma memória muito antiga: “Quando pensei sobre casa, a primeira imagem que me veio foi da casa em Caucaia do Alto, São Paulo.” Era uma “pequena casa, muito bonita” no sítio da família do marido. Os ambientes eram todos conjugados, tinha a cozinha e uma saleta onde cabia o tear, aquele primeiro feito pelo marido:

[...] eu tinha um tapetão onde eu punha o tear, no meio da sala e meu filho mais novo ficava engatinhando por ali, com um monte de lãs (de carneiro fiada e tingida com pigmentos vegetais) espalhadas pela sala. A gente permanecia horas ali, eu só ficava de olho quando eu ia apertar o pedal para ver se ele não estava debaixo. Enquanto eu cuidava, eu trabalhava.

Nota-se que seu ateliê já a acompanhava em sua vida cotidiana:

[...] eu tinha quatro filhos e eu fazia tudo, arrumava a casa, fazia comida, cuidava dos filhos e eles ficavam todos ali.



Figura 5 – A artista Clara Fernandes, o tear e a neta. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025

Ela se alegra ao pensar que os filhos possam ter uma memória afetiva do som e do gestual da mãe deles manipulando o tear no meio da sala da casa da família. Sem ser por acaso, a lembrança da casa e do tear no centro da sala vieram à tona para a artista. A casa é o lugar por excelência, marcado por uma densidade simbólica e um sentido de proteção. Como lar, ela expressa nossa ligação íntima com a terra e o cosmos. O geógrafo Yi-Fu Tuan (2012), conceitua esse apego afetivo ao lugar com o nome de “topofilia”. Segundo o autor, essa força existencial reside no *hearth*, o cerne da casa. Tuan evoca a lareira (*hearth*) como núcleo simbólico e habitado da casa. O *hearth*

simboliza o sentido de lar, na escala da casa ou do seu território, abrindo espaço para o ser-com-os-outros e para a dimensão mítica. Essa noção dialoga com o arquiteto Witold Rybczynski (1986), quando observa que, nas casas antigas, os lares abrigavam deuses domésticos e rituais que uniam vida cotidiana e espiritualidade (RYBCZYNSKI, 1986).

Com a mudança para o bairro de Ratoes, na ilha de Santa Catarina, o primeiro lugar ocupado como ateliê foi a antiga casinha, datada de 1911 “*que estava quase desmoronando e nós arrumamos. Eu levei o tear para lá e comecei a trabalhar*”, conta Clara.

Eu levava meus filhos e, como a casa ficava na beira da estrada e tinha uma janela com peitoril baixo, por onde se via o movimento da rua e, inversamente, o que se fazia lá dentro, quem passava por ali pedia para entrar. As vizinhas que tinham filhos pequenos e a criançada do local, começaram a frequentar a casinha, que passamos a chamar de escolinha branca.

Desse grupo de mulheres e crianças, surgiram várias tecelãs, e um coletivo de mulheres para a produção no ateliê, o que demandou uma mudança para um espaço maior.

O local do atual ateliê, uma edificação que fica logo ao lado direito da entrada do sítio, é resultado de uma reforma feita pela filha arquiteta, do antigo ateliê construído para abrigar o coletivo. Possui duas alas, separadas por um vazio central subtraído no formato de um longo galpão de duas águas, com paredes voltadas para o vazio central que demarcam o acesso e são fechadas por painéis de vidro que vão do piso ao teto, deixando uma bela luz entrar nos dois espaços. Explica a artista:

Esse espaço que nós estamos era um galpão único, bem escuro, feito às pressas para abrigar as tecelãs, com tesouras de eucalipto, umas paredes frágeis e portas e janelas de demolição. Em um dia de ventania uma árvore caiu sobre o telhado e partiu o galpão em dois.

Nos espaços, interligados pelo vazio de acesso central, de um lado abrigam-se os teares e algumas obras tridimensionais, penduradas nas vigas das tesouras de madeira, além de muitos carretéis, linhas, papéis, materiais orgânicos encontrados na natureza e outros, advindos de rejeitos industriais. No lado oposto, em um ambiente menor, um estar, biblioteca, cozinha, banheiro, permeados por obras de menor dimensão, catálogos das muitas exposições, um piano, um gostoso sofá onde acontecem as conversas e encontros; e um fogão, sempre realçando aromas de café ou de algum bolo prestes a ficar pronto. Uma pequena casa junto a um ateliê, onde lar e labor se entrelaçam.



Figura 6. Ateliê de Clara Fernandes em 3 tempos. Fonte: fotos elaboradas pelas autoras, 2025

“Viver aqui é um privilégio, mistura o que é meu de urbano com o que é meu de mato”. Clara dorme em um quarto voltado para um açude e para uma mata. Seus sonhos são guardados pelo som da água e do balanço das copas das árvores:

Eu me deixo levar. Um jeito gostoso de dormir e criar, é uma das viagens mais gostosas que eu faço. Eu vou dormir com um assunto e, naquele intervalo do sonho, vou encaixando as ideias e aí, você acorda com vontade de ir para o ateliê e pôr as coisas em prática.

As produções da artista mostram uma interdependência desse espaço a sua volta. Os materiais orgânicos são encontrados em abundância em seu território e se tornam tramas para construir suas obras tridimensionais, que se dispõem invariavelmente suspensas em seu ateliê, possibilitando infinitas possibilidades de serem vistas a partir da luz natural, levando o expectador a experiências de proximidade e profundidade intensificadas pela mistura de materiais que se mesclam com a paisagem circundante, em uma experiência imersiva intensa.

Minha produção tem uma linha, às vezes, tem um material que me leva para um roteiro. Muitas vezes, entra a literatura (como, por exemplo, nas séries Cartas ao Mar e Epifânicas). Penso as obras como textos. O que eu faço é comunicar algo, o tecido é o texto e o espaço, lugar onde as obras habitam.

No texto *Clara Fernandes e o sonho da Moira: tecer o espaço e modelar a luz*, a curadora e pesquisadora, Rosângela Cherem observa:

Assim, entre textos e tessituras, as linhas avançavam suspensas em busca de outros sentidos para além da fatura em tear, apresentando um elaborado jogo entre precisão e desmesura, superfície e profundidade. Resultado desta poética, o espaço era abordado menos como uma paisagem já existente, meio circundante à obra ou ambiente (re-) apresentado e mais como um mundo singular em que o lugar fazia surgir um espaço ainda não visto (Cherem, 2011, p.2.).

A partir de uma perspectiva estético-política latino-americana, Ana Patricia Noguera de Echeverri (2004) propõe um “*reencantamento do mundo*”, no qual a poética se torna via de reconexão simbiótica entre o humano e a Terra. Ao dar “*palavra ao ambiental*”, Noguera desloca o foco da centralidade antropocêntrica para uma escuta do mundo natural.

Clara Fernandes parece ter conseguido em sua casa ateliê, a indissociabilidade Terra - mundo. Terra como fundamento e mundo como horizonte do existir humano. (Heidegger, 2012). “*Sou uma artista multimídia, extemporânea, cuja criação usa o tear como instrumento principal*”, define-se. “*Eu me sinto como uma árvore daqui desse lugar. Minha conexão acontece aqui!*” (em Ratonés). A artista trama, com fios e gestos, um “*reencantamento do mundo.*”

A casa ser

“Quase tudo que foi. Quase nada que resta.” Juliana Hoffmann

As estantes de livros recebem quem entra pela grande porta reticulada de madeira e vidro da casa-ateliê da artista visual Juliana Hoffmann, e antecipam aos atentos, que ali os livros, tanto quanto as telas, são protagonistas. Junto a entrada também se encontram, organizadas em grandes estruturas móveis, telas de várias dimensões que possibilitam, aos visitantes, leituras de diferentes períodos da produção da artista. Do ateliê localizado no térreo de um sobrado de três andares, entre o mar e o morro do Sambaqui, avistamos a baía norte da ilha de Santa Catarina, tendo a ponte pênsil como plano intermediário, e ao fundo, as montanhas do morro Cambirela. No primeiro plano, junto à beira mar na visão para oeste, localiza-se uma pequena praça com árvores e um banco, e do deck em frente à casa, avista-se um belo pôr de sol, sendo as árvores e os poentes assuntos recorrentes na obra da artista; “livros são árvores”, afirma Juliana.



Figura 7 - Ateliê de Juliana Hoffmann – em 3 tempos. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025.

A leitura faz parte do processo criativo de Juliana e os livros ocupam um grande espaço do seu ateliê e da sua vida. Nessa confluência a artista fala de seu processo criativo: “Esse ritual que se repete quase todas as manhãs, é meu primeiro ato do dia, ler algum trecho de algum autor, geralmente, um poeta, antes de iniciar as minhas atividades no ateliê”. E era assim que fazíamos nas várias manhãs de visitas feitas a seu ateliê, acompanhando a preparação da exposição “*Exaptações*” que seria apresentada no mês de agosto de 2024, na Fundação Badesc, em Florianópolis. Uma grande exposição de diferentes fases da produção da artista, apresentando um conjunto de obras que tratam o processo de arruinamento: Livros e Madeiras (cupins), A Casa Ser (mofos e fungos) e Placas (resíduos da indústria).

A questão central da artista nessa exposição, pelas palavras do curador Raul Antelo: “o que é a vida que vai para além da forma?”, conduz uma série de trabalhos nos quais Juliana se interessa pelo “informe” e pelo “perecível”. Para ela, “as coisas estão sempre em movimento”. A ação do tempo transforma paisagens e objetos, deixando marcas que narram histórias de mudança e permanência. Memória, ruínas, natureza e tempo são temas que atravessam a sua produção. O curador completa, no texto curatorial da exposição:

As exaptações de Juliana poderiam chamar-se Comícios zoológicos. Os cupins estão aí. Ganham soberania. Engrossam a voz. Ou antes, nos permitem ouvir como a nossa voz se torna a cada dia mais rouca e apagada. Reduzir, reduzir, reduzir, tal era o objetivo de Duchamp. E outro não é o de Juliana (Antelo, 2024).

Ainda acerca do trabalho da artista, acrescenta o curador, citando Albert Camus: “haverá um dia em que a natureza devorará a trama de fracos cenários de que o homem tenta se cercar”⁷. Em concordância ao pensamento do curador a artista observa: “Temos que tirar o homem do centro do mundo. A natureza está provando que outros seres possuem uma inteligência”.

Observo que se Duchamp desmanchava o mundo material das máquinas, enorme utopia do século XIX, Juliana desmancha a soberania do artista, através de um olhar lançado ao não-humano. Seguindo pelas trilhas desse desmanche, a também curadora da exposição, Rosângela Cherem,

⁷ N.A: Trecho das falas do curador Raul Antelo, proferidos no curso preparatório da exposição *Exaptações*, da artista visual Juliana Hoffmann. O curso consistiu no conjunto de sete encontros, cujo eixo temático relacionou-se ao entendimento do processo poético da artista, bem como suas implicações no âmbito da teoria e crítica de arte contemporânea. Ocorreram de 22 de maio a 3 de julho de 2024, na sede da Fundação Badesc, em Florianópolis/SC.

comenta sobre a obra da artista que: “trazer algo que se decompõe nos questiona (...) recombinar restos é o que nos dá a consciência humana”. E considera que Juliana organiza suas obras a partir de uma cadeia que relaciona sua própria biografia com as vozes herdadas de outros, como aparecem nos livros que herdou do pai e nas tessituras dos bordados que recebeu de sua mãe. Cherem nos apresenta, através da obra *As contingências do vivido* de Jacques Derrida, o conceito de “*otobiografia*”, um neologismo que mistura *autos* (de “si mesmo”) e *otos* (de “orelha”, em grego). A palavra desloca o termo “autobiografia” (escrita de si) para aquilo que se escreve do eu através da escuta do outro. O “eu” é sempre já uma citação — um nome recebido, uma cadeia de vozes herdadas. Juliana recebe dessa cadeia de vozes herdadas, além do gosto pela leitura, as habilidades com a linha e essas heranças vão construindo suas narrativas.

Sobre a biblioteca do pai, interessante contar sobre essa herança inusitada - uma grande quantidade de livros com cupim, que a artista guardou por 10 anos e que vieram a ser essenciais em sua produção artística, culminando na exposição *Exaptações*. Já a herança dos bordados vem de tempos mais longínquos, já que sua avó também costurava e tricotava as roupas da família à mão: “uma das coisas que eu adoro fazer é costurar, fazer crochê, tricô e bordar”. Memórias que conversam com o saber-fazer de sua avó e mãe com quem aprendeu essas artes manuais:

Aprendi com minha Vó Flor, uma lagueana de família grande, e de uma época em que a indústria têxtil e o mercado não tinham esse excesso de oferta. As roupas eram feitas em casa ou costureiras, comprava-se o tecido e levávamos à costureira para fazer, depois tinham as provas até a peça ficar pronta, tudo sob medida. As roupas de lã eram tricotadas a mão, as toalhas de mesa bordadas também a mão, as colchas eram de crochê, assim minha avó e minha mãe estavam sempre fazendo algo manual. Na adolescência fazia as minhas roupas. Comprava o tecido, comprava tinta para tecido e estampava a mão, para depois cortar e costurar. Esses trabalhos manuais têxteis com certeza me despertaram a paixão pelo fazer manual, que é a prática do ateliê.

Juliana conta que foi também na adolescência que começou a desenhar bastante. Ela lembra de que foi nesse período que teve que fazer uma escolha entre desenhar ou costurar, pois os dois ofícios lhe exigiam muita dedicação. Foi então que escolheu priorizar o desenho. Relembra, ainda, que quando sua mãe adoeceu, em 2013, ela precisou se afastar por alguns meses do ateliê para cuidar dela. Nesse período mãe e filha passavam tardes inteiras bordando juntas e esse bordar conjunto a encheu de alegria, assim como fez um resgate dessa antiga paixão. Conta que quando retornou ao ateliê começou a introduzir a linha e o bordado em suas obras.

A artista lembra que foram muitas mudanças até se estabelecer em sua atual casa-ateliê no bairro de Sambaqui, em Florianópolis. Até chegar ali ela sempre tinha morado em apartamentos pequenos, então seu ateliê era itinerante, às vezes na edícula da casa dos pais, às vezes na sala de seu apartamento ou em algum quarto, às vezes numa sala situada no sítio da família.

Eu morava no centro, perto do trabalho como professora, e perto da escola da minha filha, pois com jornada múltipla (casa/família, trabalho/renda, criança pequena), eu não teria tempo para pintar. Quando minha filha começa a trabalhar e eu diminuo minhas aulas, me mudo para essa casa onde posso ter, finalmente, um espaço de trabalho, um ateliê.

Em 2015, a artista, o marido e a filha, mudam-se para o sobrado em Sambaqui, e a partir daquele momento fica estabelecido o espaço de um ateliê formalmente configurado. No princípio, o ateliê se localizaria no terceiro andar, onde havia uma grande sala. Mas, por se tratar de um sobrado, uma construção verticalizada que se molda a terrenos menores, o acesso era dificultado por uma estreita escada helicoidal, por onde as telas não entravam.



Figura 8. Juliana Hoffmann pintando em seu ateliê. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025.

Para o ateliê eu precisava de um espaço maior, que coubesse meu acervo, minha biblioteca, os materiais de trabalho e as mesas. Em uma casa padrão este espaço normalmente é a sala de visitas na entrada da casa, e foi ali que instalei o ateliê. Um dia recebi a visita de um artista (homem), quando ele viu o ateliê na entrada da casa, onde deveria ser a sala de estar tradicional, ele exclamou: o teu marido deixou? E eu levei um susto, por que não deixaria?

Ao lado da antiga sala, hoje ateliê, existe uma pequena cozinha interligada com a mesa de jantar, que se transforma em mesa de trabalho fora dos horários das refeições. “Quando recebo visitas, tanto para o ateliê quanto pessoais, para um almoço ou jantar, o encontro acaba sendo no ateliê, pois é ali que está a mesa de jantar – onde acontecem refeições e conversas entre quadros e livros”.

Ao longo de alguns anos o sobrado passou por um processo de transformação, com operações de demolição, descamação, renovação e reconstrução. A participação ativa da artista em todo o processo de reforma, fez com que pudesse pensar nessas camadas da casa como peles com marcas residuais do tempo. Algo em constante transitoriedade, como acontece com o corpo humano. A Série Casa-Ser inicia-se nesse período.

A conexão de Juliana com a arquitetura vem de sua formação como engenheira, com uma curta atuação profissional, que abandonou para se dedicar inteiramente à arte, formação que legou à artista um olhar interessado pela casa. Nas muitas reformas já realizadas, nas quais ela e o marido (também engenheiro), e a filha arquiteta, atuam de forma ativa, tanto no projeto como na feitura, levaram Juliana a se deter nos poros tapados pelas camadas das pinturas deterioradas nas paredes, os quais fotografou detalhada e incansavelmente, enxergando-os como seres tentando respirar:

A casa, com suas silenciosas marcas-manchas conta histórias, se comunica, pulsa. Enquanto restauro as paredes desgastadas de minha casa/ateliê, sinto como se a camada de tinta fosse a pele deste ser silencioso. Uma pele machucada. Ao ver as fotografias destas marcas-manchas senti a falta dos poros para que ela pudesse respirar, desde então tenho incansavelmente perfurado todas as fotos.

Nas teorias de restauro, voltadas à devolução da forma original e limitadas ao aspecto monumental, ignora-se que toda casa é também um depósito de afetos, gestos e memórias. Quantas histórias há nos ambientes? O que cada casa conta sobre seus moradores? Seria possível admitir-se preservar um edifício ordinário em seu caráter de testemunho de sua passagem no tempo, dos vínculos criados entre o espaço e a experiência humana que o habitou? Aquilo que John Ruskin, no século XIX, chamava de *pátina da vida*: a beleza que nasce do uso, do desgaste e da permanência. Para Juliana essa possibilidade de testemunhar a passagem do tempo é incontestável.

A casa de Juliana está sempre em transformação e a artista segue esse fluxo transitando entre os andares, ora concentrando-se no térreo onde habita e trabalha em suas obras simultaneamente, ora deslocando a sua moradia para um outro andar, separando-se do local da produção. A casa está sempre com “*obras em andamento*”, já que é morada e local de pesquisa artística constante. Na última configuração, o casal estava ocupando um dos lofts do segundo andar: “*Agora quero me dedicar inteiramente aos trabalhos no ateliê e precisamos (ela e o marido) de um lugar pequeno e prático, de fácil manutenção diária. Mas, ainda, quero habitar o terceiro andar, assim que pudermos reformar a cozinha lá de cima*”. Juliana parece estar sempre acionando um trabalho de desconstrução para que as coisas mudem.

Considerações em fluxo: O que a arquitetura e a arte podem aprender com as casas-ateliês

Ao longo deste percurso, compreendemos que as casas-ateliês de artistas mulheres latino-americanas são espaços de criação, nos quais o cotidiano se converte em matéria crítica e poética. Esses lugares revelam modos de habitar que desafiam a separação moderna entre trabalho e vida, corpo e pensamento, público e privado, binarismos que sustentam tanto a lógica patriarcal quanto a racionalidade capitalista da produção espacial. Este artigo estabelece a casa-ateliê como uma imagem poética — um conceito que permite compreender o espaço como campo simbólico e sensível, onde se articulam experiência, afeto e criação. Ao adotar essa imagem poética, a pesquisa reconhece, nos espaços femininos de criação, um potencial crítico e emancipador que pode contribuir para metodologias de projeto(s) arquitetônico(s) que articulam cuidado, intuição e experimentação.

Ao aproximar a prática projetual de metodologias etnográficas — observação participante, convívio prolongado, atenção às rotinas e aos usos imprevistos —, abre-se a possibilidade de uma arquitetura que tome a experiência como dado projetual e reconheça o cotidiano como lugar de produção de conhecimento. As casas-ateliês mostram que o projeto pode ser menos um desenho fechado de funções e mais um campo relacional em que se negociam tempos, desejos, corpos e materiais.

No campo artístico, observamos que a relação entre os espaços e as linguagens de cada artista pode ser apreendida na observação do ato criativo e do viver cotidiano nas casas-ateliês. As organizações espaciais, os fluxos, os elementos arquitetônicos (paredes, portas, janelas, tesouras de telhado), somados ao mobiliário, aos objetos, materiais de trabalho, referenciais visuais, livros, papéis, galhos, pedras e sementes, compõem materialmente esses espaços e suas ambiências. Também a luz e sombra, os ruídos, as cores, odores e sabores inspiram subjetivamente as artistas, que se permitem assumir seu lugar como criadoras em uma sociedade que, por muito tempo, negou-lhes esse direito. Compreendendo como se articulam seus espaços, entendemos também como operam, pelo que se interessam, como trabalham e o que as move.

As casas-ateliês revelam, igualmente, que o gesto artístico, além de necessitar de um espaço funcional, se enriquece na convivência entre o habitar e o criar. Nesses lugares, a arte se confunde com o cotidiano, com o cheiro da comida, o som da chaleira, o rumor das árvores. O ateliê é o lugar onde matéria e pensamento se tocam, onde a arte se refaz a partir da escuta do lugar e da reconexão

com o viver em si. São espaços onde o tempo cotidiano é pausado para que outros modos de vida se esbocem, em que o fazer artístico não se separa da vida, mas se entranha nela. Esses espaços resistem às dinâmicas aceleradas do mercado e à lógica produtivista de resultados imediatos e mostram que o ato de criar é inseparável da manutenção da vida, e é justamente nessa inseparabilidade que se inscreve sua força. Ao recusar a figura isolada do “gênio” e ao afirmar práticas partilhadas e atravessadas por vínculos, essas casas-ateliês propõem um modo de criar enraizado na cooperação, na memória e na interdependência. Ao tornar visíveis esses espaços, este artigo não apenas descreve três casas-ateliês, mas observa que, nessa interseção entre feminismo e anticapitalismo, as casas-ateliês ensinam que criar é, antes de tudo, habitar — e que habitar poeticamente o mundo talvez seja o mais profundo aprendizado que a arte pode oferecer.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CARVALHO, I. C. Q. *Curso livre “O ateliê da artista”*. 2025. Curso de curta duração.
- CASEY, Edward S. *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- CHEREM, Rosângela Miranda. Sobre Três Artistas num Palácio ou uma História Abreviada da Forma e da Imagem. In: 20º Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2011, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. v. 1. p. 1-10.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. EUA: Editora: Random House USA (Print-On-Demand), 1996.
- GALLO, Priscila Marchiori Dal; MARANDOLA JUNIOR, Eduardo. O conceito fundamental de mundo na construção de uma ontologia da geografia. *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 3, p. 551–563, 2015. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2015.82961. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/82961>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- DARDEL, Éric. *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GARCEZ, Luciane; MAKOWIECKY, Sandra. Breves notas temporais: Juarez Machado e outros artistas em ‘O que habita o ateliê do artista?’ *Revista Interdisciplinar Art & Sensorium*, Curitiba, v. 9, n. 2, p. 12–33, 2022. doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.12-33. Disponível em <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/4707> Acesso em: 29 nov. 2025.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso. In: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vitor Moura, João Constâncio. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p.5-94.
- HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar.” In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HIGGIE, Jennifer. *The Mirror and the Palette: Rebellion, Revolution and Resilience – 500 Years of Women's Self-Portraits*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2021.

- HOOKS, bell. *Artistas mulheres: o processo criativo*. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 236–243
- HUSKINSON, Lucy. *Arquitetura e psique: Um estudo psicanalítico de como os edifícios impactam nossas vidas*. São Paulo: Editora : Editora Perspectiva S/A, 2021.
- LEHMAN, Sophie-Anne; ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra (orgs.). *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- MARANDOLA JR., E. *Fenomenologia do ser-situado: crônicas de um verão tropical urbano*. São Paulo: UNESP, 2021.
- MUXÍ, Zaida. *Mulheres, casas e cidades: por uma política do habitar*. São Paulo: Editora Elefante, 2021
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (original 1945).
- NASCIMENTO, Flávia Brito. *Cotidiano Conjunto: Domesticidade e Patrimonialização da Habitação Social Moderna*. São Paulo: EDUSP, 2025.
- NOGUERA, Ana P. *El reencantamiento del mundo*. México: PNUMA; Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura – nuevos caminos de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas: editora da Unicamp, 2013.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- SACRISTE, Eduardo. *Que és la casa?*. Buenos Aires: Coleção Esquemas, Editorial Columbia, 1968.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

FEMINISMO EM *PASSAGEM* (1979): BARRO, CORPO E SÍMBOLO NA ARTE BRASILEIRA

*Teresa Lousa*¹
*Gustavo de Assis*²

Resumo: A performance *Passagem* (1979) marca um ponto decisivo na trajetória de Celeida Tostes (1929–1995), ceramista, artista e arte-educadora cuja prática pedagógica e comunitária inscreve o barro como operador de memória, identidade e coletividade. Nessa criação, a artista mobiliza o potencial simbólico da terra, presente em mitos de criação, como matriz de conexão entre corpo, matéria e subjetividade feminina. A partir das reflexões suscitadas por essa experiência, o artigo adota uma metodologia qualitativa e interdisciplinar, articulando processo criativo, simbolismos do feminino e a fenomenologia do fazer com a argila, à luz da psicologia analítica e da arteterapia de orientação junguiana. Em seguida, situa a obra no contexto brasileiro dos anos 1970, marcado pela ditadura militar, pela emergência tardia do feminismo e pelas vanguardas artísticas neoconcretas, relacionando esses aspectos à atuação de Celeida. Busca-se, assim, evidenciar a atualidade de sua performance diante de leituras contemporâneas sobre o feminino, como as de bell hooks, e das críticas às estruturas do mercado artístico e às narrativas culturais dominantes.

Palavras-chave: Celeida Tostes; barro; símbolo; feminino; performance.

FEMINISM IN *PASSAGEM* (1979): CLAY, BODY, AND SYMBOL IN BRAZILIAN ART

Abstract: The performance *Passagem* (1979) marks a decisive point in the trajectory of Celeida Tostes (1929–1995), a ceramist, artist, and art educator whose pedagogical and community-based practice inscribes clay as an operator of memory, identity, and collectivity. In this work, the artist mobilizes the symbolic potential of earth—present in creation myths—as a matrix of connection between body, matter, and feminine subjectivity. Drawing on the reflections prompted by this experience, the article adopts a qualitative and interdisciplinary methodology that articulates creative process, feminine symbolisms, and the phenomenology of working with clay, in dialogue with analytical psychology and Jungian-oriented art therapy. It then situates the work within the Brazilian context of the 1970s, a period marked by the military dictatorship, the late emergence of

¹ Lisboa, 1978. Professora Auxiliar da FBAUL, Doutorada em Ciências da Arte e do Patrimônio, Investigadora integrada do CHAM e colaboradora do CIEBA. Science ID: 131A-6DEB-7A30. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6574-6901>. teresa.lousa@gmail.com

² Ribeirão Preto, SP, 1973. Mestrando em Arte e Ciência do Vidro e da Cerâmica (FCT/UNOVA). Pós Graduação em Arteterapia e Expressões Criativas (IJEP). Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9050464193535080>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4167-0732>. guteoassis@gmail.com.

feminism, and neoconcrete artistic vanguards, relating these aspects to Celeida's practice. The article thus seeks to highlight the contemporary relevance of her performance in light of current readings on the feminine, such as those of bell hooks, and of critical perspectives on the structures of the art market and dominant cultural narratives.

Keywords: Celeida Tostes; clay; symbol; feminine; performance.

FEMINISMO EN *PASSAGEM* (1979): BARRO, CUERPO Y SÍMBOLO EN EL ARTE BRASILEÑO

Resumen: La performance *Passagem* (1979) marca un punto decisivo en la trayectoria de Celeida Tostes (1929–1995), ceramista, artista y arte-educadora cuya práctica pedagógica y comunitaria inscribe el barro como operador de memoria, identidad y colectividad. En esta creación, la artista moviliza el potencial simbólico de la tierra —presente en los mitos de creación— como matriz de conexión entre cuerpo, materia y subjetividad femenina. A partir de las reflexiones suscitadas por esta experiencia, el artículo adopta una metodología cualitativa e interdisciplinaria, articulando proceso creativo, simbolismos de lo femenino y la fenomenología del trabajo con la arcilla, a la luz de la psicología analítica y de la arteterapia de orientación junguiana. Posteriormente, sitúa la obra en el contexto brasileño de los años setenta, marcado por la dictadura militar, la aparición tardía del feminismo y las vanguardias artísticas neoconcretas, relacionando estos aspectos con la actuación de Celeida. De este modo, se busca evidenciar la vigencia de su performance ante lecturas contemporáneas sobre lo femenino, como las de bell hooks, y las críticas a las estructuras del mercado artístico y a las narrativas culturales dominantes.

Palabras clave: Celeida Tostes; barro; símbolo; femenino; performance.

Introdução

A artista brasileira Celeida Tostes (1929–1995) foi escultora, professora e uma das figuras centrais na expansão da cerâmica no Brasil, levando-a para além do campo utilitário e inserindo-a no horizonte da arte contemporânea. Sua performance *Passagem* (1979) articula o fazer com o barro a experiências pessoais e coletivas, estabelecendo com ele um vínculo visceral. Formada em instituições nacionais e internacionais, Celeida passou a integrar, a partir de 1975, o corpo docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro, e, mais tarde, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atuou também em projetos comunitários realizados em presídios e periferias, conciliando prática artística, educação e ação social.

Durante os anos da ditadura militar, o Parque Lage consolidou-se como um polo de resistência e experimentação artística, reunindo artistas, críticos e estudantes em torno de uma pedagogia aberta e coletiva, em diálogo com práticas experimentais de performance, pintura e escultura. Nesse ambiente, a produção de Celeida, ao abordar experiências vividas por ela como mulher, aproximou-se das primeiras influências da segunda onda do feminismo no Brasil, articulando terra e gênero em rituais de renascimento e pertencimento.

É nesse horizonte que surge *Passagem*: coberta por argila líquida, a artista, com o auxílio de suas assistentes, modela uma grande ânfora na qual adentra para, em seguida, emergir. A ação pode ser lida em dois registros complementares: no plano simbólico — próximo à leitura de Erich Neumann (1955/2015) e à arteterapia de orientação junguiana, em que o vaso e a terra figuram como arquétipos do feminino — e no plano fenomenológico, herdeiro de Merleau-Ponty e do neoconcretismo, que enfatiza a centralidade do corpo no mundo vivido. O interesse de Celeida pela

psicologia de Carl Gustav Jung e pela dimensão simbólica do feminino reforça a pertinência de uma leitura que una a escuta simbólica do barro à experimentação artística do corpo em relação à matéria. Nesse sentido, a performance aproxima-se também da arteterapia, na qual a co-criação com a matéria se converte em ocasião de reflexão sobre a subjetividade e em convite à autorreflexão.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a atualidade da obra, destacando sua linguagem simbólica do feminino e situando o gesto da artista em contraponto à mercantilização da arte. Embora o recorte principal se concentre no período de 1975 a 1979, é inevitável reconhecer que a performance projeta ressonâncias decisivas na década seguinte, funcionando como um ato-limiar: emerge em meio aos tempos difíceis da ditadura e aos experimentalismos dos anos 1970, mas já antecipa a abertura política e cultural dos anos 1980, quando práticas coletivas, pedagogias experimentais e articulações feministas ganham novo fôlego no Brasil e na América Latina.

O texto organiza-se em três partes: (1) discute a importância do símbolo na psicologia analítica, na arteterapia e na fenomenologia, bem como sua relação com o barro; (2) contextualiza a produção e a trajetória de Celeida no cenário político e artístico do Rio de Janeiro dos anos 1970; e (3) analisa a performance em articulação com as discussões anteriores e em diálogo com o conceito batailliano de *informe* e as leituras feministas de bell hooks.

O barro como símbolo e mito

O barro, mais do que simples matéria-prima ou recurso utilitário, ocupa um lugar singular na imaginação humana. Presente desde os mitos de criação como matéria de origem, de transformação e de retorno, ele não é apenas substância moldável, mas também matriz criativa e campo de projeção arquetípica. A experiência simbólica que dele brota exige uma abordagem situada na subjetividade, dimensão essencial para a leitura de obras que o tomam como núcleo, como ocorre em *Passagem*. Embora resista a análises redutoras, a subjetividade foi explorada por diversas correntes filosóficas e psicológicas que reconheceram no símbolo uma linguagem própria do vivido (Sass, 2022).

Na modernidade, escritores como Proust, Valéry e pintores como Cézanne transformaram a subjetividade em tema da criação, antecipando preocupações que seriam aprofundadas pela fenomenologia e pelo existencialismo. Esse movimento abriu caminho para que o símbolo fosse pensado como presença viva da subjetividade na experiência íntima do sujeito. Convém, aqui, diferenciar o signo e a alegoria do símbolo: este não aponta para além de si, mas participa da própria realidade que manifesta. Goethe sintetizou essa ideia ao afirmar que “os símbolos são aquilo que representam” (apud Sass, 2022, p.25, tradução nossa). Diferentemente do signo ou da alegoria, que remetem a significados fixos, o símbolo se abre ao indeterminado, transmitindo um sentido vivo e múltiplo.

A psicologia analítica acrescenta outra camada a essa discussão. Para Jung, o símbolo nunca esgota seu significado, apontando sempre para algo além de qualquer conceito (Jacobi, 2021, p.60). Edinger (1992) explica que ele oferece sentido à vida vivida não como um significado fixo, mas como uma abertura para o desconhecido, situada na própria subjetividade. Embora a teoria da psique de Jung preserve um modelo estrutural e transcendente do inconsciente, sua prática privilegia a escuta simbólica, aproximando-se, nesse ponto, da postura fenomenológica que é reconhecer no símbolo um processo vivo, no qual interior e mundo se encontram na experiência do sujeito.

O símbolo é sempre um produto de natureza extremamente complexa, uma vez que nele intervêm dados de todas as funções psíquicas. [...] O símbolo vivo não pode nascer numa mente apática ou pouco desenvolvida, pois tal mente se contentará com os símbolos já existentes

oferecidos pela tradição estabelecida. Apenas o anseio apaixonado de uma mente altamente desenvolvida, para a qual o símbolo tradicional já não é a expressão unificada do racional e do irracional, do mais elevado e do mais baixo, pode criar um novo símbolo (Jung, 1967, §825, tradução nossa).

Podemos considerar o trabalho artístico como um movimento que transcende a elaboração conceitual do símbolo e encontra, na concretização da obra, o espaço onde o gesto criativo une presença material e potência simbólica. Essa perspectiva é amplamente explorada na arteterapia de orientação junguiana, que, no Brasil, teve em Nise da Silveira sua principal pioneira. Ao reconhecer nas imagens produzidas por pacientes psiquiátricos símbolos vivos e não apenas sintomas, sua metodologia abriu caminho para uma prática terapêutica que valoriza a criação artística, a escuta sensível e a importância da materialidade (Silveira, 2015). Hoje difundida em ateliês, escolas e contextos terapêuticos, a arteterapia destaca-se por valorizar não apenas a interpretação de conteúdos inconscientes, mas também a experiência da co-criação entre sujeito e matéria. Como observa Urrutigaray (2023), nessa abordagem o símbolo não é um enigma a ser decifrado, mas uma presença que se manifesta no corpo, na matéria e no tempo da criação.

Gouvêa (2021), ao citar Anaxágoras, “o homem pensa porque tem mãos” (p.68) acrescenta que o fazer manual não é a simples execução de uma ideia, mas pensamento que se dá no entrelaçamento de corpo, matéria e mundo. A mão imprime na matéria o que não pode ser elaborado em palavras; no contexto terapêutico, projeta conteúdos inconscientes em formas sensíveis. Criar com as mãos é, assim, mais do que produzir objetos: é instaurar uma linguagem em que a matéria se torna mediadora entre o subjetivo e o concreto.

Por sua resistência plástica ao tato e por instaurar uma temporalidade própria na interação, o barro ocupa um lugar privilegiado. Modelar não se limita à obtenção de uma forma final: abre uma fenda simbólica em que imagens germinam e se transformam. Nesse gesto, o ato individual de moldar a terra reflete, em escala íntima, narrativas coletivas e ancestrais, fruto da longa relação da humanidade com esse elemento. Essa matéria úmida e escura, tradicionalmente associada ao feminino, ao útero e à Lua, carrega um saber ancestral que convida à coautoria entre sujeito e mundo: “No barro, o homem cria e é criado” (Gouvêa, 2021, p.73).

Não por acaso, mitos de diferentes tradições situam o barro como matéria primordial da criação. No antigo Egito, o deus Khnum era o oleiro divino que moldava os corpos humanos em seu torno, usando o lodo fértil do Nilo. Na tradição judaico-cristã, Adão, cujo nome deriva da palavra hebraica *adamah* (terra), é formado do pó do solo e recebe o sopro divino como vida.

A força desses mitos não reside apenas em suas narrativas, mas, segundo a psicologia analítica, em sua capacidade de ativar imagens do inconsciente coletivo — camada profunda da psique que abriga conteúdos transpessoais e arquetípicos (Jung, 2007). Os arquétipos, por sua vez, constituem as formas estruturais desse inconsciente: padrões universais de experiência que não possuem conteúdo fixo, mas se atualizam em mitos, sonhos e símbolos sempre que encontram uma situação existencial correspondente na vida do sujeito. Desse modo, para a psicologia analítica, os mitos operam como narrativas coletivas que dão corpo a essas potências, oferecendo imagens através das quais o indivíduo pode elaborar o que permanece latente em sua psique.

Ainda entre as narrativas que vinculam o barro à criação da humanidade, destaca-se, na cosmologia iorubá, o mito de Nanã, segundo o qual os corpos humanos só puderam ser moldados a partir da lama primordial, pois apenas essa matéria era capaz de acolher a vida. Trazido ao Brasil pela diáspora forçada da escravidão atlântica, esse mito enraizou-se no imaginário afro-brasileiro, tendo o barro como símbolo da ancestralidade, do feminino e da ligação entre origem e morte, entendida como o retorno inevitável do ser humano à terra. Na psicologia analítica, essa dimensão

corresponde à Grande Mãe primeva (Zacharias & Silva, 2025), arquétipo estudado exaustivamente por Erich Neumann, colaborador de Jung, em *A Grande Mãe* (1955/2015).

Neumann identifica na figura da Grande Mãe a primeira forma estruturante da psique coletiva, uma matriz urobórica a partir da qual se diferenciam tanto o masculino quanto outras manifestações do feminino. A partir dessa genealogia, o autor percorre culturas, objetos rituais, esculturas e pinturas, reconhecendo múltiplas expressões do arquétipo. Sobre essa figura projetam-se aspectos ambivalentes: ora fonte de vida, cuidado e sabedoria; ora força destrutiva, possessiva e cruel. Essa polaridade não constitui um simples contraste, mas uma tensão essencial ao feminino arquetípico. Neumann formula ainda a equação simbólica “mulher = corpo = vaso = mundo”, mostrando como esses elementos funcionam como recipientes equivalentes, espaços de germinação, abrigo e cuidado.

Na criação de Celeida, vemos a reinterpretação poética dessa equação simbólica. O barro, enquanto matéria informe, remete à origem de toda criação; o vaso, ao ganhar forma, torna-se ventre de gestação e imagem do feminino como potência transformadora. É nessa atitude profundamente simbólica de entrar nua neste recipiente, permanecer em seu interior e rompê-lo para renascer que Celeida ressignifica o arquétipo feminino no horizonte da arte de seu tempo.



Figura 1. Celeida Tostes em seu ateliê. Fotografia de Sonia D’Almeida / CPDoc JB, (1987).

Celeida e o Rio dos anos 1970

Ao trazer o trabalho com o barro para o espaço da performance e da instalação, Celeida articula o cenário das artes de vanguarda do Rio de Janeiro dos anos 1970 à sua trajetória pessoal, marcada

por viagens, leituras e pela experimentação constante com o barro. A argila torna-se uma amálgama que media dimensões simbólicas e concretas, ligando a criação da artista ao tecido social de seu tempo.

Seu trabalho dialoga com debates críticos da época, que defendiam uma arte experimental e aberta, em contraposição aos modelos tradicionais e hierárquicos de representação e apreciação. Nesse horizonte, aproximava-se das proposições de Frederico Morais — como nos eventos do Museu de Arte Moderna do Rio, *Domingos de Criação* (1970), e na mostra *Do Corpo à Terra* (1971), no Parque Municipal de Belo Horizonte —, bem como das heranças do neoconcretismo e do espírito experimental e híbrido da Tropicália.

Essa atitude vanguardista dos artistas da época contrastava com o contexto brasileiro da ditadura militar. Nos anos 1970, o país vivia a transição entre o auge da repressão política e do crescimento econômico para, já na segunda metade da década, sob o governo do general Ernesto Geisel, mergulhar em crise econômica e iniciar a chamada “distensão”, projeto dos militares que visava a uma abertura lenta e controlada rumo ao governo civil.

Ao mesmo tempo, a chamada segunda onda do feminismo (1960–1980) ampliava a luta das mulheres para além dos direitos civis e políticos, trazendo à tona pautas como a liberdade sexual, o direito ao aborto e a crítica ao patriarcado, sob o lema “o pessoal é político” (Marques; Xavier, 2018). No Brasil, entretanto, essa assimilação foi mais tardia e atravessada pela censura da ditadura e pela circulação restrita de obras teóricas, sendo mediada por autoras como Heloneida Studart, Rose Marie Muraro e Carmen da Silva, cuja coluna na revista *Cláudia* difundiu ideias feministas adaptadas ao cotidiano. O estigma da feminista como “violenta” ou “destruidora de lares” levou muitas artistas a evitarem vínculos explícitos com o movimento, embora textos de Carmen da Silva tenham influenciado nomes como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas e Leticia Parente, que problematizaram o corpo, a vida doméstica e os estereótipos de gênero em plena ditadura (Trizoli, 2012).



Figura 2. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Fotografia de Gustavo de Assis (2023).

Foi nesse cenário, marcado pelas diferentes vertentes do feminismo, pela produção artística das mulheres e pelo ambiente repressivo da ditadura, que Celeida retornou ao Rio de Janeiro, em 1975. Convidada a lecionar na recém-inaugurada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, encontrou ali um espaço que rapidamente se consolidaria como um dos núcleos mais férteis de resistência cultural e de reinvenção do ensino da arte no Brasil.

Localizada em uma antiga mansão cercada por jardins e pela mata atlântica, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage tornou-se um dos principais espaços de liberdade criativa durante a ditadura militar. A transferência da Escola de Belas Artes e de outros cursos da Universidade Federal do Rio de Janeiro para o campus isolado da Ilha do Fundão contribuiu para esse papel: em contraste com esse afastamento, o Parque Lage emergiu como um dos poucos espaços urbanos abertos, articulando em seus programas de ensino uma prática crítica e experimental. Diferentemente do modelo acadêmico tradicional, estruturava-se como um ambiente de ensino horizontal e coletivo, em que professores e alunos compartilhavam oficinas, debates e práticas artísticas interdisciplinares. Sua pedagogia não se restringia ao domínio técnico, mas dialogava com modelos como o Black Mountain College, reinterpretados à luz da realidade brasileira e das experiências de criação artística fora da academia.

Nesse campo didático inovador, lembra Saldanha (2016), a escola dialogava com a experiência pioneira de Nise da Silveira, que, nos anos 1950, criou o Museu de Imagens do Inconsciente, transformando a clínica psiquiátrica em um espaço de produção simbólica e de escuta do inconsciente coletivo. Sua prática ofereceu uma alternativa ao autoritarismo médico e redefiniu o lugar da criação, ao reconhecer nos pacientes internados não apenas sujeitos de tratamento, mas criadores dotados de expressão estética e sensibilidade artística. Além disso, a defesa de uma educação integrada pela arte, proposta por Herbert Read, e a pedagogia libertadora de Paulo Freire, formulada nos anos 1960, fortaleceram o horizonte teórico e prático da escola.

Nesse contexto, a presença de Celeida Tostes foi decisiva para consolidar um espaço sensível às questões da vanguarda. Como recorda Hélio Eichbauer, “a Celeida, com o barro, com a argila, recriou um mundo. Havia uma questão ancestral, o ritual da criação. Isso se tratava muito no começo da escola” (apud Saldanha, 2016, p.277). Sua prática, ao retomar imagens arquetípicas como o “ovo cósmico”, inscrevia-se em diálogo com a psicologia junguiana, articulando o barro às expressões do inconsciente coletivo.

Suas oficinas, baseadas no contato direto com a matéria e na experimentação sensorial, desestabilizavam hierarquias e abriam espaço para processos criativos inesperados. Dessa experiência nasceu o neologismo cunhado pelo colega e pintor Luiz Áquila: *celeidar*, verbo que sintetizava sua potência pedagógica: mais do que ensinar técnicas, tratava-se de provocar deslocamentos e abrir caminhos de criação coletiva. Sua sala de aula funcionava como um ateliê compartilhado, no qual processo e escuta ocupavam lugar central. Criar obras de arte significava também transformar a si mesmos, inclusive Celeida, enquanto mediadora desse processo.

O que nascia no Parque Lage como prática coletiva encontraria, pouco depois, um novo campo de ação: a comunidade do Chapéu Mangueira, no Leme, onde ela implantou um núcleo de cerâmica utilitária junto às mulheres da favela. O trabalho refletia o mesmo princípio vivido no Parque Lage: um aprendizado em via de mão dupla. Como recorda Carmen Vargas, uma das assistentes da artista na época, cada participante recriava em barro a sua própria história, de modo que a prática artística não era assistencialista, mas emancipadora. Esse ambiente colaborativo consolidou sua trajetória em obras emblemáticas, reafirmando a dimensão comunitária e não autoral de sua produção (Tejo, 2022). Para Celeida o barro era também uma forma de retorno, uma reconexão com as próprias origens. Nas mãos das mulheres da favela, tornava-se mediador de identidade e de sustento, gesto que se aproximava do pensamento de bell hooks: ensinar sem impor, ouvir as margens como lugares de criação de saberes e de memória (Silva, 2021).

Em *Aldeia Furnarius rufus* (1981–1990; Figura 3), inspirada no joão-de-barro, Celeida recriou dezenas de casas em espiral e convidou crianças e grupos diversos a construir uma “cidade ideal”, dissolvendo a autoria individual em um processo compartilhado. Já em *O Muro* (1982), uma imensa construção de tijolos de adobe erguida em mutirão por artistas, alunos e moradores do Chapéu Mangueira, a autoria se dispersou em ação coletiva, e a obra transformou-se em símbolo ambivalente de separação e encontro (Silva, 2006).

Esse modo de atuar dialogava com o clima político dos anos 1980. Como observa Daniela Name (2014), após décadas de polarização entre capitalismo e socialismo e da repressão da ditadura, a militância se deslocava da praça pública para esferas íntimas e comunitárias. A política passava a ser exercida no cotidiano, nos coletivos artísticos e nas redes de afetos. É nesse contexto que a docência de Celeida se insere, convertendo a sala de aula em ateliê partilhado e projetando esse espaço para a rua e a comunidade, em um movimento de criação coletiva, pensamento crítico e liberdade — atitudes que, em pleno regime autoritário, soavam subversivas.



Figura 3. Celeida Tostes, *Aldeia Furnarius rufus*. Instalação exibida na I Bienal do Barro da América, Caracas, 1992. Foto: Divulgação / Acervo Suzete Muzeraqui.

Essa fusão entre criação e vida, intensificada a partir do final dos anos 1970, reencontra uma linhagem aberta décadas antes pelo neoconcretismo. Desde o final dos anos 1950, artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica propuseram uma arte que deixava de ser objeto autônomo para tornar-se experiência sensível. Definida como “não-objeto” por Ferreira Gullar e como “proposição” por Oiticica, esse movimento deslocou o foco do objeto para o corpo e para a participação do público, transformando a figura do artista de “gênio criador” em propositor ou educador (Cayes, 2014). Essa afinidade manifesta-se também na valorização do processo, da experiência fenomenológica e da presença no espaço vivido, em consonância com a filosofia de Merleau-Ponty (Gullar, 1959). Assim como os neoconcretos buscaram romper com o formalismo construtivo para aproximar a arte do mundo vivido, Celeida enfatizou o processo, o corpo e a partilha como núcleos de criação.

Sob esse enfoque, a artista revela afinidades diretas com os experimentos de Lygia Pape e Lygia Clark. Como observa Name (2014), “há uma ligação bastante potente entre *Passagem* e as experiências *Ovo*, de Lygia Pape, e *A casa é o corpo*, de Lygia Clark” (p. 58). Em todos esses casos, o corpo atravessa um espaço simbólico, transformando a estética em acontecimento e colocando em crise a noção de obra de arte como objeto autônomo e mercadoria. Ao deslocar o valor da arte do produto para a experiência compartilhada, essas artistas recusam a lógica capitalista de produção e consumo, substituindo-a por uma economia do gesto, da partilha e do afeto. Nesse sentido, *Passagem* partilha da mesma subversão presente nas proposições de Clark e Pape: afirmar-se como gesto político e anticapitalista, ao deslocar a arte de sua função produtora de objetos inseridos na

lógica mercantil para o campo do acontecimento — espaço de experiências sensíveis, coletivas e femininas.

A performance *Passagem* (1979)

Realizada em seu apartamento em Botafogo e registrada pelo fotógrafo Henry Stahl, a ação contou com a ajuda de duas assistentes. Com elas, Celeida ergueu uma grande ânfora pelo método do acordelado, técnica tradicional de modelagem em que a forma é construída pela sobreposição de rolos de barro. Em seguida, cobriu o corpo com argila líquida e se colocou nua dentro da peça, que foi selada. Após permanecer algum tempo em seu interior, rompeu as paredes e deslizou para fora. Em relatos posteriores, Celeida afirmou ter sido transformada pela experiência, inaugurando um período de aprofundamento em sua relação com a argila.

A ampliação do vaso à escala humana, transformando-o de objeto contemplativo em ambiente corporal, simboliza a passagem da arte como produção formal para a arte como elaboração simbólica. Nesse espaço, o gesto artístico de Celeida confunde-se com um gesto de autoinvestigação e transformação íntima, expandindo-se para o domínio do terapêutico, onde a matéria atua como mediadora de processos psíquicos. Nessa perspectiva, evidencia-se uma dinâmica próxima à arteterapia de Nise da Silveira, em que a matéria, em contato com o corpo, atua como veículo de elaboração psíquica. No caso de sua paciente Adelina Gomes (1916–1984), Nise reconheceu que foi por meio da modelagem do barro que ela acessou camadas mais profundas do psiquismo, nas quais a identificação com a figura materna a conduziu ao arquétipo da Grande Mãe. As figuras de Adelina apresentam um arcaísmo que remete às deusas-mãe do período paleolítico, mulheres corpulentas e majestosas associadas às diversas Vênus pré-históricas (Lousa; Mikosz, 2022, p.236). Nesse contexto, o barro fazia emergir imagens maternas em meio à fragmentação de uma psique marcada pela esquizofrenia.

O gesto de Celeida se dá em outro registro: é um movimento consciente de mergulho e retorno, no qual o barro se torna veículo de travessia e criação artística. Sua declaração após a performance — “tive contato com alguma coisa que era como um útero [...] Eu acho que trepei com o barro” (Ferreira; Silva, 2014, p.225) — pode ser lida como uma experiência urobórica, em que a consciência se dissolve na indiferenciação primordial e os opostos se confundem no arquétipo da Grande Mãe. O vaso torna-se, assim, não apenas uma cápsula de travessia, mas também um espaço de fusão erótica e extática, atualização corporal de um estado psíquico em que corpo e mundo ainda não se separaram.

Em contraste, o masculino comparece apenas como guardião da imagem. Henri Stahl fotografa, e seu testemunho silencioso apenas entrevê o aspecto misterioso da experiência, acentuando a centralidade feminina da obra. Essa configuração de gêneros, realizada no espaço doméstico, ressignifica o lugar onde, segundo bell hooks, se aprende e naturaliza o sexismo. Para a autora, o capitalismo retira dos homens o controle sobre a esfera pública e os leva a buscar compensação por meio da violência e da dominação na esfera privada, mantendo a família como *locus* de opressão patriarcal (Silva, 2021). Ao ocupar esse espaço não para repetir a lógica da subjugação, mas para instaurar um rito de criação e travessia, Celeida requalifica simbolicamente o lar como lugar de criação e liberdade.

É nesse entrelaçamento de presenças, afetos e interpretações que o símbolo revela sua vitalidade: não como imagem fixa, mas como forma em processo, que não substitui um conteúdo já dado. Antes, indica o que pode emergir de sua potência. Seu papel é prospectivo: suscitar sentidos,

reativar o processo de conhecimento e abrir caminhos para a subjetividade. O mais fecundo não é decidir se o vaso é útero, túmulo, travessia ou registro do feminino, mas reconhecer que pode ser tudo isso ao mesmo tempo — e ainda outra coisa para cada olhar. Os símbolos, como vasos comunicantes, não se encerram em equivalências rígidas; permitem, antes, que os sentidos circulem



e se renovem.

Figura 4. Celeida Tostes, *Passagem*, performance, 1979. Fonte: Extraído de *O Relicário de Celeida Tostes*(2015, 4min37s).

Somado a isso, *Passagem* adquire também uma dimensão política do feminino: em plena ditadura, quando o corpo era alvo de censura e controle, Celeida reivindica a nudez não como motivo erótico, mas como afirmação de um sujeito criador. Ao colocar-se nua dentro de um vaso de barro, confronta o moralismo patriarcal da época e situa o corpo feminino como matriz simbólica e produtiva, em diálogo com as críticas feministas que circulavam no ambiente artístico latino-americano. Se o feminismo, assim como a arte, buscava ampliar seu alcance para incluir questões do cotidiano e da intimidade, Celeida traduz esse movimento para a linguagem do barro, onde o íntimo se torna público e o simbólico se faz coletivo. Sua obra não replica discursos estrangeiros: emerge da realidade brasileira, evocando tanto as urnas funerárias indígenas quanto os rituais afro-brasileiros ligados à terra, e articula barro, corpo feminino e pedagogia em uma poética que reatualiza o feminino arquetípico.

Décadas depois, autores estrangeiros como Suzi Gablik e Michel Maffesoli ofereceram chaves para compreender as tensões entre espiritualidade, coletividade e essencialismos que também atravessam a recepção da obra de mulheres artistas. Em *The Reenchantment of Art* (1991), Gablik defende uma arte espiritual, comunitária e ecológica, próxima de certas vertentes ecofeministas, embora criticada por reproduzir dualismos como natureza/feminino versus cultura/masculino. Já Maffesoli propõe um “reencantamento do mundo” baseado em identidades plurais e relacionais, enraizadas em mitos, imaginários e formas de sociabilidade afetiva (Trizoli, 2011). Essa dimensão também se faz presente no trabalho de Celeida: embora haja uma identificação do vaso com o útero, sua intervenção evoca igualmente a imagem de um corpo coletivo da terra, lugar de comunhão com a origem, com o feminino arquetípico e com a memória primeira dos seres vivos. A artista nos lembra de uma força subterrânea que pulsa em cada nascimento, nos gestos de cuidado e no retorno à terra, como nos mitos de Nanã.

Para compreender o aspecto processual da obra, é preciso atentar também para a técnica ancestral do acordelado utilizada na moldagem do vaso. Transmitida por mulheres indígenas (Dutra, 2022), essa prática, repetitiva, lenta e fisicamente exigente, envolve todo o corpo e conduz a um estado de imersão sensível, em que o sentido da obra não se fixa em um projeto prévio, mas emerge da experiência vivida. Essa valorização do processo também se evidencia em sua prática pedagógica. Como lembra Ricardo Ventura, ex-aluno da Oficina da EAV das Artes do Fogo, parte do método de Celeida consistia justamente em estimular o desapego à ideia de “obra pronta”. Ele recorda que, ao vê-lo contemplar satisfeito uma peça recém-concluída, Celeida a derrubou no chão, reduzindo-a a cacos. O gesto, que num primeiro momento provocou raiva, revelou depois sua lição: o essencial não era o objeto acabado, mas o processo, o caminho, a transformação que o fazer instaurava (Name, 2014, p.56).

É nesse ponto que a performance pode ser lida à luz da noção de *quasi-corpus*, desenvolvida por Lygia Clark no âmbito do neoconcretismo. Para Clark, o termo designa uma categoria liminar entre obra e corpo: o objeto artístico deixa de ser autônomo e passa a existir apenas no acontecimento da experiência. Nem corpo biológico nem escultura autossuficiente, trata-se de uma entidade híbrida, ativada pela interação. Nessa atitude, Celeida radicaliza o princípio: o vaso de barro não é um simples recipiente, mas um corpo-outro que envolve, contém e é rompido pelo corpo da artista. A fusão entre corpo e matéria, mediada pela técnica do acordelado, cria um espaço fenomenológico em que sujeito e objeto se confundem. Finalmente, vale recorrer às próprias palavras de Celeida, escritas após a ação, para perceber como sua criação não se apresentava como objeto acabado, mas como experiência de dissolução e recomposição de limites — inclusive formais:

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.

O espaço encolheu.
Saí. Voltei.
(Celeida Tostes *apud* Dutra, 2022, p.15)



Figura 5. Celeida Tostes, *Passagem*, 1979. Fotografia de Henri Stahl. Cortesia Galeria Superfície.

Esse testemunho acentua o caráter processual da obra, não pela fixação de uma forma, mas pelo mergulho no amorfo e naquilo que se transforma incessantemente. É a partir dessa dimensão que podemos compreender *Passagem* também à luz do termo *informe*, criado por Georges Bataille (1897–1962). Lançado nos anos 1920 como verbete do *Dictionnaire critique*, o *informe* não designa um conceito fixo, mas um gesto de “trazer as coisas para baixo”, desmontando categorias elevadas e recusando significados estáveis. Revisitado por Krauss e Bois (1997) na exposição *L’informe: mode d’emploi*, o termo foi mobilizado para expor as fissuras do próprio modernismo, mostrando como a arte já continha forças capazes de desestabilizar a oposição entre formalismo e iconologia.

No campo artístico, *informe* não é simples ausência de forma, mas aquilo que perturba as hierarquias entre forma e matéria, liberando resíduos, manchas, restos e processos inacabados como operadores estéticos. Em oposição à promessa modernista de uma essência autônoma da arte, propõe uma abertura crítica em que a matéria resiste a qualquer desenho prévio. Nesse sentido, *Passagem* pode ser lida como profundamente *informe*: o barro, material comum e alheio ao circuito nobre das belas-artes, torna-se operador de desestabilização, recusando a idealização formal e deslocando a criação para o terreno da experiência.

Por fim, essa performance permite reconhecer uma zona de convergência e tensão entre a psicologia analítica e o pensamento do *informe*. Em Jung, o fluxo psíquico encontra configuração simbólica

através da interação entre as experiências pessoais e as formas pré-existentes do inconsciente coletivo. Os arquétipos, enquanto potenciais herdados, funcionam como “leitões de rios que canalizam o fluxo da vida psíquica segundo os seus próprios padrões.” (1981, §99, tradução nossa). Eles fornecem a estrutura, mas é o encontro com a experiência vivida — carregada de afeto e conflito, frequentemente através de complexos — que os preenche de conteúdo específico, dando configuração simbólica à massa psíquica amorfa e gerando os símbolos vivos que emergem na criação artística. Já em Bataille, o fluxo corrompe e desordena qualquer estrutura: o *informe* nomeia a recusa de toda forma estável e abre espaço para o transbordamento da matéria e para o gesto que dissolve hierarquias. *Passagem* habita justamente essa fricção do fluxo, tornando-se imagem viva tanto a psique quanto a matéria, e fazendo da criação um processo em constante transformação.

Conclusão

A ação de Celeida condensa as tensões políticas e as potências poéticas que atravessavam o Brasil dos anos 1970 — a ditadura militar, as primeiras articulações feministas e o diálogo com a herança neoconcreta. Enquanto o neoconcretismo buscava dissolver as fronteiras entre arte e vida pela via da percepção e da experiência fenomenológica, Celeida desloca esse impulso para o campo simbólico e espiritual, fazendo de *Passagem* um rito de transformação que conjuga corpo, matéria e memória.

Na década de 1970, a artista introduz o barro no circuito artístico brasileiro como mediador de identidades e coletividades — gesto que se expande na década seguinte em obras como *Aldeia Furnarius rufus* e *O Muro*. Trata-se de um horizonte comum que valoriza o processo com o barro, no qual experiências sociais silenciadas são convocadas à participação criativa. Em *Passagem*, a artista associa seu trabalho tanto à cerâmica indígena quanto ao fazer manual de mulheres em contextos periféricos, inscrevendo o barro — matéria humilde e cotidiana — no cenário da arte contemporânea. Ao fazê-lo, legitima saberes e vivências marginalizadas e amplia o campo simbólico e político da arte.

A partir desse gesto, sua obra também suscita uma reflexão sobre as experiências de gênero dos participantes e do público, que, ao dialogarem com essa realidade, revelam sua distribuição assimétrica e mobilizam afetos e intensidades distintas conforme as posições interseccionais de cada sujeito no mundo.

Além disso, em *Passagem*, ao adentrar um vaso de argila e deixar-se envolver pela matéria, a artista assume uma postura de entrega, próxima aos mitos de *katábasis* como uma descida ritual ao interior da terra e do inconsciente. A leitura de Neumann (1994) esclarece o alcance dessa entrega: ser filho ou filha da terra implica reconhecer nossa condição frágil e compartilhada. A performance encarna essa atitude ao abdicar do controle formal, deixar-se imprimir pela argila e aceitar o peso da matéria sobre o corpo e sobre nossas histórias.

A originalidade dessa obra está em reconhecer que, sem abdicar de universais mínimos, como a precariedade da vida, a subjetividade e a necessidade de expressão simbólica, ela incorpora, com bell hooks, a compreensão de que o “comum” se manifesta de modos situados e interseccionais, moldados pelas vivências da artista nos diversos contextos do Brasil dos anos 1970. As mediações de gênero, classe, raça e território tornam-se, assim, visíveis, recolocando a precariedade não apenas como condição formal, mas como força subjacente ao próprio processo de criação e produção de sentido. A experiência estética, portanto, reabre-se como encontro entre sujeitos, corpo e mundo, em que a obra explicita posições e relações sem, contudo, encerrá-las, iluminando outras formas de existir e narrar.

O simbólico aqui, longe de marcar limites fixos, reforça essa matriz relacional: condensa gesto, matéria e contexto sem apagar as interseccionalidades mas antes, convocando-as como parte constitutiva da experiência humana. É na abertura do subjetivo que, ao mesmo tempo, nos unem e nos situam, que os símbolos se tornam férteis e se renovam. Como escreve Rilke (1925/1972), somos “abelhas do invisível” quando transmutamos o efêmero da experiência pessoal em matéria sensível, fazendo do vivido relacional uma forma que permanece e continua a gerar sentido. O gesto com o barro, nesse horizonte, não é apenas ação exterior, mas condição para a elaboração e a ampliação de sentido. É por meio da linguagem poética que a terra se faz presença íntima, abrindo as leituras do mundo a novas possibilidades, como no vaso da artista, em cuja metáfora ecoa Rilke:

A terra não tem outra saída senão tornar-se invisível: em nós, que com uma parte de nossa natureza participamos do invisível, temos (ao menos) parte nele, e podemos aumentar nossas reservas do invisível durante nossa estada aqui — somente em nós pode consumir-se essa íntima e duradoura conversão do visível em um invisível que já não depende de ser visto e tocado, assim como nosso próprio destino cresce continuamente, ao mesmo tempo MAIS PRESENTE E INVISÍVEL em nós (Rilke, 1925/1972, p.445, tradução nossa, grifos do original).

A importância desta obra, enfim, não se limita ao gesto que a originou. Ela nos convida a repensar a crítica de arte como escuta simbólica — não reduzir a criação ao seu conteúdo imediato, mas reconhecê-la como processo vivo e relacional, capaz de reativar sentidos latentes e instaurar novas conexões. Assim, a crítica deixa de ser apenas interpretação ou juízo para tornar-se também espaço de abertura, um lugar onde a arte continua a falar e a suscitar respostas, mesmo quando o gesto já se tornou invisível.

Referências bibliográficas

- Bois, Y-A; Krauss, R.E. *Formless: a user's guide*. New York: Cambridge, Mass: Zone Books, 1997.
- Cayses, J.B.V. de. Isto não é uma obra: Arte e ditadura. *Estudos Avançados*, v. 28, n. 80, p. 115–128. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000100011>, 2014.
- Celeida Tostes. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6268-celeida-tostes>. Acesso em 17 de agosto de 2025. Verbete da Enciclopédia.
- Dutra, G.C. *Do palco ao barro: um estudo sobre Celeida Tostes e sua performance “Passagem”*. Trabalho de conclusão de curso de licenciada em ArteTeatro pela UNESP, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, 2022.
- Edinger, E.F. *Ego & archetype: individuation and the religious function of the psyche*. Boston: Shambhala, 1992.
- Edinger, E.F. *The eternal drama: The inner meaning of Greek mythology*. Boston: Shambhala, 2001.
- Ferreira, I.; SILVA, R. Biografia. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel Martins (Orgs.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual - Fotografia, Produção Editorial e Preservação de Acervos Ltda, 2014.
- Gullar, F. *Manifesto Neoconcreto*. *Jornal do Brasil*, p. 2, 1959.
- Gouvêa, Á. de P. *Sol da terra: o uso do barro em psicoterapia*. São Paulo: Summus Editorial, 2021.

- Jacobi, J. *Complexo, arquétipo e símbolo: na psicologia de C.G Jung*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.
- Jung, C.G. *Collected Works of C.G. Jung, Volume 6: Psychological Types*. Traduzido por R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Jung, C.G. *Collected Works of C.G. Jung, Volume 9 (Part I): The Archetypes and the Collective Unconscious*. Traduzido por R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lousa, T.; Mikosz, J.E. Nise da Silveira y el uso revolucionario del arte como Terapia Ocupacional en el contexto psiquiátrico. *Revista Ocupación Humana*, 22(2), 228–241. <https://doi.org/10.25214/25907816.1400>, 2022.
- Marques, M.C.; XAVIER, K.R.L. *A gênese do movimento feminista e sua trajetória no Brasil*. In: Seminário centro de estudos do trabalho e ontologia do ser social. Fortaleza: 2018. Disponível em: https://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos_completos/425-51237-16072018-192558.pdf. Acesso em 19 ago. 2025.
- Name, D. Da lama ao caos, do caos à lama. In: COSTA, M. de L.; Silva, R.M. (Orgs.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual - Fotografia, Produção Editorial e Preservação de Acervos Ltda, 2014.
- Neumann, E. *The fear of the feminine and other essays on feminine psychology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Neumann, E. *The Great Mother: an analysis of the archetype*. First Princeton classics edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- O relicário de Celeida Tostes*. Vídeo. 34min28s. Publicado pelo canal Raquel Silva. 1 jun. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CkDzC5S0W4Q>. Acesso em 15 out. 2025.
- Saldanha, C. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage. In: *V coloquio internacional educación y visualidad*. Montevideo: Mastergraf, 2017. Disponível em <https://www.artes.udelar.edu.uy/publicacion/v-coloquio-internacional-de-educacion-y-visualidad>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- Santos, E.R. dos. *Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na arte contemporânea*. [Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em artes visuais]. Universidade Estadual Paulista, 2011.
- Sass, L. “A flaw in the great diamond of the world”: Reflections on subjectivity and the enterprise of psychology (a diptych). *The humanistic psychologist*, 50(1), 3–32. <https://doi.org/10.1037/hum0000186>, 2022.
- Silveira, N. da. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- Silva, R.M. *O relicário de Celeida Tostes*. [Trabalho de conclusão de curso apresentado ao programa de pós-graduação em história, política e bens culturais]. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/9902ce87-1bfb-4765-acf0-66bf14c544de/content>. Acesso em 20 de ago. de 2025.
- Silva, S.C.M. da. Teoria Feminista: da margem ao centro. *Revista brasileira de estudos da homocultura*, 3(11), 385-390. <https://doi.org/10.31560/2595-3206.2020.11.11632>, 2021.

Tejo, C. *A pedagogia radical de Celeida Tostes*. La Escuela, 2022. Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/essays/a-pedagogia-radical-de-celeida-tostes-cristiana-tejo-pt>. Acesso em 8 set. 2025.

Trizoli, T. *Trajetórias de Regina Vater*. Por uma crítica feminista da arte brasileira. [Dissertação apresentada ao Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte]. USP, São Paulo, 2011.

Trizoli, T. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: MONTEIRO, R.H.; ROCHA, C. (org.). *Anais do V seminário nacional de pesquisa em arte e cultura visual*. Goiânia: UFG, FAV, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-48_Critica_de_Arte.pdf. Acesso em 19 ago. 2025.

Rilke, R.M. Letter to Witold von Hulewicz [postmarked Sierre, November, 13, 1925], in: *Letters of Rainer Maria Rilke 1910-1926*, Magnolia, MA: P. Smith, 1972.

Rubens Gerchman: com a demissão no bolso. Vídeo. 39min10s. Publicado pelo canal Instituto Rubens Gerchman. 6 fev. 2024.. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=YmHTIsVuq6c>. Acesso em 28 ago. 2025.

Urrutigaray, M.C. *Arteterapia: A transformação pessoal pelas imagens*. 6ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Wak Editora, 2023.

Zacharias, J.J. de M.; SILVA, F.A. e. *Orí Àse*: a dimensão arquetípica dos Orixás. Petrópolis: Vozes, 2025.

CORPOS INSUBMISSOS: PRÁTICAS ESCULTÓRICAS FEMINISTAS NO CONTEXTO DA SOCIEDADE PATRIARCAL CAPITALISTA BRASILEIRA

*Isabela Picheth De Marco*¹
*Silvana Barbosa Macedo*²

Resumo: Neste artigo focamos no campo da escultura contemporânea, para refletirmos sobre o trabalho de duas artistas brasileiras: a paulista Marta Strambi e a paranaense Isabela Picheth. Através de uma perspectiva feminista refletimos sobre o protagonismo feminino nas artes visuais no contexto latino-americano, analisando as estratégias artísticas usadas por estas artistas no enfrentamento de concepções simbólicas capitalistas patriarcais como a quebra de noções idealizadas e universalizantes associadas à representação do corpo feminino, o olhar crítico ao mito da beleza padrão e a criação de outros modos de apresentar o corpo de mulheres na escultura com uso de materiais não tradicionais moles, como o silicone pigmentado.

Palavras-chave: prática de si; corpo-escultórico; escultura; feminismos; mulheres artistas brasileiras.

INSURGENT BODIES: FEMINIST SCULPTURAL PRACTICES IN THE CONTEXT OF BRAZILIAN PATRIARCHAL CAPITALIST SOCIETY

Abstract: This article focuses on the field of contemporary sculpture, reflecting on the work of two Brazilian artists: Marta Strambi from São Paulo and Isabela Picheth from Paraná. Through a feminist perspective, we reflect on female protagonism in the visual arts in the Latin American context, analyzing the artistic strategies used by these artists in confronting patriarchal capitalist symbolic conceptions, such as breaking down idealized and universalizing notions associated with the representation of the female body, a critical look at the myth of standard beauty, and the creation

¹ Artista visual, pesquisadora, professora e coordenadora de projetos culturais em artes visuais. Doutoranda na linha de processos do PPGAV na UDESC, mestra também em processos no PPGARTES na UNESPAR (2023) e bacharel em superior de pintura pela UNESPAR(2019). Pesquisa o corpo dentro de práticas escultóricas, produzindo peças em diversos materiais através do molde do próprio corpo. Partindo de uma abordagem feminista, investiga processos de fragmentação e repetição a partir do molde, permeados por questões como estranhamento, sexualidade e erotismo. É integrante do coletivo Grupo Em-cadeia, Ponto de Cultura desde 2024. Curitiba/PR, Brasil. <https://orcid.org/0009-0004-1074-7746>. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/4046312410414842>. isabela.picheth@gmail.com

² Artista visual, PhD in Fine Art, Northumbria University, UK (2003), pós-doutorado na Universidade de Caxias do Sul (2005) e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, PPGLA/UEA (2023). Pesquisa feminismos contra/anti/de(s)coloniais, ecofeminismos, e o diálogo entre a arte, biologia e ecologia. Professora efetiva do Departamento de Artes Visuais, atuando nas áreas de pintura e multimeios, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV- UDESC, ministrando a disciplina Arte Contemporânea e Feminismos. Junto com a Profª. Dra. Sandra Favero, coordena o Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas, CNPq/UDESC. Florianópolis/SC, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4741-0595>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5051256206177575>
silvana_b_macedo@hotmail.com

of other ways of presenting women's bodies in sculpture using non-traditional soft materials, such as pigmented silicone.

Keywords: practice of self; sculptural body; sculpture; feminisms; brazilian women artists.

CUERPOS INSURGENTES: PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS FEMINISTAS EN EL CONTEXTO DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA PATRIARCAL BRASILEÑA

Resumen: En este artículo nos centramos en el campo de la escultura contemporánea para reflexionar sobre la obra de dos artistas brasileñas: Marta Strambi, de São Paulo, e Isabela Picheth, de Paraná. Desde una perspectiva feminista, reflexionamos sobre el protagonismo femenino en las artes visuales en el contexto latinoamericano, analizando las estrategias artísticas utilizadas por estas artistas para enfrentarse a concepciones simbólicas capitalistas patriarcales, como la ruptura de nociones idealizadas y universalizantes asociadas a la representación del cuerpo femenino, la mirada crítica al mito de la belleza estándar y la creación de otras formas de presentar el cuerpo de las mujeres en la escultura con el uso de materiales blandos no tradicionales, como el silicón pigmentado.

Palavras chave: prática de uno mismo; cuerpo escultórico; escultura; feminismos; mujeres artistas brasileñas.

Introdução

Como podemos abordar um assunto tão vasto como a questão da representação e apresentação de corpos femininos no campo da escultura contemporânea desde uma perspectiva feminista? Nas últimas décadas temos observado um crescente protagonismo feminino nas artes, que desloca a posição da mulher do lugar de musa inspiradora para o de autora crítica. A produção de mulheres tem possibilitado construir contranarrativas a discursos hegemônicos masculinistas. Como mulheres, temos construído imagens a partir de nossas experiências vividas que não se limitam e não atendem aos ideais patriarcais projetados sobre nós. Neste artigo, abordaremos alguns pontos desta discussão através da análise das práticas escultóricas de duas artistas das regiões sul e sudeste do Brasil, Isabela Picheth e Marta Strambi, respectivamente, mas antes consideramos relevante contextualizar historicamente essas produções.

Ao longo da História da Arte ocidental é abundante a representação de corpos femininos pintados e esculpidos por artistas homens brancos europeus e outros alinhados à essa tradição. No contrapelo ao cânone oficial, no Hemisfério Norte, já são bem conhecidos e consolidados os trabalhos de historiadoras e teóricas da arte norte-americanas e inglesas nas décadas de 1970/80 com viés feminista, como Linda Nochlin (2016), Griselda Pollock (2003), Lucy Lippard (1976), entre outras, até os trabalhos mais recentes do coletivo feminista Guerrilla Girls, que denunciam a baixa representatividade de produções de mulheres nos acervos dos grandes museus de arte ao redor do mundo, em comparação com a grande maioria de autores homens brancos representados em tais museus. Assim, muitas historiadoras feministas do Hemisfério Norte deram início a essa discussão, e começaram uma luta para mudar essa realidade. Quando nos perguntamos onde estão as artistas da América Latina nesses acervos, nos deparamos também com mais lacunas, apesar da grande quantidade de artistas mulheres produzindo nesse continente, com trabalhos altamente relevantes politicamente e artisticamente. Esta assimetria na visibilização dessas produções reflete as profundas desigualdades geopolíticas que decorrem do imperialismo cultural norte-americano que historicamente se impôs na América Latina. Desde os períodos ditatoriais durante a Guerra Fria até a redemocratização de muitos países latino-americanos, artistas mulheres estiveram na linha de

frente da resistência e na luta anticapitalista. A mobilização das mulheres nesses contextos teve como pauta tanto o engajamento na luta pelo fim da repressão militar, quanto pela libertação contra a opressão patriarcal. Nossos corpos sempre foram o campo de batalha. Assim como no norte global, historiadoras, artistas e teóricas Latino-Americanas também têm se dedicado a estudar a produção neste continente, como Andrea Giunta (2018), Cecilia Fajardo-Hill (2018), Mónica Mayer (2018), Mari Carmen Ramirez (2007), Luana Saturnino Tvardovskas (2015), Talita Trizoli (2018), entre outras.

A partir dessa perspectiva, o artigo propõe um olhar para duas artistas latino-americanas, brasileiras e brancas, de diferentes gerações, mas que produziram os trabalhos aqui selecionados em idades próximas - Marta Strambi entre os anos 1990 e 2000 e Isabela Picheth a partir de 2022 até os dias atuais. Ambas se situaram em momentos distintos em termos geopolíticos no país, porém resguardam semelhanças importantes, que dizem muito à respeito de uma democracia frágil, atravessada pela prática neocolonialista de intervenções diretas e indiretas do imperialismo estadunidense na América Latina³. Strambi, no começo de suas produções vivia um momento sensível com a recente retomada democrática no país, em que gradualmente os direitos cerceados pela ditadura eram retomados, mas num contexto ainda muito marcado pela sombra recente de uma violência institucionalizada. Esse contexto vai sendo gradualmente enfrentado, com a chegada ao poder de um dos fundadores do partido trabalhista democraticamente eleito, Luiz Inácio Lula da Silva, no início dos anos 2000. Já Picheth produz a partir de um recente contexto marcado por retrocessos sociais causados pela ascensão da extrema direita, após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff. Os trabalhos aqui abordados foram gestados em meio a uma grave crise econômica, política e sanitária durante a pandemia da COVID-19, seguida da derrota do ex-presidente Jair Bolsonaro, sua tentativa falha de golpe de Estado, julgamento e prisão, bem como a retomada democrática com a eleição do presidente Lula em 2022, e a reconstrução do país.

O fio que costura esses dois contextos geopolíticos vivenciados pelas artistas é resultante de uma casta política que tentou e segue tentando apagar a memória tanto das violências resultantes da ditadura militar vivenciada no país, quanto das consequências desastrosas da ascensão de projetos fascistas, profundamente misóginos. Contudo, esse aspecto geopolítico não atravessa de forma igual a população, uma vez que os aspectos interseccionais de classe, raça, sexualidade e gênero estruturam essas violências. Nesse sentido, Simone de Beauvoir nos lembra que “basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados” (Beauvoir, 2016, p.158).

Ainda que a fala da autora esteja contextualizada na segunda onda do movimento feminista - que não aborda o aspecto interseccional das violências que o sistema capitalista, patriarcal, colonial e com herança escravocrata produzem sobre os corpos diversos das mulheres do sul global (principalmente de mulheres negras, indígenas, quilombolas, mães, pobres e periféricas, que

³ Desde o final no século XIX a máxima da doutrina Monroe “a América para os americanos” tem permeado uma série de intervenções diretas e indiretas na geopolítica internacional dos EUA sobre os países da América Latina. Os subsequentes golpes de Estado, que ocorreram entre meados do anos 1960 até 1990 nos países latino-americanos foram direta e indiretamente patrocinados e apoiados pelos EUA, sob a falsa alegação da “ameaça” comunista que importantes figuras políticas do país passaram a disseminar em todo o continente. Cerca de vinte anos depois, vemos um retrato que se assemelha a esse período, um crescimento expoente da extrema direita surge partindo do norte ao sul da América durante a primeira campanha eleitoral do presidente norte americano Donald Trump, em 2016. Nos anos seguintes, esse fenômeno se repete em outros países como o Brasil, com a eleição de Jair Bolsonaro. Nesses processos de corrida eleitoral há, ainda, um importante aspecto a ser frisado, o papel que as redes sociais e seus engajamentos políticos, principalmente com as *fakes news* e manipulações de informações da extrema direita tiveram nessas eleições. Os responsáveis por essas mídias passam a apoiar abertamente Trump em seu projeto de governo declaradamente de caráter imperialista sob os países latino-americanos, ocupando inclusive cargos políticos em seu governo, caracterizando, mais uma vez, a intervenção dos EUA nos retrocessos de direitos do povo latino-americano.

segundo IBGE chefiam mais 11,5 milhões de lares brasileiros⁴) levantado por autoras como bell hooks (2024), Lélia Gonzalez (1984), Beatriz Nascimento (1976), Sueli Carneiro (2003), entre outras - Beauvoir frisa a importância da luta constante dos direitos, uma vez que não há garantia que eles serão mantidos, se a estrutura que molda e produz normativas de ditames e hierarquias entre os corpos se mantém, sendo produzidas apenas concessões resultantes da pressão produzida pelos diversos movimentos de luta social, que estão em constante ameaça.

Em vista disso, este artigo visa trazer uma abordagem interseccional, que visa compreender como duas artista mulheres, ainda que brancas, são atravessadas pela perspectiva de gênero, da geopolítica no contexto latino/brasileiro e, ainda, do capitalismo tardio. Para isso, será levado em consideração os atravessamentos dessas instabilidades políticas e suas resultantes materiais na legislação brasileira vigente, as relações de consumo do modelo de feminilidade imposto, que constitui símbolos sociais que atravessa até a generificação da cor e, por fim, os aspectos das diversas violências de gênero na constituição de *contracondutas* dos processo de criação destas artistas.

Corpos escultóricos contemporâneos: desestabilizando a tradição hegemônica

Ao pensarmos na representação do corpo humano em escultura, todo um imaginário simbólico nos atravessa, sendo ele dotado de materialidades tradicionalmente associadas à durabilidade e permanência ao longo do tempo, considerando características como peso, cor e forma. Talvez pela tradição clássica do desbaste em mármore, ou ainda pela temática inspirada em passagens bíblicas e míticas, o corpo branco, rígido e ideal, representa corpos masculinos como ideal de beleza, força e perfeição na tradição grega e corpos de mulheres criados por homens a partir de desejos e idealizações masculinas. A representação dos traços e proporções de corpos brancos como padrão universal de beleza pode ser observada não só em mármore, mas também em técnicas mais modernas de escultura em metais fundidos como ferro, bronze ou cobre.

Por outro lado, o corpo desde meados dos anos 1960, 1970 e 1980 tem sido campo de disputa e reivindicação na construção de outros imaginários. Tanto no campo teórico quanto artístico, o corpo foi percebido como ponto de partida para pensar as construções que regulam as relações, as quais estruturaram a sociedade ocidental, questionando as hierarquias e opressões sociais entre os corpos. Perspectivas raciais, de gênero, sexualidade e classe passaram a ser percebidas, por diversas autoras e artistas, nas construções ideológicas que permeiam as representações tradicionais de corpos. Ao denunciar violências interseccionais sobre os corpos, emergem práticas artísticas que questionam essa estrutura e propõem outras possibilidades a partir de um olhar crítico sobre o poder das imagens de manter ou desestabilizar hierarquias hegemônicas.

A historiadora de arte argentina Andrea Giunta, em seu texto *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas* discorre sobre como o corpo foi assunto central na produção de artistas mulheres latino-americanas entre os anos 1960 e 1980. Segundo Giunta, essas artistas, situadas em um contexto extremamente repressivo entre os diversos regimes ditatoriais que os países latino-americanos sofriram, produziram formas de resistência em seus trabalhos e processos de criação de maneiras variadas, as quais dialogavam diretamente com demandas e pautas feministas.

⁴ Dado apresentado por Ísis Detomi na reportagem "Cuidado exausto: quem sustenta a maternidade no País das desigualdades" para Carta Capital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/br-cidades/cuidado-exausto-quem-sustenta-a-maternidade-no-pais-das-desigualdades/>. Acesso em: 02/02/2026.

Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como *mulher*, *feminismo* e *artistas mulheres*, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência às ditaduras da região. Todavia, em seus trabalhos, elas exploraram o repertório de questões abordadas pelo feminismo. Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subverteram completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado (Giunta, 2018, p. 29).

Em vista disso, o corpo na arte é, ainda, parte da construção de um imaginário simbólico coletivo que tende a reproduzir normas e ditames, que vêm sendo questionados por mulheres latino-americanas desde os anos 1960. Elas articularam relações e problemáticas latentes às demandas e especificidades do contexto latino-americano e que, ainda, na atualidade reverberam em produções de artistas contemporâneas.

A partir desse contexto, considerando as reivindicações interseccionais do corpo, trazemos aqui o ponto de partida de duas mulheres brasileiras, no contexto patriarcal do capitalismo tardio, na reivindicação de um outro lugar para o imaginário de corpos femininos no campo escultórico. Nos referimos aqui tanto ao trabalho escultórico em silicone, de Isabela Picheth, quanto ao trabalho, na mesma materialidade, da artista Marta Strambi. Com mais de vinte anos de distância entre os trabalhos em silicone produzidos pela artista natural de Ribeirão Preto (SP), entre os anos 90 e 2000, e os de Isabela produzidos a partir de 2022 até hoje, os trabalhos se aproximam e produzem férteis diálogos desde as escolhas dos procedimentos escultóricos elencados, até a materialidade e seus aspectos estéticos e compositivos para pensar reivindicações feministas nas práticas escultóricas em contraponto à tradição escultórica eurocentrada masculinista.

Os processos de criação das duas artistas partem de um mesmo método: moldar o corpo feminino. À revelia do pressuposto da valorização da primazia técnica de um corpo idealizado, tanto na subtração do desbaste quanto na adição da modelagem, as artistas optam pela criação a partir da memória de um corpo real. Se trata, então, da alteração do lugar de quem cria, não mais uma figura masculina, que projeta um ideal de beleza sobre o corpo feminino, mas sim, da vivência enquanto mulheres, que partem das memórias de seus corpos como método basilar no enfrentamento desse imaginário histórico que as atravessa e subjuga.

Esse procedimento recoloca e reivindica tanto o processo tradicional escultórico do molde, quanto do próprio corpo feminino, que dentro da arte serviu de base para a projeção da normativa social imposta aos corpos das mulheres. A pesquisadora feminista Silvia Federici, ao desenvolver sua análise histórico-social sobre o processo de atualização do sistema patriarcal no processo de transição do feudalismo para o capitalismo em seu livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, nos fala que “o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência” (Federici, 2023, p. 42). Sob esse olhar, o processo de moldar o corpo feminino na criação de outros imaginários sociais, é fazer dos corpos o campo de resistência e luta, seja na própria linguagem da escultura, seja na sociedade patriarcal do capitalismo tardio, na qual estão inseridas.

Essa memória do corpo, trazida pelo molde, se aproxima muito da leitura feminista que a pesquisadora brasileira Luana Saturnino Tvardovskas realiza acerca dos processos de criação de artistas mulheres, a partir da *prática de si*, conceito grego desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault. Nessa proposição teórica, o autor formula que o sujeito é capaz de criar outras relações de comportamento e conduta para além daquela pautada na moral vigente, sendo capaz de criar e

construir uma moral própria, que direcione seu comportamento para uma forma de existência mais livre. Compreendendo que a *prática de si* pode suscitar diretamente um enfrentamento com normas vigentes, as quais aprisionam e violentam o sujeito.

Existem também diferenças possíveis nas formas de elaboração do trabalho ético que se efetua sobre si mesmo, não somente para tornar seu próprio comportamento conforme a uma regra dada, mas também para tentar transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta. Dessa forma, a austeridade sexual pode ser praticada por meio de um longo trabalho de aprendizagem, de memorização, de assimilação de um conjunto sistemático de preceitos e através de um controle regular da conduta, destinado a medir a exatidão com que se aplicam essas regras; pode-se praticá-la sob a forma de um combate permanente, cujas peripécias - até os fracassos passageiros - podem ter sentido e valor; ela pode também ser exercida por meio de uma decifração tão cuidada, permanente e detalhada quanto possível, dos movimentos do desejo, sob todas as formas, mesmo aquelas mais obscuras sob as quais ele se oculta (Foucault, 2014, p. 34).

A partir dessa compreensão de criação de condutas e comportamentos do sujeito, enquanto uma prática que se efetua sobre si, discutida por Foucault, Tvardovskas articula uma análise sobre o trabalho e o processo de criação de algumas artistas mulheres latino-americanas. Para a autora, as artistas estabelecem uma espécie de membrana permeável entre um processo de existência pautado na moral vigente, a qual condiciona seus corpos a projeções de tradicionais ditames e normativas violentas, com práticas, em seus processos de criação, as quais reivindicam outros lugares e imaginários para seus corpos.

Essas práticas, por sua vez, reelaboram essas violências, produzindo um enfrentamento direto no campo simbólico do imaginário coletivo. Construindo, dessa forma, um processo de criação pautado em uma existência mais livre, que não reproduz as normas impostas, mas sim as questiona.

A arte em suas mais variadas formas, pode ser interpretada como uma prática de autoconstituição de si, sobretudo na contemporaneidade, em que a tarefa do artista ganha contornos autobiográficos, como espaço de expressão de posições éticas, estéticas, políticas e também afetivas. A arte pode ser vista, assim como um espaço do dizer verdadeiro no mundo contemporâneo, porque guiada por um *ethos* de dar forma ao ser, na medida em que o artista expressa sua percepção e concepções sobre a vida social, pretendendo criar um estilo próprio. Outro dos elementos que permitem esta aproximação é seu potencial de transformação e crítica histórica aos modelos impostos e normas sociais. Um artista compõe imagens para um embate: imagens-pensamento que estão destinadas a afetar o espectador com problemas, medos, prazeres, dúvidas ou êxtases perpassados por sua visão individual. Os artistas são, eles mesmos, constituídos por normas de gênero, assim como por referências religiosas, raciais, de classe e geração. No entanto, podem confrontar tais proposições e discutir as imposições e modelos binários, se desejarem ativar seu fazer artístico como um espaço de elaboração de si e de transformação social (Tvardovskas, 2015, p. 47).

Como apontado por Tvardovskas, o processo de existência dos corpos dessas artistas, que retroalimentam seus processos de criação, constituem-se de práticas autobiográficas, as quais reverberam na coletividade. Os métodos, as escolhas técnicas e estéticas são atravessadas pela experiência individual e por marcadores de gênero, sexualidade e suas respectivas construções. O processo de moldar o corpo feminino, a partir deste contexto, é uma forma bastante potente de pensar como essa membrana permeável da *prática de si* se estabelece entre o corpo feminino que serve de matriz para o molde e a imagem simbólica do corpo-escultórico que é criada na produção da cópia.

Outro elemento relevante dos trabalhos, nesse contexto, é a materialidade. Para além do aspecto do procedimento técnico do molde, o silicone e seu caráter mole contrariam a rigidez dos materiais

tradicionais em escultura. As artistas Eva Hesse e Alina Szapocznikow, em meados dos anos 1960 e 1970, em contextos distintos, já reivindicavam esse caráter maleável para a escultura, opondo-se à marcada dureza da produção escultórica masculina. A historiadora da arte feminista Katy Hessel em seu livro *A história da arte sem os homens* comenta que “essas artistas revolucionaram a imagem do corpo na arte. Antes delas, os corpos na escultura muitas vezes apareciam inteiros, sólidos e não fragmentados, “íntegros” - certamente não escamosos e flácidos ou ásperos e em decomposição” (Hessel, 2024, p.326).

Tanto Eva Hesse com sua pesquisa em látex remetendo ao corpo, nos Estados Unidos, quanto Alina Szapocznikow com sua pesquisa em silicone a partir do molde do próprio corpo, na França, bem como Renate Bertlmann na Áustria, deram início a práticas que questionavam a solidez e a inteireza do corpo na escultura, que ainda ressoam tanto no trabalho de Marta Strambi entre os anos 1990 e 2000 e nos trabalhos de Isabela Picheth no dias atuais.

Essas ressonâncias entre os aspectos moles dos materiais revelam a potência de um corpo-escultórico pendente e vacilante. A instabilidade produzida pelo caráter matérico produz fissuras no caráter simbólico de um corpo rígido e distanciado, escapando ao que está previamente estabelecido pela linguagem, ao mesmo tempo que aproxima em demasia ao corpo real.

Os trabalhos *Duo* e o *Sem título*, produzidos respectivamente em 1996 e 2024, são peças em silicone resultantes da fragmentação dos seios. Em ambos os casos a solução formal das peças se dá por um suporte fixado diretamente na parede, os quais equilibram as esculturas. Contudo, enquanto o trabalho de Marta Strambi se resume a duas peças fragmentadas, compostas de frente e verso, formando um corpo que se espelha, no trabalho de Isabela Picheth essas peças são multiplicadas por três, produzindo uma sobreposição disforme de peitos que se amontoam sobre o suporte.



Figura 1. Marta Strambi, *Duo*, 1996, silicone e tatuagem. Fonte: Arquivo da artista
Figura 2. Isabela Picheth, *Sem título*, 2024, silicone. Fonte: Arquivo da artista

Apesar dessas distinções, há aqui um método de fragmentação e articulação dos corpos, que aproximam os trabalhos. Em ambos os casos, os seios, parte erotizada do corpo feminino, muitas vezes evidenciada para o deleite do olhar masculino (mas não somente), são articulados de outra forma, a qual produz um estranhamento. Aqui, o que era considerado belo e desejante, no processo

do isolamento da parte fragmentada e, ainda, de sua repetição e sobreposição, produz uma certa monstruosidade. Ao mesmo tempo em que os trabalhos atraem pela própria verossimilhança de um corpo real e, especialmente, de uma parte velada socialmente pelo entremeio entre tabu e objeto de desejo, seu excesso proporciona uma certa aversão.

Outro aspecto importante que diferencia os trabalhos é a escolha cromática. Nesse caso, ambos desviam do branco, mas por meio de procedimentos distintos: o trabalho de Strambi possui uma coloração por meio da tatuagem, a qual produz forte semelhança com a pele de uma mulher branca. Já no caso de Picheth, cria os diferentes tons de rosa nas peças sobrepostas, por meio da pigmentação do próprio material, antes mesmo de produzir a cópia. Essa escolha da artista pela cor rosa se faz presente em toda a pesquisa escultórica em silicone, evidenciando um aspecto proposital do uso específico desta cor. As diferentes nuances de tons dão um aspecto de diversidade e coletividade ao trabalho.

As cores e suas relações materiais não são neutras em suas projeções sociais, muito pelo contrário. Há também, na construção do imaginário coletivo, os usos das cores em projeções acerca das qualidades de certos comportamentos relacionados aos papéis de gênero construídos historicamente pelo patriarcado tipificados a um ideal essencialista de feminilidade. A cor rosa, no contexto capitalista patriarcal moderno, vem sendo associada aos padrões heteronormativos simbolizando o papel de gênero imposto às mulheres: a submissão, a inocência, a docilidade, a maternidade compulsória, ao espaço íntimo, entre outros atributos “femininos”.

É importante ressaltar, ainda, que esse uso generificado da cor rosa é uma construção relativamente recente no contexto ocidental. Uma vez que, até o início do século XX, o uso da cor rosa era associado aos meninos e o azul, às meninas. O pesquisador João Paulo Baliscei, em seu artigo *A abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade*, fala justamente desses usos das cores como demarcadores de gênero simbólicos, os quais foram sendo alterados na passagem do século XIX para o XX.

Ao analisar quatro pinturas de Diego Velázquez, produzidas entre 1631 e 1646, que representavam o príncipe Baltasar, o pesquisador comenta que “uma fita rosa, marca seu corpo e pode ser tomada como exemplo de que, nesse período, crianças maiores e pertencentes à família real eram identificadas conforme seu gênero, sendo o rosa um marcador da masculinidade” (Baliscei, 2020, p.228), demonstrando uma diferença marcante entre o simbolismo da cor rosa no período em relação à realidade atual.

Ainda, segundo Baliscei, essa mudança nas atribuições das cores conforme o gênero, na mudança do século, vai ganhar mais destaque em relação ao rosa do que ao azul. Entre os anos 1980 e 2000, o rosa passa a ser conectado com mais força à feminilidade e valores tradicionais, num contexto reacionário de grupos conservadores no enfrentamento aos movimentos libertadores feministas. Além disso, as práticas de consumo estimuladas por imagens publicitárias reforçaram o uso da cor nos produtos destinados ao público infantil feminino.

A própria boneca Barbie, criada em 1959 por Ruth Handler, personifica a cor rosa juntamente com outros padrões de beleza e comportamento projetados sobre a mulher no início do capitalismo tardio. A magreza, a cor branca da pele, os cabelos loiros, olhos azuis e os rituais de beleza, associados aos diversos produtos a serem consumidos, passam a ser signos não apenas projetados socialmente, mas também “vendidos” enquanto novo padrão de feminilidade imposto. Com diferentes abordagens, tanto o sociólogo francês Jean Baudrillard, quanto a escritora feminista Naomi Wolf vão demonstrar esse novo atravessamento, que o capitalismo após a segunda guerra instaura sobre o corpo da mulher.

Baudrillard aborda especificamente a relação do consumo do corpo da perspectiva da mulher. Segundo o autor, a mulher se consome, uma vez que consome um modelo do feminino para tornar parte de si. O corpo, desta perspectiva, torna-se não apenas objeto de desejo a ser consumido, mas sim uma espécie de trabalho ainda mais alienante, do que da exploração de sua força de trabalho.

O corpo assim “reapropriado” torna-se função de objetivos “capitalistas”: quer dizer, se investe é para o levar a frutificar. O corpo não se reapropria segundo as finalidades autónomas do sujeito, mas de acordo com o princípio normativo do prazer e da rentabilidade hedonista, segundo a coação de instrumentalidade diretamente indexada pelo código e pelas normas da sociedade de produção e consumo dirigido. Por outras palavras: administra-se e regula-se o corpo como património; manipula-se como um dos múltiplos *significantes de estatuto social*. (...) Recuperando como instrumento de fruição e expoente de prestígio, o corpo toma-se então objecto de um *trabalho de investimento* (solicitude, obsessão) que, sob o manto do mito de libertação com que se deseja cobri-lo, representa um trabalho ainda mais profundamente alienado que a exploração do corpo na força do trabalho (Baudrillard, 2021, p.172).

Esse trabalho de investimento sobre o próprio corpo das mulheres, ao qual Baudrillard se refere, dialoga diretamente com a abordagem da autora Naomi Wolf acerca do *mito da beleza*. Segundo a autora, depois que as mulheres adentraram o mercado de trabalho, após a segunda guerra mundial, elas passaram a representar uma forte ameaça ao sistema de poder patriarcal, uma vez que sua presença na economia cresceu vertiginosamente, sendo necessário criar mecanismos ideológicos para freá-las.

A fixação na “beleza” da década de 1980 foi consequência direta da ascensão das mulheres a posições de poder, além de representar um controle individual dessa ascensão. As vitórias das ideologias da “beleza” nos anos 1980 resultaram do temor verdadeiro, por parte das instituições centrais de nossa sociedade, quanto ao que poderia acontecer se mulheres livres avançassem livremente com seus corpos livres em meio a um sistema que se autodenomina uma meritocracia. Voltando à metáfora do transformador, trata-se do medo de que a força de uma corrente direta de energia feminina, numa *frequência feminina*, destrua o delicado equilíbrio do sistema (Wolf, 2025, p. 51).

Em vista disso, *o mito da beleza* passa a ser essa espécie de tripla jornada de trabalho ao qual a autora se refere. Nesse mito, um novo modelo de feminilidade é imposto sobre o corpo das mulheres, o qual constitui-se de um conjunto de práticas e comportamentos mediados pelo consumo. O rosa, nesse contexto, com o advento da modernidade e, ainda, no contemporâneo, passa a ser parte dessa construção simbólica da normativa, nesse processo de atualização e refinamento perverso de controle que o patriarcado cria na estruturação do capitalismo tardio.

Nesse sentido, o uso do rosa no trabalho de Picheth se apropria de toda essa carga simbólica impressa socialmente sobre a cor e a subverte. A fragmentação das partes erotizadas do corpo feminino, a repetição dessas partes e as sobreposições das peças que remetem a peles, na cor rosa, é o uso de diversos elementos que habitam esse imaginário coletivo vigente e, produz um rearranjo que desorganiza essa imagem previamente estabelecida idealizada e universal do corpo feminino no singular. Trata-se de assumir os elementos problemáticos da projeção da imagem simbólica e desarticula-los na construção de um corpo outro, plural, em objetos moles, fluidos que suscitam um estranhamento, se aproximando muito do abjeto.

A partir da compreensão de um sentido mais amplo de abjeto, como abordado pela filósofa Julia Kristeva (1982), a qual estrutura um pensamento que extrapola o próprio entendimento associado aquilo que foi expelido pelo corpo, o excremento, o trabalho flerta a partir do sentido desestabilizador da imagem anterior do corpo. Sustentando uma ambiguidade sobre a parte, que antes era razão de deleite, do olhar masculino, mas agora provoca um estranhamento. Trata-se da noção de abjeto enquanto aquilo que perturba essa identidade, rompe com uma ordem

pré-estabelecida, e produz uma espécie de “mistura desordenada” sobre aquilo que já foi parte de si, tal qual a pele, que se desliga do corpo e se torna algo externo, um “outro”.

Os trabalhos *Cabides* e *Sem título* são, também, exemplos para pensar como esses elementos são articulados com outras partes do corpo. Em ambos os trabalhos há uma instalação dessas peles na parede, como no trabalho anterior, mas com uma variedade maior dessas partes. No trabalho *Cabides* são treze peles ao total, entre as partes da frente e de trás das pernas, e, ainda, mãos e braços, sobrepostos sobre quatro cabides, que constroem uma continuidade sobre essas peles. Já o trabalho *Sem título* são doze peças sobrepostas sobre sete pinos de madeira fixados na parede, que como no trabalho anterior variam entre pernas, pés, mãos e braços, mas, que ainda possuem quatro pares de peitos entre eles.



Figura 3. Isabela Picheth, *Cabides*, 2023, silicone. Fonte: Arquivo da artista
Figura 4. Isabela Picheth, *Sem título*, 2024, silicone. Fonte: Arquivo da artista

Ambos os trabalhos, para além do aspecto da cor rosa em diálogo com essa apropriação e subversão de elementos do modelo de feminilidade impostos no contexto atual, aproximam a imagem da pele ao da roupa. O título da exposição individual de Isabela Picheth, *Despir a pele, vestir o corpo*, realizada na Caixa Cultural Curitiba, em 2023, com curadoria de Ricardo Ayres, deflagra um limiar que esses corpos-escultóricos exploram. Talvez pela escolha de trazer os cabides e os pinos, como suportes para compor as peças, ou ainda, pela latência das relações de consumo nesse investimento do corpo, no processo de consumir um modelo da feminilidade vigente, há a produção da sensação de corpos que são despídos e, ao mesmo tempo, que podem ser vestidos de si.

Essa ambiguidade de um corpo que se despe de si, ou ainda, veste-se de si foi também muito explorado nos trabalhos *Próprio couro I*, *Próprio couro II* e *Próprio couro III* da artista Marta Strambi. Nas três performances realizadas no Paço Imperial/RJ, no Museu de Arte Moderna/SP e no Museu de Arte Contemporânea/Niterói, as performers Luciana Hakin, Célia Mello e Viviane Mosé vestem-se de seus próprios corpos feitos em silicone. Em sua dissertação *Corpos em silicone: uma escultura derivada* Strambi descreve a ação.

A performer anda em silêncio e em ritmo mais acelerado que a movimentação de outras pessoas da exposição, criando assim um distanciamento do conjunto. Anda pelo espaço total da exposição vestida com objeto de silicone, e só para quando certifica que a maior parte das

peças da exposição a olhou. Geralmente essa performance tem duração de 15 a 25 minutos. (...) Esse trabalho metalinguístico pontua tabus criados ao longo dos anos; diz respeito à moral e à ética. Provoca reações antagônicas tanto de repulsa quanto de atração. Evoca nossos valores e põe em cheque a real naturalidade da vida. Enfim, por que vestir-nos de nós mesmos? Para quê usarmos outro sistema de reprodução que não o nosso próprio? Que alma genética podemos produzir? (Strambi, 2000, p.192).



Figura 5. Marta Strambi, *Próprio Couro I*, 1997, exposição individual *O oco e a origem*, Paço Imperial, Rio de Janeiro (participação Luciana Hakin). Fonte: Arquivo da artista

Figura 6. Marta Strambi, *Próprio Couro II*, 1997, Panorama de Arte Brasileira, MAM, São Paulo, (participação Célia Mello). Fonte: Arquivo da artista

Figura 7. Marta Strambi, *Próprio Couro III*, 1998, Panorama de Arte Brasileira, MAC, Niterói, (participação Viviane Mosé). Fonte: Arquivo da artista

Ainda que a artista ao longo de sua dissertação não tenha uma abordagem feminista para pensar a articulação do seu processo de criação e as escolhas formais dos trabalhos, é inevitável notar que os fragmentos corporais elencados e suas abordagens, enfatizam o recorte de gênero do corpo em questão. A artista não opta por moldar o torso de um corpo masculino e trazer performers homens para vestirem-se de si mesmos nas vernissages das exposições da qual participa. Se assim o fosse, talvez a questão ética e moral a qual a artista toca em seu texto não seriam atingidas. Uma vez que, a questão da moralidade do torso se refere ao corpo feminino e não masculino. Um aspecto central neste trabalho é a colaboração entre as mulheres que são moldadas e depois vestem o trabalho feito a partir dos seus corpos. Aqui Marta expande sua metodologia inicialmente de reproduzir partes do seu corpo, para incluir outras mulheres no seu gesto. A coletividade no cerne desta obra, aponta para a grande questão feminista que é a coalizão de lutas, como ecoam os lemas nas ruas do Brasil e outros países no mundo: “Eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor”, e palavras de ordem em movimentos contra a violência de gênero como “Nenhuma a menos”.

Segundo a legislação brasileira, o Artigo 233 do Decreto-lei nº 2.848, código penal de 07 de dezembro de 1940⁵, uma mulher sair com o torso despido em público é considerado um ato

⁵ Código Penal Brasileiro, que foi instituído em 7 de dezembro de 1940 e está em vigor desde 1º de janeiro de 1942, foi instituído pelo Governo Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), ditadura instaurada por um golpe de Estado, com o pretexto da “ameaça comunista”, caracterizado principalmente pelo autoritarismo, violência e censura. Aspecto esse, que retoma o atravessamento do contexto geopolítico de instabilidade política, abordado na introdução, de

obsceno, com pena que pode variar entre três meses a um ano, ou multa. Essa é uma constatação material, da legislação brasileira, que considera o torso despido do corpo feminino um ato obsceno e não o do corpo masculino. Nesse sentido, a escolha da artista em vestir as mulheres com sua nudez para desfilarem em espaços públicos, atua no limite da lei, ou seja, no limite ético e moral imposto ao corpo feminino. Aqui também ressoam as vozes de muitas mulheres em manifestações feministas “Nem recatada, nem do lar, a mulherada tá na rua pra lutar”, com referência ao modelo de mulher promovido na “era Temer”, em artigo publicado na revista *Veja Marcela Temer: Bela, Recatada e “do Lar”*.⁶ A nudez ainda hoje é um ato subversivo no contexto político ultra-conservador que traz a face mais intensa do patriarcado de alta intensidade promovido por muitas autoridades masculinas baseado em fundamentalismo religioso.

Em vista disso, arriscamos a responder algumas das questões trazidas pela artista em seu texto: nós mulheres não nos vestimos de nós mesmas, e sim nos despimos de um modelo de corpo e comportamento feminino imposto a nós, por uma sociedade que lucra e produz riqueza a partir das relações hierárquicas e opressoras sobre os nossos corpos. Usamos um sistema de reprodução porque o processo de alienação, na tentativa frustrada de atender ao *mito da beleza*, retira de nós o acolhimento de nossos próprios corpos, faz com que acreditemos que precisamos tentar caber num padrão que não nos pertence para agradar o olhar masculino. Ao percebermos essas manobras ideológicas, nos recusamos a reproduzir as concepções pré-formatadas, a partir de uma lógica que oprime nossos corpos, para manter as lógicas do poder vigente, do sistema patriarcal no capitalismo tardio.

Contudo, ainda que essas sejam nossas inquietações acerca das questões colocadas pela artista, é importante ressaltar as *contracondutas* que estruturam tanto o processo de criação de Marta Strambi, quanto o de Isabela Picheth. Compreendendo que as “contracondutas são possibilidades de construir inventivamente novas formas de se colocar no mundo, novas oportunidades de constituição de subjetividade, novas ideias para relacionar-se consigo e com os outros” (Rago; Pelegrini, 2019, p.11) as práticas das artistas apontam para as fissuras nas imagens simbólicas estabelecidas ao corpo feminino, as quais abrem caminho para novas formas de imagem-pensamento na produção de outras subjetividades.

Nesse sentido, a subversão dos trabalhos está tanto na contribuição crítica que essas fissuras nos elementos simbólicos da escultura clássica masculinista produzem, quanto na produção da imagem simbólica de um corpo outro que está imbuído de um excedente, produzindo uma monstruosidade sobre a superfície frágil da idealização de um corpo jovem, branco, belo e desejante. Ampliando o imaginário feminino, que se limita a um papel de docilidade, submissão e subserviência para um direito de ser excesso e por em risco o lugar de conforto do falso privilégio de ser objeto de desejo do olhar do outro.

Especificamente no caso de Isabela Picheth, recusar esse papel de sujeição atribuído ao feminino vai de encontro diretamente com sua trajetória e formação enquanto mulher latino-americana. Advinda de um ambiente familiar que mistura conservadorismo e protagonismo feminino, Picheth vivenciou o processo de violência que seu pai sujeitou sua mãe e suas irmãs ainda na infância. No período, a lei feminista Maria da Penha (Lei N°11.340/2006) tramitava como projeto de lei no congresso e a discussão em ambientes familiares mais conservadores, como o da artista, ainda parecia distante e pouco abordado. Em vista disso, no momento em que sua mãe vai até a delegacia denunciar a violência vivida, passa a atravessar uma retaliação social e familiar, devido ao seu papel

uma América Latina que formulou suas leis e moralidades - as quais se perpetuam ainda hoje - a partir de processos históricos violentos e neocolonialistas.

⁶ LINHARES, Juliana. *Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”*, Revista *Veja*, abril - 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 02 fev. 2026.

insurgente em denunciar o provedor da família, que era tão respeitado pelos seus pares. O apoio familiar no período é marcado apenas por mulheres, que acolheram mãe e filhas, fugidas de casa, após o evento traumático de violência. Diferente dos homens, que não apenas repudiaram a denúncia, como também aconselharam a vítima a retirar o boletim de ocorrência.

Esse evento, contudo, não foi isolado. Carregar a marca de gênero na pele define o modo de existir e se relacionar em sociedade. Sendo assim, a artista vê na experiência familiar a estrutura basilar que passa a moldar os valores e condutas que estabelece para si. A luta, a insubordinação ao papel feminino e a sororidade passam a permear tanto sua existência quanto o processo de criação e as estratégias que elenca para subverter os signos de assujeitamento do feminino, dos quais foi atravessada ainda na infância.

Em vista disso, de forma sagaz, as *contracondutas* aqui exploradas pelas artistas trazem em discussão tanto o lugar em que seus corpos se situam, atravessadas por uma performance de gênero que está mediada pelas relações de consumo, que produz até mesmo as relações generificadas com a cor rosa, quanto a especificidade dessa relação com o lugar da moral, bons costumes e tabus em um país latino-americano, que moldou suas leis a partir de uma herança neocolonialista patriarcal, que se perpetua até hoje. A partir da afirmação da escolha em se opor, colocar-se insubmissa, indomável e indócil. Sendo, ainda, sobre escapar, derreter e transbordar enquanto pele flácida, fragmentária, que combina desejo e repulsa, subvertendo os signos da feminilidade em um corpo amorfo, rasteiro e impossível de ser ignorado.

Considerações finais

A partir da contextualização do histórico latino-americano, com enfoque no cenário brasileiro, das formas de construções feministas nos trabalhos de artistas mulheres, desde os anos 1960, é notável os desdobramentos e contaminações das criações ao longo dos anos entre as diferentes gerações.

Diante da análise de sete trabalhos, *Duo* (1996), *Próprio Couro I* (1997), *Próprio Couro II* (1997) e *Próprio Couro III* (1998) de Marta Strambi e *Sem título* (2024), *Cabides* (2023) e *Sem título* (2024) de Isabela Picheth, foi possível perceber a articulação feminista de *práticas de si* nos processos de criação das artistas, ao se utilizarem dos atravessamentos de violências de gênero, dentro do contexto latino-americano e brasileiro, e, ainda, do capitalismo tardio - que atravessam diretamente seus corpos - como substrato para desenvolver procedimentos em seus processos de criação que reivindicam desde o espaço da escultura até o espaço das relações sociais.

Ao se defrontarem com uma tradição masculinista nas práticas tradicionais escultóricas, as quais atravessam as imagens socialmente impostas às mulheres, Picheth e Strambi passam a desenvolver processos de criação que elencam técnica, material, cor e composição no caminho contrário do que estava estabelecido. A primazia técnica da modelagem e do desbaste é substituída pelo procedimento de moldar os corpos de mulheres reais; a rigidez e a integridade das peças é sobreposta pela flacidez e fragmentação; a cor apática do mármore e outras peças resultantes de fundições é trocada pelo uso da cor rosa e o procedimento da tatuagem; e, por fim, a composição que se dá pelo desarranjo, tanto no processo de isolar a parte fragmentada do restante do corpo, quanto na sua repetição orgânica e desordenada, produzindo um corpo outro.

Essas escolhas constituem as formas de *contracondutas*, utilizadas pelas artistas, uma vez que ao mesmo tempo que reivindicam práticas feministas dentro da escultura, também produzem enfrentamento direto aos tabus e moralidades presentes na sociedade brasileira. Tais embates tocam tanto o campo da legislação brasileira que trata a nudez do torso feminino como algo obsceno, quanto o sistema econômico no processo de consumo e investimento a partir dos novos modelos de

feminilidade impostos, e, ainda, do simbólico que permeia os dois anteriores e toda uma rede de condutas, hierarquias e comportamentos sociais.

Esses processos de criação contribuem com pautas feministas contemporâneas, pois mesmo que sejam notórias as lutas e conquistas adquiridas em meados dos anos 1960, 1970 e 1980, como comentado no início do texto, nossa luta segue sendo necessária. Diante de movimentos reacionários conservadores antifeministas, e da influência direta e indireta dos processos neocolonialistas na estrutura das leis e normas brasileiras e, ainda, dos processos de refinamento e articulação do patriarcado com essa forma de capitalismo tardio, as opressões se atualizam de forma sorrateira e implícita no cotidiano das relações. Os processos artísticos nos ajudam a perceber os riscos de sermos engolfadas por relações de consumo que se instauram, e pelas novas normativas estabelecidas, as quais carecem dessas práticas continuadas, num *dever* de criar novas formas de ser e estar em sociedade.

Referências

- BALISCEI, J. P. Abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v.21, p. 223-244, 2020.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70 Ltda, 2021.
- BEAUVOIR, S. DE. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CARNEIRO, S. *Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro*. In: HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.
- FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. 384P. Catálogo de exposição.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução coletivo Sycorax- 2. Ed. – São Paulo: Elefante, 2023.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: cuidado de si*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- GIUNTA, A. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-34
- GONZÁLEZ, L. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.
- HESSEL, K. *A história da arte sem os homens*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.
- HOOKS, B. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. Nova Iorque: Editora Columbia University Press, 1982.
- LIPPARD, L. *From the center: feminist essays on women's art*. New York: EP Dutton, 1976.
- MAYER, M. Arte feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 37-41.
- NASCIMENTO, B. *A mulher negra no mercado de trabalho*. In: HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.

- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* SP: edições aurora, 2016.
- PELEGRINI, M.; RAGO, M. *Neoliberalismo, feminismo e contracondutas: perspectivas foucaultianas*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- POLLOCK, G. *Vision and Difference: Feminism, Femininities and the Histories of Art* (1988; edição clássica com novo prefácio). Londres: Routledge, 2003.
- RAMIREZ, M. C. *Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 15, 2007
- STRAMBI, Marta Luiza. *Corpos em silicone: uma escultura derivada*. 2000. 251f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP.
- TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. In: *Fazendo a si mesma*. Tese (Doutorado em Educação), USP, 2018, p.51-166.
- TVARDOVSKAS, L. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2025.

ENTREVISTA COM BRUNA KURY

*Bruna Kury*¹
*Fabiana Faleiros*²
*Priscila Miraz*³

Resumo: A entrevista apresenta a trajetória e o pensamento de Bruna Kury, artista anarcotransfeminista cuja prática articula performance, escultura e experimentações sensoriais como estratégias de resistência anticolonial. A conversa mapeia sua produção desde o Coletivo Coiote até trabalhos recentes como *Veneno e Antídoto*, deslocando a noção de “cura” para a de “alquimia”. Kury propõe processos de transformação que operam por meio de sensorialidades e resgates ancestrais, recusando soluções fechadas e investindo na reorganização do caos. Vivendo atualmente em Barcelona, a artista pensa o corpo trans, negro e migrante como espaço de deslocamento e reexistência diante da necropolítica.

Palavras-chave: Bruna Kury; performance; anarcotransfeminismo; anticolonialidade.

ENTREVISTA CON BRUNA KURY

Resumen: La entrevista presenta la trayectoria y el pensamiento de Bruna Kury, artista anarcotransfeminista cuya práctica articula performance, escultura y experimentaciones sensoriales

¹ Anarcotransfeminista, performer, artista visual, sonora e tátil. Vive em Barcelona, Espanha. Seu trabalho é focado em criações atravessadas por questões de gênero, classe e raça (contra o cis-tema patriarcal heteronormativo compulsivo vigente e contra as opressões estruturais — GUERRA de classes). Fez parte de coletivos como Coletivo Coiote, Coletivo T, MEXA, entre outros. Durante a pandemia de COVID-19, lançou os filmes: *E se começarmos a ver a colonização como uma infecção descontrolada do cis-tema?* e *Gentrificação dos Afetos* (ambos por coletivos independentes da Alemanha). Em 2025, lança com a MigrantaFilms *Escorpiônikas – Contramanifesto*, um filme que atravessa três continentes para acompanhar um coletivo insurgente — mulheres travestis/trans, trabalhadoras sexuais e vozes racializadas. Tem obras no acervo da Pinacoteca de São Paulo e do MUTHA. Atualmente integra o Programa de Estudios Independientes (PEI) do MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona). ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9740-5331>. brunaxxxkury@gmail.com.

² Artista e pesquisadora, vive em São Paulo, Brasil. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (USP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7359923138223030>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5036-3219>. fabianafaleios@usp.br.

³ Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista - UNESP-Assis. Vive em Salvador, Brasil. Professora adjunta de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da mesma universidade (CECULT – UFRB). ORCID: 0009-0000-7179-6657. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6851158370893499>. priscilamiraz7@gmail.com.

como estrategias de resistencia anticolonial. La conversación recorre su producción desde el Colectivo Coiote hasta trabajos recientes como *Veneno y Antídoto*, desplazando la noción de “cura” hacia la de “alquimia”. Kury propone procesos de transformación que operan a través de sensorialidades y rescates ancestrales, rechazando soluciones cerradas e invirtiendo en la reorganización del caos. Actualmente radicada en Barcelona, la artista concibe el cuerpo trans, negro y migrante como un espacio de desplazamiento y reexistencia frente a la necropolítica.

Palabras clave: Bruna Kury; performance; anarcotransfeminismo; anticolonialidad.

INTERVIEW WITH BRUNA KURY

Abstract: The interview presents the trajectory and thought of Bruna Kury, an anarcho-transfeminist artist whose practice articulates performance, sculpture, and sensorial experimentations as strategies of anticolonial resistance. The conversation maps her production from Coletivo Coiote to recent works such as *Veneno e Antídoto*, shifting the notion of “healing” toward that of “alchemy.” Kury proposes processes of transformation that operate through sensorialities and ancestral retrievals, refusing closed solutions and investing instead in the reorganization of chaos. Currently living in Barcelona, the artist conceives the trans, Black, and migrant body as a space of displacement and re-existence in the face of necropolitics.

Keywords: Bruna Kury; performance; anarcho-transfeminism; anticoloniality.



Figura 1. Bruna Kury e Gil Porto Pirata, *Gentrificação dos Afetos*, 2021, Filme/performance, 10'. Foto: André Medeiros. Fonte: Acervo da artista.

Introdução

A entrevista apresenta a trajetória e o pensamento de Bruna Kury, uma artista anarcotransfeminista, performer e pesquisadora visual, sonora e tátil, figura fundamental no cenário nacional brasileiro por tensionar fronteiras entre arte e vida e por integrar acervos de prestígio, como a Pinacoteca de São Paulo e o MUTHA, consolidando uma estética da insubordinação sensorial e anticolonial.

A conversa, realizada pelas organizadoras do presente dossiê, Fabiana Faleiros e Priscila Miraz, com a colaboração técnica de Fernanda Grigolin, traz um mapeamento de sua trajetória — desde a experiência com o Coletivo Coiote, a partir de 2011, até seus trabalhos mais recentes, como *Veneno e Antídoto* —, e revela como ela utiliza o corpo (trans, negro, imigrante) como território de reexistência. Atravessando projetos como *Pornopirata*, *Gentrificação dos Afetos* e os mais recentes *Escorpiônicas* e *Um quebracabeças dentro de outros quebracabeças*, a conversa tensiona as fronteiras entre arte e vida, corpo e escultura, individualidade e coletividade, bem como modos de comunicação que extrapolam a linguagem verbal e investem na sensorialidade como forma de resistência.

Bruna destacou a resistência ao capitalismo cognitivo: a pertinência do seu trabalho reside em identificar que a exploração atual não é apenas econômica, mas reside nas relações interpessoais e na cognição — o que ela chama de “amizade capitalista” ou “amor capitalista”. A contra-resposta proposta não é apenas verbal, mas suprassensorial: envolve “cavocar” a colonialidade no cotidiano e resgatar a ancestralidade e a espiritualidade através do som e da percepção do corpo como um todo. Essa questão é atravessada pela transição do conceito de “cura” para o de alquimia. Enquanto a cura pode parecer insuficiente ou limitada (especialmente em contextos como o do HIV), a alquimia aparece como uma “possibilidade de transformação” que permite lidar com o que está entre o veneno e o antídoto.

A artista explicita que seu trabalho não busca oferecer “soluções” fechadas, mas sim processos de investigação e reorganização do caos. Ela destaca articulações e saídas coletivas com exemplos práticos de resistência e cuidado, como as Travas da Sul, em São Paulo e o movimento zapatista. Para ela, essas articulações promovem um bem-estar que é, ao mesmo tempo, afetivo, físico e mental, conectando-se a uma rede internacionalista de movimentos insurgentes (como as curdas).

Por fim, a entrevista aborda as reverberações de sua atuação, desde 2022 em Barcelona, onde questões de imigração, pertencimento e fronteira tem gerado reflexões sobre necropolítica e colonialidade. Atualmente, Bruna tem criado esculturas frágeis, feitas com areia, nomeadas a partir de fronteiras atravessadas por violências geopolíticas — como Melilha e Jafa — sempre sujeitas ao colapso.

FF: Bruna, para começar nossa conversa, queríamos saber da tua experiência junto ao Coletivo Coiote. Vocês costumavam realizavam ações diretas, intervenções e performances no espaço público, às vezes incorporando situações de violência como uma forma de expurgar as violências de raça, classe e gênero, típicas do *cistema* hétero-branco-patriarcal-normativo⁴. Eu queria saber se você considera essas intervenções um tipo de reinvenção do ativismo direto, pensando principalmente nas linguagens da pós-pornografia, que vocês costumavam ativar.

BK: Eu não utilizaria a palavra “reinventar” exatamente, sabe? Acho que naquele momento não tínhamos muito a pretensão de estar reinventando nada. Foi um acúmulo de potências, um grande encontro entre pessoas. A gente entrou numa comunhão de revolta para se manifestar naquele contexto em que a gente vivia na Aldeia Maracanã, no Rio de Janeiro, e também um tempo na Aldeia Wiracocha, em Brasília. E tem toda a questão da Marcha das Vadias e a *Xereca Satânica*, né, que a Raissa Vitral fez na UFF em Rio das Ostras⁵, em 2014. A gente costumava performar na Lapa, na rua, todas as semanas, durante alguns anos, a partir de 2011. Eu não usaria a palavra reinventar, mas trabalho bastante, e o Coiote também, com uma tentativa de hackeamento, muitas vezes tendo resultados e outras vezes nem tanto. O hackeamento, a pirataria, a expurgação e a visceralidade eram maneiras de se manifestar que, para nós, eram urgentes. O Coiote, como é coletivo em aberto e passou por tanta coisa, durante um tempo a gente não era identificável, pensando quem eram as integrantes do Coiote. Eu acho que tinha um lugar de afrontar o sistema que às vezes nos textos a gente colocava até esse sistema com C para fazer referência à cisgeneridade. E não sei, por agora seria isso, porque é uma história tão longa, são 15 anos.

FF: Em relação à questão do hackeamento e da pirataria que você mencionou, além dessas intervenções que aconteceram em espaços diversos, na universidade, na rua, na Lapa, vocês também criaram a coleção de DVDs *Póspornopirata*.

BK: Esse momento, na verdade, eu consideraria que foi uma transição entre o trabalho do Coletivo Coiote e o meu trabalho, que nunca foi e nunca será individual, exatamente.

FF: E como foi essa transição, e também a transição entre as ações no espaço urbano e a criação do projeto *Póspornopirata*? Os lugares por onde ele circulou, e qual era a ideia central do projeto?

BK: Na verdade, a questão desse projeto, é que a maioria das pessoas que faz parte — inclusive as envolvidas nas quatro edições de DVDs que produzimos — integra uma rede afetiva que também realiza pós-pornografia. E os outros vídeos presentes, que não são de pessoas da rede que eu participo, são vídeos apropriados do X-Video, X-Tube, dessas plataformas de pornografia online, que eu realoco a significância dada. Em um primeiro momento, para determinados vídeos classificados como fetiche e coisas assim, eu crio um deslocamento de sentido. Como, por exemplo, mulheres que estão em situação de dominação ou vomitando na boca de um cara. Se isso está categorizado como um fetiche, eu realoco como pós-pornografia, de alguma maneira.

⁴ Nota da Organização (N.O): A grafia da palavra "cistema" com a letra "c" é uma escolha política e epistemológica utilizada por teóricas e ativistas transfeministas para marcar a crítica ao caráter cisgênero como estrutura normativa compulsória. O termo composto “hétero-branco-patriarcal-normativo” refere-se à interseção de regimes de poder que operam de forma articulada: a heteronormatividade, a branquitude como padrão hierárquico, o patriarcado como sistema de dominação masculina e a normatividade compulsória de corpos, identidades e existências. Cf. AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

⁵ N.O: A performance *Xereca Satânica* foi realizada pela artista Raissa Vitral no contexto de um seminário organizado pelo grupo de pesquisas “Cultura e Cidade Contemporânea: arte, política cultural e resistência”, vinculado ao CNPQ, no curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF). Com as pernas abertas em cima de uma mesa, Raissa inseriu uma bandeira do Brasil em sua vagina e uniu os grandes lábios por meio de uma pequena suturas. Em seguida, a bandeira foi puxada para fora, rompendo os pontos, o que levou a um sangramento. A performance chocou muitas pessoas, vídeos circularam e parte da mídia noticiou o ocorrido como “um ritual satânico”.

Ou, enfim, seria como pensar, talvez, até no giro decolonial da pós-pornografia nesse lugar de me apropriar e pensar na pós-pornografia de uma maneira mais ampla também, que depende muito do olhar, depende muito da perspectiva. Porque muitas vezes na pós-pornografia existem determinados tipos de produções que circulam em pequenos grupos, ou até mesmo determinadas corporalidades. No princípio, eu fazia essa performance na rua, perguntando sempre para pessoas que vendem DVDs de pornografia *mainstream* em bancas de camelô. Eu chego, converso sobre o projeto de pós-pornografia com essa pessoa que vende e pergunto se posso fazer uma intervenção performática durante algumas horas. E aí me coloco ao lado dessa pessoa e, ao mesmo tempo que tem esses DVDs piratas de pornografia *mainstream*, eu tô performando a pós-pornografia ao lado. Tem uma questão de que não é qualquer tipo de pessoa que pode adquirir, tem que ter uma comunicação sobre a interseccionalidade, sobre os privilégios de marginalidade, sobre tudo isso que a gente comentou também, do heteropatriarcado, do heterocapitalismo.

Mas também, por outro lado, eu disponibilizo esse projeto para algumas dissidências, corporalidades amigas, pessoas dissidentes que, de alguma maneira, também trabalham com fanzines ou estão buscando alguma fonte de renda e, de repente, eu disponibilizo alguns desses trabalhos para serem colocados em feiras etc, nesse conceito do *copyfight*⁶ e da pirataria, que de alguma maneira também tem uma ética muito específica.

⁶ N.O: Trocadilho com a palavra *copyright* - *copy* (cópia) *fight* (luta) - que designa a crítica contra a propriedade intelectual e a favor da cultura livre e da pirataria. Ao contrário do *copyright* (direitos reservados) ou do *copyleft* (licenças livres), o *copyfight* não é um conjunto de licenças, mas um campo de batalha ético e político que pretende desconstruir a noção de propriedade sobre bens imateriais. Ver: BELISÁRIO, Adriano; TARIN, Bruno (orgs.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.



Figura 2. Bruna Kury, *Póspornopirata 1*, 28 x 37 cm, impressão jato de tinta sobre papel, 2018. Exposição *A margem é mais larga que o vão*, Galeria Central, São Paulo. Fonte: Arquivo da artista.

BK: E o projeto também já foi apresentado em algumas galerias de arte. Particpei da abertura de uma exposição no Rio de Janeiro, não lembro o nome agora, mas aconteceu na Despina, foi muito massa, com curadoria do Guilherme Altmayer⁷. Eu montei a banca com os DVDs e fiz a performance *Escorpíonica*, feita algumas vezes em colaboração com outras pessoas, e, nessa ocasião, performei com a Ventura Profana na banquinha *Pornopirata*. Em outro momento, coloquei no Itaú Cultural, em São Paulo. Seria de alguma maneira pensar na popularização do pensamento e da produção pós-pornográfica. Para sair um pouco também desse lugar do pós-porno acadêmico clean que utiliza muito os mesmos mecanismos da heterossexualidade compulsória.

FF: E em relação ao teu trabalho mais recente, *Gentrificação dos Afetos*, de 2021, feito em parceria com Gil Porto Pirata. Vocês se apropriam da palavra gentrificação para pensar o corpo como território e circulam pelo Largo do Arouche, no centro de São Paulo, com uma caixa de acrílico na tua cabeça, conectada a dispositivos sonoros. Como foi adicionar o som, essa camada da sonoridade ao trabalho? E queria te ouvir também em relação ao deslocamento da palavra “gentrificação” para o território dos afetos.

⁷ N.O: A exposição *Os corpos são as obras* foi realizada no espaço independente Despina em 2017, no Rio de Janeiro. Além de Guilherme, Pablo Leon de La Barra também fez parte da curadoria, que pensava questões sobre dissidência de sexo e gênero na América Latina. Ver: ALTMAYER, Guilherme. Notas para uma curadoria transviada. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 17–34, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40409>

BK: É, a coisa do som sempre esteve presente. Eu, de alguma maneira, tenho muito esse pensamento que o Hélio Oiticica, que às vezes prefiro nem citar, mas ele sempre vem, que é o suprasensorial, trazendo a questão das sensorialidades, mas pensando na expansão da sexualidade, pensando numa sexualidade criativa, pensando em gênero como construção colonial e em toda essa coisa de arte e vida, que pode ser o mais clichê de tudo, mas que faz sentido muitas vezes esse entrelaçamento e essa interseção.

Mas a questão do som surgiu com um projeto chamado *Pós-pornografia sonora*, com Gil Porto Pirata, e eu quero colocar em trabalhos futuros mais outras sensorialidades. A gente chegou a ter conversas sobre isso, que em alguns outros momentos a gente ia trabalhar com a questão do olfato, enfim, e trabalhamos também em paralelo com outros sentidos em algumas performances.

PM: Eu queria me apresentar melhor, sou Priscila, professora em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia e trabalho com um grupo de pessoas interessadas em pensar decolonialidade, tanto nas artes visuais quanto na museologia, e tá sendo um prazer enorme te conhecer, porque a gente trabalhou com uma conversa tua, um texto que foi publicado no livro organizado pela Diane Lima, *Negros na piscina*, o *Arte_cu_ações em anticuradoria*⁸, e enfim, muitas das discussões que esse texto fomentou entre as estudantes todas tá aparecendo muito aqui nessa conversa com você. Essa questão da coletividade e a questão do antinome, e como pensar as curadorias a partir desse lugar, da performance e das sonoridades. Como pensar as dissidências de corpo numa cidade pequena como Cachoeira, que, ao mesmo tempo que tem uma produção voltada para o pensamento artístico de uma maneira muito ampla, também tem lugares de muita restrição e de muita resistência a pensar esses corpos e a se relacionar com esses corpos.

Como pensar a sonoridade da própria cidade em relação com as estudantes que chegam ali, enfim, tudo isso reverbera de uma maneira muito interessante com a ideia da curadoria dos trabalhos colocados ali. E ainda, pensando essa questão de território, desde 2022 você mora em Barcelona, na Espanha. Como tem sido pensar essas residências artísticas, as posições, o anarcotransfeminismo a partir da América do Sul, mas nesse território europeu. Como tem sido?

BK: É, eu acho que eu sinto isso no corpo e na atmosfera ao meu redor de uma maneira diferente, né? Acho que o meu corpo, de alguma maneira, também tem esse lugar de trans, de negra, e agora com o acréscimo da migração. Penso que as produções do meu trabalho mudam, e é por isso que eu estou também me reencontrando e reencontrando essas histórias que eu conto que passaram com o Coletivo Coiote, com os outros coletivos com o Mexa, com o coletivo T, com a Plataformas, com vários coletivos.

Não sei, eu continuo falando da minha vida e também das minhas precariedades, e dos meus êxitos, a partir do meu corpo e da minha perspectiva. Mas a coisa do coletivo está cada vez mais aflorada estando aqui. Talvez seja até essa, não sei se é essa necessidade de um coletivo ou a sensação de falta de um coletivo, muitas vezes, a sensação de não pertencimento que senti aí, e a sensação de não pertencimento que sinto aqui, enfim.

Mas tentando fazer um gancho com a outra pergunta. Não sei, na vida e no meu trabalho, eu acho que muitas vezes, quando tenho dificuldade de comunicação — porque muitas vezes tudo é sobre falar, escutar, ser escutada, ouvir e aprender e desaprender — e na linguagem artística, que são várias, a dificuldade de falar não era o não falar, sabe? A dificuldade de falar é que talvez eu esteja

⁸ N.O: KURY, Bruna; COSTA, Pêdra. *Arte_cu_ações em curadoria*. In: LIMA, Dyane (org.). *Negros na piscina. Arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023, p. 97 - 105.

falando de outra maneira que não é a convencional com a boca e com palavras. Então a coisa da suprassensorialidade, a coisa do som e da gentrificação dos afetos, eu acho que tem a ver com esse... esse momento que a colonialidade, o capitalismo, que não seria só o capitalismo do dinheiro e da economia, mas também um capitalismo cognitivo nas relações, tipo uma amizade capitalista, um amor capitalista, uma relação onde as coisas se perdem e que já estão perdidas de alguma maneira, porque eu também não sou tão otimista assim. Mas tem uma tentativa de uma outra coisa, uma tentativa de falar de uma outra maneira, uma tentativa de tipo... escuta esse som, essa coisa, de repente, fechar os olhos, sentir uma cor, sentir um som, sentir um cheiro. Muitas vezes isso está presente nas nossas memórias afetivas e eu acho que, de alguma maneira, existe um resgate ancestral, do corpo e da espiritualidade, do todo. Isso tem a ver com o que eu falo na gentrificação dos afetos, que é de realocar a palavra gentrificação, que falaria de território, para falar sobre relações interpessoais, sobre amor, sobre possibilidades de felicidade, porque, voltando ao Coletivo Coiote, em algum momento era muita agressividade, muita violência e tudo isso também era como um espelho.

Tinha um processo que para mim foi autodestrutivo. Então, no meu trabalho hoje em dia, eu tô tentando prestar atenção nas delicadezas. Mas eu também lembrei do poema de um cara palestino que tem circulado pela internet já faz um tempo, ele fala algo como “eu queria escrever poesia, escutar o som dos pássaros, mas não consigo pelo barulho das bombas”⁹. Tem a ver com isso também, com a coisa do tempo espiralado, a questão de cavocar a colonialidade no dia a dia, no cotidiano, e também com pesquisas sobre os dados históricos, e perceber que a gente perdeu muita coisa, continua perdendo muita coisa, mas eu acho que tem pequenas delicadezas de afeto e de conexão com o outro, de resistência coletiva, sabe?

Muitas vezes posso até me sentir sozinha, mas sei que eu não estou. E aí a comunicação às vezes parece difícil, muitas vezes as pessoas têm muita dificuldade de interpretação. Mas muitas vezes as pessoas têm muita facilidade de interpretação e é a interpretação de quem? E como é, né? Me interessa me comunicar com o máximo de pessoas possível. Mas, se for para que as pessoas se identifiquem também, me faz sentir um calorzinho no coração, né!

FF: Sim! E eu queria saber se você vê saídas coletivas e também individuais para a gente buscar uma outra proposta de mundo no contexto do capitalismo cognitivo. Lógico, pensando um pouco em relação ao teu trabalho, ou o trabalho de outros artistas. Acho que quando você falou desse escritor palestino, tem aí um lugar também de resposta. Mas como é que a gente faz essa contra-resposta com relação ao que massacra?

BK: Assim, a primeira frase é não sei. E aí eu continuo. A gente tem exemplos muito próximos, de articulações que acontecem, por exemplo, em São Paulo, com as Travas da Sul¹⁰, coletivos que englobam um bem-estar e uma saúde integral, tanto afetiva física, mental, enfim.

Quanto, não sei, articulações outras, como *Mujeres Creando* em algum momento, talvez, também o movimento zapatista. Essa semana fiquei pensando em questões internacionalistas, e em como muitos movimentos que já estão conectados. A galera zapatista tá conectada com as curdas, que estão conectadas com vários movimentos. Principalmente agora, fazendo o PEI no MACBA¹¹,

⁹ N.O: O poema referido é de autoria de Marwan Makhoul: “Para escrever um poema/ que não seja político/ devo escutar os pássaros/ Mas para escutar os pássaros/ é preciso que cesse o bombardeio.”

¹⁰ N.O: A Travas da Sul é uma coletiva feminista e LGBTQIAPN+ formada em 2019, focada em promover cultura, arte, saúde e acolhimento para pessoas trans, travestis e periféricas na Zona Sul de São Paulo, especialmente no Grajaú.

¹¹ N.O: Programa de Estudios Independientes (PEI) do MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), um programa voltado para a pesquisa, análise e debate coletivo, que interliga práticas artísticas e intervenção política, criado em 2006 por Paul B. Preciado.

tenho estudado um pouco sobre essas articulações, e me parece uma saída, me parece uma solução, mas eu também não tô pensando muito em solução e meu trabalho não fala sobre solução. Tenho um trabalho recente que se chama *Veneno e antídoto*, e aí, em algum momento, fiquei pensando: dependendo da dose, o que seria o veneno e o que seria o antídoto? O que estaria entre o veneno e o antídoto? Aí cheguei no lugar de pensar sobre a cura, porque no meu trabalho também muitas vezes tem uma conexão com o HIV. Eu inclusive fiz alguns textos criando interseções com a questão da Covid-19, na época da pandemia¹².

Entre o veneno e o antídoto estaria a cura e aí, para mim, isso não foi suficiente nesse momento. Então me veio algo como alquimia, e essa alquimia também aparece como uma possibilidade de transformação com conexões outras, que não são só essas, que são palpáveis e que a gente está conseguindo agora. Tem muita coisa ainda para a gente cavocar, investigar e entender, porque senão fica um grande caos, por si só, que precisa ser reorganizado.

PM: Bruna, no final do texto, o seu e da Pedra, quando vocês falam da “tarja colonial”¹³, vocês terminam com essa pergunta sobre o remédio decolonial, e aí você diz, “mas não é só tomar o remédio tem que ler a bula, não é?”

BK: É, ótimo! Isso foi uma ideia da Pedra. Sim, total, é porque, assim... Estou organizando, estou tentando organizar as coisas, as ideias, os sentimentos, os dados e tudo mais, para ter uma visão geral para seguir. Porque tem muita gente que ainda está morrendo e não consegue ter nem ação. Existe um bloqueio que a gente tem que ultrapassar que ainda não está... não tá aberto ainda. Tem uma fronteira gigante, né, entre a gente, entre coisas muito sensíveis que tem que ser trabalhadas também.

¹² N.O: Um dos textos mencionados por Bruna: KURY, Bruna. *Sobre contato e comunicação e o velho colonial vírus*. EhChO, maio 2020. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/sobre-contato-e-comunicacao-e-o-velho-colonial-virus>. Acesso em: 11 fev. 2025.

¹³ N.O: No texto, "tarja decolonial" aparece como referência às categorizações que são criadas pelas teorias decoloniais para tentar dar conta da colonialidade, mas que, dependendo da maneira como são usados, podem ser esvaziados de seus sentidos, por isso a referência ao "remédio decolonial" e a necessidade de não apenas tomá-lo, mas ler a bula. Cf. KURY, Bruna; COSTA, Pêdra. *Arte_cu_ações em curadoria*. In: LIMA, Dyane (org.). *Negros na piscina. Arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023, p. 104.

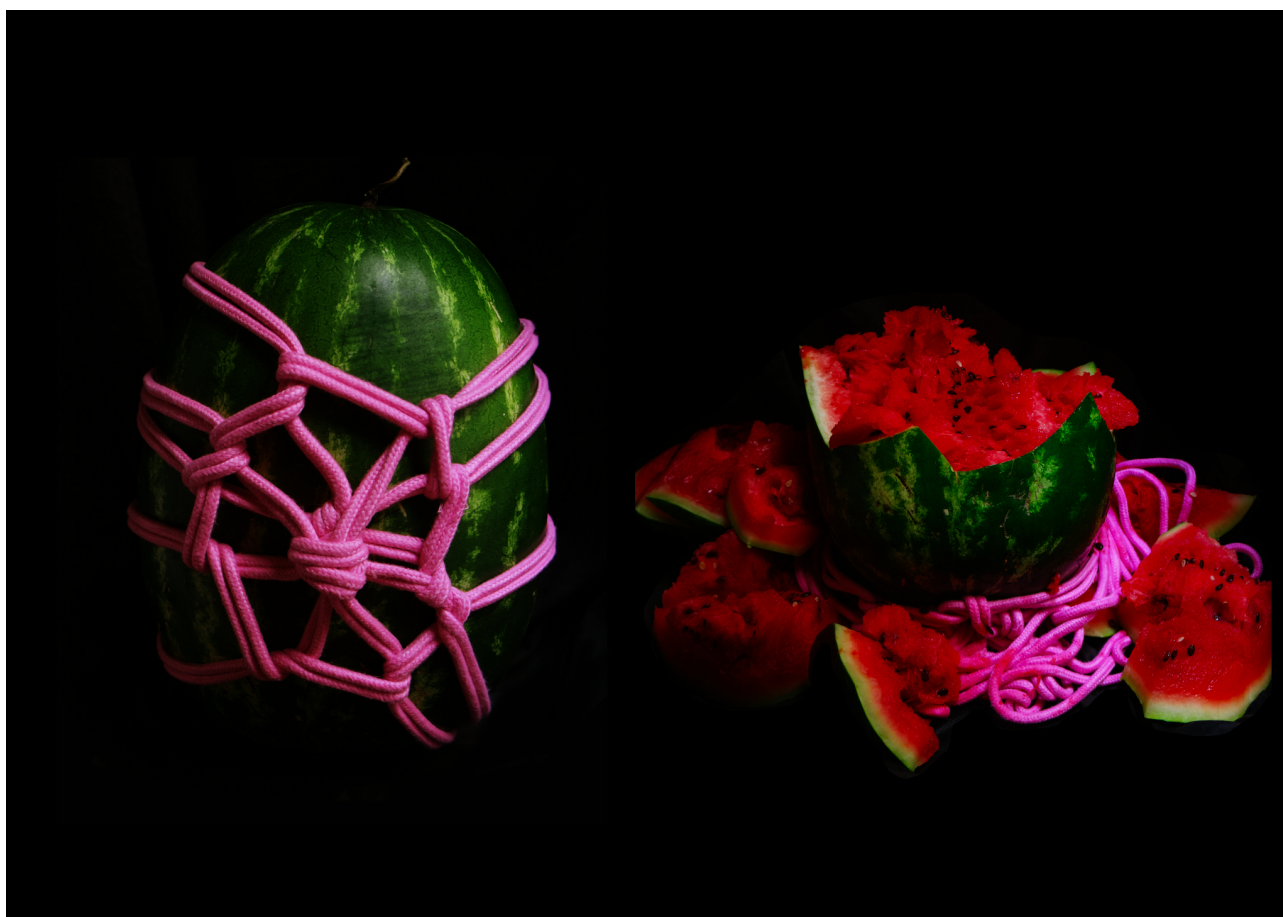


Figura 3. Fotografia da série *Tem que ter estômago*, díptico *Sandías y Cuerdas*, 2023, fotografia, 297 x 420 m. Fonte: Arquivo da artista.

BK: Estou tentando organizar isso para ter uma visão melhor, uma consciência melhor para onde seguir e como fazer. Eu não estou me colocando como certa. Muitas vezes, na verdade, eu me coloco mais como errada do que qualquer coisa, mas estou nessa investigação sobre meus próprios privilégios, minhas próprias vulnerabilidades, minhas próprias marginalidades. E percebendo tudo o que está acontecendo ao meu redor e nesse planeta que a gente vive, que também não é nem tão grande assim, está tudo bastante conectado.

Então, a primeira organização veio, de alguma maneira, com o panóptico do Foucault. Não quero ficar citando nomes, até porque são nomes que têm cargas que muitas vezes não quero carregar. Mas a questão de pensar na necropolítica ou no capitalismo *gore*, quando Sayaka Valencia¹⁴ fala, para mim também é uma peça muito importante de compreensão de algumas questões, sabe?

Perceber as estruturas muito conectadas entre Estado, família, igreja, farmácia, ciência, medicina ocidental, monogamia, escola, hospital, e aí a gente longe, né? Delegacia, a polícia e a militarização. Militarização do que? Militarização da vida, militarização do corpo, militarização ideológica, é muita coisa, né? Então, não sei, eu fico tentando organizar para encontrar estratégias

¹⁴ N.O: Ver VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore: a violência como mercadoria*. São Paulo: Sobinfluência Edições, 2024.

de sobrevivência, muitas vezes estratégias de transformação, pensando em modificação social no trabalho também, sim, mas com muito pouca pretensão na verdade.

FF: E Bruna, retomando um pouco essa questão da alquimia que você comentou. Vejo que teus trabalhos têm ido para um lugar mais escultórico. Eu queria saber como isso se relaciona com a tua performance, se você considera essas ações como um tipo de alquimia, dentro de todo esse caos e tentativas de organização, e todas essas questões que você está trazendo.

Queria também comentar que estive na abertura da exposição *Desejo Invertido*, na Galeria Martins Monteiro, em São Paulo, com curadoria da Jota Mombaça, onde tem um trabalho teu, *Um quebracabeça dentro de outros quebracabeças*, de 2025, na mesma sala onde tem alguns *Cadernos de Referências*, do artista Hudinilson Júnior. Quando me deparei com o teu quebra-cabeças, entrei em estado de vertigem. Queria retomar essa questão do suprassensorial que você trouxe, porque todas as quatro paredes daquele espaço expositivo, que é um cubo branco, as paredes e o teto, estão preenchidos com vários dos teus trabalhos: MATE O BRANCO DENTRO DE VOCÊ!, tem a *Escorpiônica* e muitos outros... Assim que entrei no espaço, fui tomada por uma sensação de vertigem, intercalando o olhar entre o teto e as paredes. São muitos anos de trabalho, né? E está tudo reunido ali, como se fosse... não sei como é que tu como denominaria aquele tipo de técnica, é um adesivo em parede? Me veio o lambe-lambe, uma estética da rua que persiste ali, que está presente, né? E eu queria saber se você teve a intenção de gerar essa vertigem, se isso tem a ver com alquimia e com a questão do suprassensorial. E queria saber um pouco desse processo de levar esses trabalhos para dentro do cubo branco.

BK: Sim, a Jota propôs um papel de parente, ela que veio com essa ideia, e aí, de repente, eu estava pensando em fazer outras coisas, mas no final das contas eu amei a coisa que a gente fez. Foi uma colagem, e foi isso, com muitos trabalhos antigos e outros novos, nessa ideia do quebra-cabeças. Eu tenho trabalhado com a ideia da interseccionalidade como um quebra-cabeças dentro de outro quebra-cabeças.

Sobre a vertigem, então, cara, eu acho o máximo você perguntar da vertigem, porque na verdade tem muitos trabalhos que causam essa sensação, essa é uma sensação que eu tenho na minha vida muitas vezes. E eu tenho um projeto que é o *Vômito Vertigem*, e aí, esse vômito-vertigem, ele parte também da oficina de vômito que eu fazia enquanto coletiva Vômito. É uma oficina que eu fiz algumas vezes e ela já durou uma semana, algumas vezes quatro dias, três dias, mas ela funciona melhor com uma semana, no mínimo, depois de fazer algumas vezes, percebi. Mas...voltando para a vertigem, eu não tenho a sensação da exposição, né?

Mas eu tive uma intenção de vertigem sim, desde o princípio. Quando a gente começou a construir, na verdade não era só a vertigem, era uma coisa como um redemoinho no ar, sabe? A primeira imagem que me veio foi como a casa do Mágico de Oz, da menina do Mágico de Oz, quando a bruxa passa o furacão e não sei o quê, e aí está tudo no ar, e aí os livros começam a voar, o ventilador começa a voar, e daqui a pouco ela está voando e cai num outro lugar. Essa era a intenção, de alguma maneira.

F.F: E também o fato de ter essa estética lambe-lambe, mas as imagens estarem soltas, sem o limite quadrado de um cartaz. Isso produz realmente esse redemoinho, né? Me deu uma sensação de ser um trabalho imersivo. Acho que cada vez menos a gente tem essa sensação nos espaços expositivos, pelo menos eu tenho sentido isso. Também perguntei em relação aos teus trabalhos escultóricos, que você tem feito mais recentemente, e como eles se relacionam com tuas práticas performáticas.



Figura 4. Bruna Kury, *Um quebracabeça dentro de outros quebracabeças*, 2025; Hudinilson Júnior, *Cadernos de Referências*, 1981-2013. Exposição *Desejo Invertido*, Galeria Martins Monteiro, São Paulo.
Fonte: Arquivo da artista.

B.K.: É, assim, todos os trabalhos, todas as obras tem a ver com a questão performática, porque tem a ver com a questão do corpo e eu parto do corpo e parto da performance. Mesmo que seja uma escultura, mesmo que seja uma pintura, o que for.

Faz alguns anos que eu estou experimentando outras materialidades. Aqui em Barcelona tenho trabalhado bastante nesse sentido. Eu fiz um *taller* com impressoras 3D de filamento PLA, impressora 3D de resina, uma máquina de corte vinil. Estou trabalhando bastante com serigrafia também, porque tem o “off mercado” do que aparece da Bruna também, né, porque a correria tá super grande, mas tudo, de alguma maneira agora, tem se conectado mais com a arte. Em algum momento não era somente o trabalho com arte, mas agora tô voltando a conseguir me equilibrar depois de alguns anos nessa cidade. Eu fiz uma escultura recentemente em 3D, umas cobras que fazem parte desse trabalho *Veneno e Antídoto*, e aí dentro, no meio dessas cobras, um recipiente com meu sangue que foi colocado depois de uma performance.

Então, assim, nas esculturas que tenho feito, aparece muito direta a conexão com o meu corpo, em outras nem tanto. É muito a origem e o princípio com o corpo. Também fiz umas esculturas de areia agora. Penso a escultura não só como as pessoas colocam o que seria a escultura. Porque, de certa forma, até o meu corpo, em algumas performances, eu acho que ele se transforma em imagens escultóricas ou algo assim, não sei, tem processos diferentes nas performances.

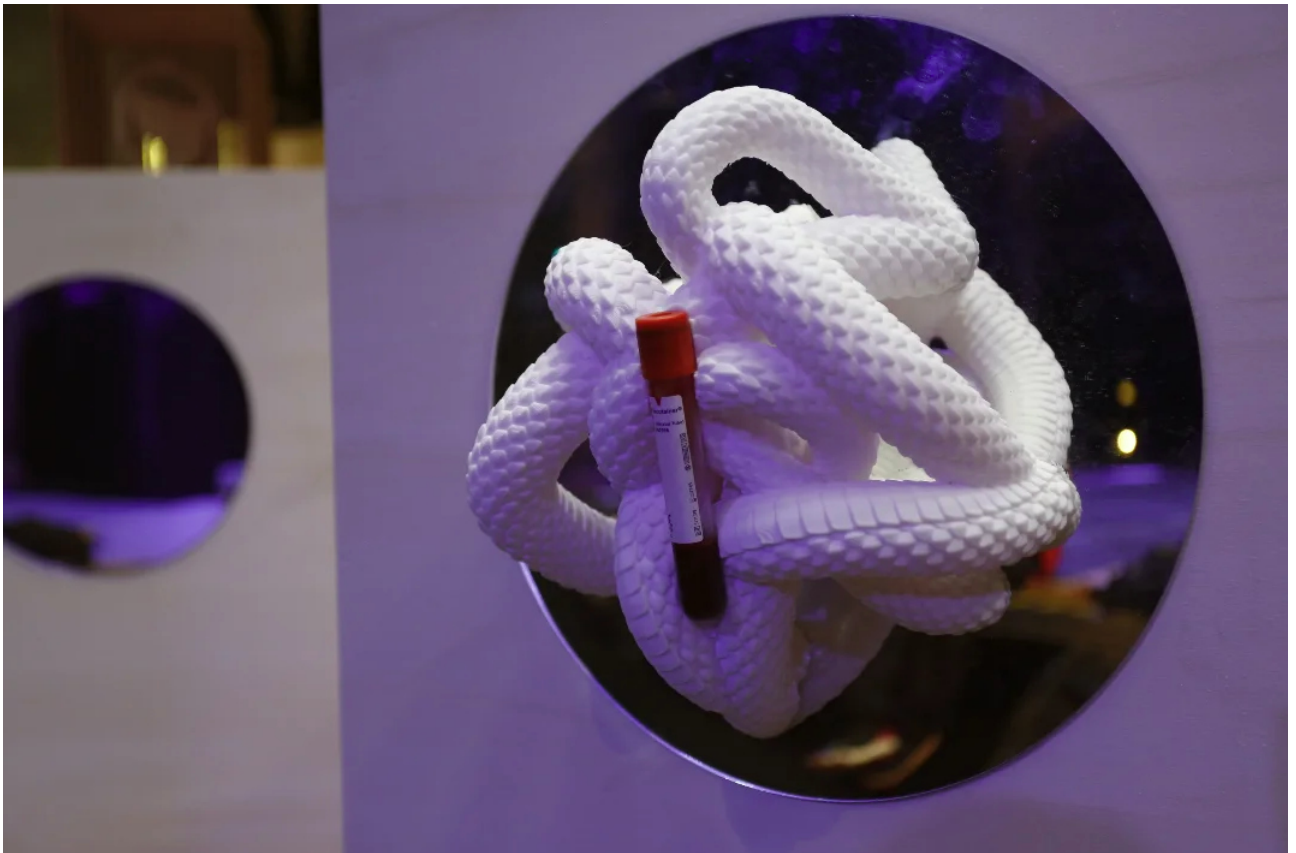


Figura 5 e 6. *Veneno y Antídoto*, 2025. Escultura em impressão 3D, areia e recipiente com sangue, exposição *Sense esquerda no hi ha punt de llum*, Centre d'arts Santa Mònica, Barcelona, Espanha. Fonte: Arquivo da artista.

PM: Essa escultura de cobra é uma que tem uma foto lindíssima no teu Instagram, você está segurando o rabo e a cabeça, né?

BK: É, tem essa, mas as outras estou começando a colocar também. E estou pensando a escultura de várias maneiras, né? Então, eu fiz um trabalho agora aqui em Barcelona, que eram esculturas de areia com uma estrutura muito frágil. Eram esculturas que a todo momento estavam caindo. E aí o processo que eu estava fazendo durante a exposição era, em alguns momentos, quando ela caía, eu tentava reerguê-la, ou reerguia, ou fazia outra, e elas tinham nomes de fronteiras. Comecei escrevendo Melilha, que é uma fronteira daqui com Marrocos, onde teve uma matança¹⁵, vai fazer alguns anos, de dezenas de pessoas e, na verdade, morre gente todos os dias ali. E aí coloquei Tijuana. Em algum momento, eu ia colocar Gávea. Mas aí, no fim, eu acabei colocando Jafa, que é o nome de Tel Aviv antes de Palestina ser ocupada.

Então eu comecei a pensar em outras fronteiras e em alguns momentos eu pensei que... as fronteiras, elas estão intrínsecas de muitas, muitas maneiras, né? Então eu poderia ter colocado parte do corpo, e aí, em algum momento, pensei em colocar aqui, que seria nesse contexto que eu estava dentro de uma instituição de arte, na Espanha e tal.

E aí, no fim, eu fiquei pensando... Porque no princípio da exposição, a ideia era fazer esculturas grandes, mas eu não estava conseguindo fazer uma estrutura suficientemente boa e resistente. Mas é isso, de alguma maneira, conceitualmente também, para mim estava fazendo sentido e eu passei todo o período tentando deixá-las o mais fortes possível, mas essas fronteiras estavam frágeis, mas também, muitas vezes, duravam um tempo.

FF: Aí tem um caminho um pouco inverso também, pensando a escultura como corpo e o corpo como escultura. Você tentando se manter forte, como você falou, sobre as questões das vulnerabilidades.

BK: É, eu tô pintando também, nessa exposição coloquei um trabalho que inclusive também faz parte de *Veneno e Antídoto*, que é uma bandeira onde escrevo “Esse sangue se converteu em tinta”, e então pinto a bandeira com sangue. Tenho feito muitas bandeiras e fico em dúvida se chamo de bandeiras ou antibandeiras, ou contrabandeiras. Mas, de alguma maneira, também são bandeiras, como *Escorpiônicas*, um filme que lancei esse ano pela Migranta Filmes. É um documentário ficcional também e é *Escorpiônicas contra manifesto*¹⁶, porque eu não queria ter a pretensão de fazer um manifesto fechado, é um manifesto que está em transformação, e é isso.

¹⁵ N.O: Bruna se refere ao massacre ocorrido em 24 de junho de 2022, quando centenas de migrantes da África subsaariana tentaram cruzar a fronteira entre Marrocos e o enclave espanhol de Melilha. A repressão, conduzida pela gendarmaria marroquina com apoio da Guarda Civil espanhola, resultou na morte de ao menos 37 pessoas. Imagens de migrantes feridos e mortos sob custódia policial provocaram forte repercussão internacional.

¹⁶ N.O: Trailer do filme: <https://vimeo.com/1114201426>



Figura 7. Bruna Kury e Gil Porto Pirata, *Gentrificação dos Afetos*, 2021, Filme/performance, 10'. Foto: André Medeiros. Fonte: Arquivo da artista.

Art & Sensorium

*Quiero una huelga donde vayamos todos.
Una huelga de brazos, de piernas, de cabellos,
una huelga naciendo en cada cuerpo.*

Gioconda Belli

EPÍGRAFE

Imagem adiante:
Glorieta de las mujeres que lucham (fundo)
CERRUCHA



GLORIETA
DE LAS MUJERES
QUE LUCHAN