

diálogos feministas

*Práticas Artísticas,
Teorias e Pedagogias
Feministas Decoloniais*



Organização:

Ana Bernstein
Sandra Bonomini
Brisa Rodrigues
Joyce Athiê
Camila Bacellar



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
da UNIRIO

ARTFEM
NÚCLEO DE ESTUDOS
EM ARTE E FEMINISMOS

teatro do pequenoGesto

diálogos feministas

*Práticas Artísticas,
Teorias e Pedagogias
Feministas Decoloniais*

Organização:

Ana Bernstein
Sandra Bonomini
Brisa Rodrigues
Joyce Athiê
Camila Bacellar



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
da UNIRIO

ARTFEM
NÚCLEO DE ESTUDOS
EM ARTE E FEMINISMOS

FICHA TÉCNICA

2025 © Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos - ARTFEM

CONSELHO EDITORIAL

Ana Kfourir
Angela Leite Lopes
Antonio Guedes
Edécio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

REVISÃO

Tess Chamusca

FOTOS

Hiago de Farias

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Mayara Závoli

IMAGEM DA CAPA

Magia (2014) de Sonia Gomes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS UNIRIO

Coordenador do Programa
e de Doutorado: Leonardo Munk
Coordenadora de Mestrado:
Ana Bernstein
Secretária: Graziela Pando

ISBN 978-65-89727-13-2

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Lumos Assessoria Editorial

D537

Diálogos feministas : práticas artísticas, teorias e pedagogias feministas decoloniais [recurso eletrônico] / organização Ana Bernstein ... [et al.]. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2025.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-89727-13-2

1. Feminismo e arte. 2. Feminismo na arte. 3. Arte - Aspectos sociais - Brasil. 4. Mulheres artistas - Aspectos sociais. 5. Arte e sociedade. 6. Movimento de mulheres na arte. I. Bernstein, Ana. II. Bonomini, Sandra. III. Rodrigues, Brisa. IV. Athiê, Joyce. V. Bacellar, Camila.

CDD23: 704.042

F-1411253

Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971



*Esse livro é
dedicado à
memória
de Julieta
Hernandez,
palhaça
Jujuba*

sumário

07 **apresentação**

13 **agradecimentos**

16 **feminismos negros**

17 Os desafios do feminismo negro na política
Renata Souza

26 Feminismos negros e interseccionalidade no Brasil
Angela Figueiredo

43 Contribuições do feminismo negro para as artes cênicas:
uma conversa inicial
Núbia Regina Moreira

54 Perguntas

68 **palestra de virginia de medeiros**

69 O corpo sob a ética do encontro
Virginia de Medeiros

90 Perguntas

96 **corpo, performance, feminismos**

97 O pastor e a travesti: Sérgio e Simone
de Virginia de Medeiros
Ana Bernstein

112 Performar a pele: por uma escrita-teatro
feminista da ternura radical
Martha Ribeiro

131 O que (não) pode um homem gay? Dimensões afetivas
de criação, pesquisa, ensino e extensão a partir de
autobiografias LGBTQIAPN+
Juarez Guimarães

153 palestra-performance de ana luisa santos

154 Por um esforço lubrificado do dizer
Ana Luisa Santos

162 decolonizando o saber e o fazer

163 Descolonizando a economia: epistemologias feministas e a disputa pelo conhecimento
Margarita Olivera

176 Partilha para mover: universidade e atitudes decoloniais
Deise de Brito

185 ativismos feministas

186 Ativismos Feministas
Eliana Monteiro e Bruna Lessa

214 Perguntas

225 palhaçaria e feminismo

226 Palhaçada e feminismos na universidade
Ana Achcar

241 Palhaças em cena: reflexões a partir dos feminismos e estudos de gênero
Lili Castro

264 slam das minas

265 Poema Mana
Gênesis

269 1º Poema de Ouro - O Futuro de Olívia Gold
Olívia Gold

274 2º Poema de Ouro - Afaste a Transfobia, Mãe!
Olívia Gold

278 sobre as autoras

apresentação

É com enorme alegria que apresentamos este livro de ensaios, conversas e poemas que tiveram lugar no seminário *Diálogos Feministas*, realizado em março de 2024 no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO. *Diálogos Feministas* foi o primeiro encontro de pessoas pesquisadoras, artistas e educadoras promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO dedicado ao pensamento crítico feminista e suas reverberações na academia e fora dela, e é fruto do trabalho coletivo do ARTFEM, o Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos do PPGAC. Durante três dias, recebemos professoras/es, pesquisadoras/es e artistas de várias universidades e estados do país para discutir e trocar experiências sobre a importância de pedagogias, teorias e práticas feministas tanto no âmbito acadêmico quanto na esfera pública e, em especial, no campo das artes, no qual o feminismo vem produzindo, desde os anos 1970, uma transformação radical da produção artística, dos modos de recepção, da teoria e da crítica de arte. Inspiradas pela premissa feminista de que o pessoal é político, mulheres artistas de diferentes continentes serviram-se de seus corpos e de suas experiências de vida para criar trabalhos pioneiros de *body art*, *performance*, *videoarte*, dança, teatro, instalações, obras *site-specific*, fotografia e mídias mistas, interrogando os limites formais das disciplinas artísticas, das esferas pública e privada, o papel da representação de gênero na construção daquilo que denominamos real, o sexismo do mercado da arte, do sistema de museus, galerias e curadorias e os cânones da história da arte. Em contraposição à ideia do artista como gênio, abraçada por historiadores e críticos de arte, artistas feministas estabeleceram modos colaborativos, coletivos e afetivos de trabalho. Por meio de suas práticas artísticas, denunciaram opressões e desigualdades

resultantes de uma sociedade fundada sobre uma compreensão patriarcal, cisheteronormativa e colonialista do gênero.

Como conjuntos de ações e mobilizações políticas, modos de pensar, compreender e transformar o mundo em que vivemos, os feminismos não se preocupam apenas com questões de gênero, mas abrangem e constituem as lutas contra todas as opressões resultantes de sistemas patriarcais, heteronormativos, coloniais e racistas. Historicamente, os movimentos feministas, em suas diversas erupções, surgem imbricados com as lutas pelos direitos civis, contra o racismo, o colonialismo e os regimes políticos de força. No Brasil, a atuação das mulheres foi fundamental na luta e resistência contra a ditadura civil militar que sequestrou, torturou, matou e fez desaparecer milhares de pessoas. Não é à toa que o feminismo é frequentemente caracterizado de forma negativa e redutora pelos interessados em manter o *status quo* e até mesmo por setores progressistas e de esquerda. Por não aceitarem as coisas como são, por denunciarem um sistema injusto, violento e opressor, mas naturalizado, as feministas são consideradas, como Sara Ahmed argumenta, como desmancha-prazeres. A feminista se torna um problema ao apontar um problema, ao questionar a ordem das coisas, ao denunciar um comentário racista ou homofóbico, quando seria muito mais fácil — e certamente menos estressante — permanecer calada e seguir o fluxo.

Nesses diálogos, nos interessou pensar as contribuições do pensamento feminista para a transformação não só do ensino, mas também das próprias instituições acadêmicas, incluindo nossas práticas como professoras/es e pesquisadoras/es, isto é, pensar sobre as posições que ocupamos, o que pesquisamos, como pesquisamos, com

quem pesquisamos e a quem essas pesquisas beneficiam, bem como os efeitos que elas produzem no contexto social mais amplo. Assim nos dedicamos a pensar de que forma nossas pesquisas, orientações, práticas e teorias questionam, revisam, resistem e inventam novas possibilidades de ser, pensar e viver coletivamente ou, ao contrário, reforçam hierarquias, estruturas e sistemas de opressão de sujeitos subalternizados, reproduzindo esquemas autoritários, patriarcais e sexistas no próprio seio da universidade e na sociedade.

Sabemos que não é possível transformar a universidade e o ensino sem desmanchar prazeres. Sem interpelar e transformar disciplinas em que predominam currículos eurocentrados e patriarcais, as estruturas hierárquicas, enfim, sem promover uma mudança de paradigma. É preciso pensar a partir do Sul, buscando estabelecer diálogos na perspectiva Sul-Sul, valorizando saberes e fazeres historicamente menosprezados pelo sistema moderno colonial, como os saberes tradicionais e populares dos povos originários e da população afrodescendente, muitas vezes compartilhados também por meio da oralidade e da corporalidade. Significa contribuir para a criação de verdadeiros espaços de escuta e acolhimento de pesquisas, práticas e modos de produção de conhecimento que privilegiam a horizontalidade nas trocas de saberes e estimulam a fabulação de modos outros de vida.

Precisamos também adotar uma outra ética de endereçamento, relacionamento, trabalho; uma ética fundada no cuidado e no afeto, na escuta, na troca e na colaboração, no respeito às diferenças. Questionar concepções de pesquisa e conhecimento que se pretendem objetivas, imparciais, neutras e universais em termos

de gênero. Levar em conta a materialidade dos corpos e do desejo, os conhecimentos gerados a partir das experiências concretas de sujeitos, dos contextos locais, reconhecendo a interação entre a esfera pessoal e a esfera pública, e o modo como as ações micropolíticas reverberam no contexto social, econômico e político mais amplo.

A conjunção da conscientização política, da prática e da pedagogia é característica das ações feministas tanto nas artes quanto no ensino. Embora seja importante resgatar as histórias daquelas que foram apagadas e excluídas dos cânones, não basta simplesmente adicionar as mulheres aos estudos disciplinares e às histórias da arte e das ciências, a fim de preencher as lacunas e silenciamentos das narrativas patriarcais. É preciso questionar as relações de poder responsáveis por relegar não só as mulheres, mas também pessoas negras, indígenas, transgêneras e demais sujeitos dissidentes a posições subalternizadas, tratados como objetos e não como sujeitos de conhecimento. Como um projeto político de transformação, criação e imaginação de novas possibilidades e subjetividades, de imaginários, discursos e repertórios, de possíveis futuros — melhores e mais justos —, as lutas feministas não dizem respeito somente às mulheres (cis e trans), uma vez que não se pode pensar o gênero sem suas interseções de raça, classe, etnia, sexualidade e seus contextos culturais e políticos locais. As lutas feministas concernem a todas, todos e todes que almejam e lutam por justiça social, racial, climática e de gênero.

Ao inaugurar um espaço para diálogos feministas, estamos não só criando alianças e redes de troca de saberes e afetos, mas também nos dispendo a confrontar questões difíceis, a negociar nossas diferenças, a tomar consciência da necessidade de nos transformarmos

ao mesmo tempo que buscamos transformar a realidade.

A realização do seminário e a publicação deste livro constituem as primeiras ações de uma nova linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Arte e Feminismos, implementada em 2025, voltada para pesquisas relacionadas aos feminismos, à decolonialidade e ao antirracismo nas artes e na sociedade. A criação dessa linha atende à crescente demanda de discentes de mestrado e doutorado que vêm produzindo um número significativo de pesquisas marcadas por reflexões complexas sobre a arte, que levam em conta não apenas o objeto em si — seja ele um espetáculo, uma pesquisa historiográfica, o estudo de determinado/a autor/a, uma companhia de teatro ou dança, ou diferentes processos de criação artística —, mas também o modo como questões de gênero, sexualidade, raça, classe e decolonialidade se imbricam e constituem seus objetos de pesquisa.

Ao estabelecer um espaço de discussões e ações feministas na universidade, com ações desejantes de intercâmbio com a sociedade e com as práticas artísticas do presente, buscamos contribuir para a democratização do ensino e da pesquisa nessa instituição, para o reconhecimento e o respeito às diferenças e para a construção de uma sociedade mais justa nos planos social, racial, econômico e ambiental.

Ana Bernstein

COORDENADORA

Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO

agradecimientos

Agradecemos à Sônia Gomes por ter-nos cedido o uso de sua belíssima obra *Magia* (2014) para a capa deste livro. *Magia* é um trabalho simultaneamente potente e delicado, que evoca alianças entre diferentes elementos e afetos e dialoga, a nosso ver, com os debates que o livro apresenta.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que possibilitou a realização do Seminário Diálogos Feministas e a publicação deste livro por meio de apoio financeiro da PROEX, ao Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Leonardo Munk, pelo apoio e colaboração na realização do seminário, bem como à Comissão de Gestão do PPGAC e à secretária do programa, Graziela Pando.

Nossos agradecimentos também a Marcus Moraes, responsável pelo lindo design do material de divulgação e da identidade visual do seminário.

À Daidrê Thomas, do Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos, como mediadora da mesa Palhaçaria e Feminismo, além de sua indispensável (e incansável) ajuda na produção do evento.

Ao Diego Ávila, artista multimídia e (ex) aluno querido do curso de Estética e Teoria do Teatro, que aceitou prontamente ser nosso videógrafo.

À Daniele Avila Small, parceira em vários projetos, por suas contribuições na organização e divulgação do evento e preciosas sugestões na edição do livro.

À Carol Dall Farra, Genesis e Tom Grito, do Slam das Minas, esse incrível coletivo cujas poesias nos movem por sua potência e sua crítica, e cujo gume afiado nos atravessa deixando a carne viva e exposta. À Olivia Gold, que no melhor espírito do Slam, juntou-se de improviso à apresentação e nos ofereceu os poemas aqui reproduzidos.

À Fátima Saadi e ao Teatro do Pequeno Gesto, por nos acolherem em sua editora, inaugurando uma parceria de publicação que esperamos seja apenas a primeira de muitas que virão.

Brisa Rodrigues



feminismos negros



Os desafios do feminismo negro na política

Renata Souza

É um prazer e uma honra estar aqui nesta mesa. Quero agradecer à professora Ana pelo convite, feito em um momento crucial para os diálogos feministas, no qual enfrentamos desafios e ameaças persistentes na política e na sociedade, nas lutas para fortalecer a voz e a representatividade das mulheres. Acredito que, ao chegarmos à universidade para debates como este, revigoramo-nos na luta política e cotidiana. Sinto-me muito feliz por ser convidada a estar na universidade, pois vejo este espaço como uma importante frente de luta, também política. Aqui, sem dúvida, disputamos a perspectiva de poder para as mulheres. É fundamental utilizarmos as possibilidades que a universidade oferece para promover esses debates. Agradeço, portanto, especialmente à Ana pelo convite.

É algo muito significativo estar aqui nesta mesa com a querida Angela [Figueiredo], mulher que conheci na luta, inclusive com Angela Davis, e que aprendi a respeitar, admirar e, acima de tudo, entender a importância do papel de vocês nas universidades,

trazendo o feminismo negro como um elemento central nos debates. E Núbia [Regina Moreira], que alegria poder dividir esta mesa com você. Considero vocês referências importantes na disputa epistemológica sobre o feminismo, especialmente o feminismo negro, em um espaço tão desafiador para as mulheres como a universidade. Estou muito feliz e satisfeita por compartilhar este momento com vocês.

Os Diálogos Feministas nos trazem uma responsabilidade, especialmente ao compreendermos as diversas perspectivas do feminismo, com ênfase na interseccionalidade e em como ela se manifesta nas lutas cotidianas e fundamentais em todos os espaços de poder. Eu estou compreendendo a universidade como esse espaço também de disputa de perspectiva, de disputa epistemológica para um outro saber, um saber que seja feminista negro, interseccional, que dialogue com a realidade das mulheres que não têm acesso aos diálogos feministas, que a gente possa fazer não só dos nossos flancos de luta dentro do pensamento crítico a possibilidade de revermos muitos dos equívocos que foram colocados em nome inclusive de mulheres, em nome de uma suposta inclusão de mulheres no saber e nas epistemologias. Acredito que, no campo onde hoje se refletem as lutas que construo, inclusive na luta política institucionalizada, ainda enfrentamos uma imensa dificuldade no campo da esquerda, que permanece branco e patriarcal, para realizar debates como esse.

Não tenho dúvidas de que isso também é uma forma de nos alijar, de nos inviabilizar dentro da disputa do poder institucional. Quando abordamos o marxismo, o socialismo e as ferramentas para superar a sociedade de classes, somos confrontadas de maneira contundente,

sendo acusadas de identitárias. Raramente reconhecem que somos mulheres, trabalhadoras, mulheres negras trabalhadoras, que também lutam pela superação das desigualdades sociais. Pelo contrário, tentam diminuir e deslegitimar a nossa fala, porque entendem as lutas das mulheres, do povo preto, do povo LGBTQIA+, de favela e periferia como se fossem lutas que vão só se enquadrar dentro de uma caixinha e que não fazem lutas reais na sociedade. Isso é um engano epistemológico, político, estrutural que reverbera também no campo do saber e da perspectiva intelectual branca e masculina, o quanto que a gente tem dificuldade de superar tantos preconceitos, discriminações, a própria misoginia e o racismo, pautados a partir de um saber que seja supremo de um homem branco. Então, não é fácil articular esses pensamentos, esses diálogos no campo da esquerda, no campo progressista, mas a gente entende que é fundamental, em especial no lugar que eu ocupo hoje, não só passando pela universidade — eu fiz o mestrado e o doutorado na UFRJ e pós-doc na UFF —, exatamente para que a gente pudesse também pensar e articular criticamente o que representa hoje as mulheres feministas na linha de frente da luta política.

Angela Figueiredo,
Renata Souza e
Núbia Regina Moreira



E seja na linha de frente, seja dentro dos parlamentos, mas seja também nas lutas dos movimentos sociais que ainda que não são institucionalizados, elas incorrem em diversos momentos de muita violência política de gênero, de inviabilização, e de até vir a redundar em assassinato. Então, é sobre isso que eu penso no pós-doutorado, em desenvolver o conceito de feminicídio político para dizer o que pode acontecer com essas mulheres na linha de frente da política, em especial, ousando superar, ousando combater esse *status quo* patriarcal, capitalista que inviabiliza a vida da maioria da população. Nesse sentido, pensar em um conceito que pode parecer redundante — feminicídio político — se justifica, pois o feminicídio no Brasil é político em sua essência. Afinal, vivemos em uma sociedade patriarcal construída para subjugar mulheres, inviabilizar suas vidas e capturá-las como propriedade de homens que nunca deixaram o poder. Assim, o feminicídio no Brasil é político, pautado e sustentado por nossas instituições. Não é por acaso que, em 2024, mesmo após a conquista de salários igualitários por meio de decreto presidencial, vemos empresas tentando inviabilizar esse decreto e descumprir a lei. Isso demonstra a dimensão do problema em nossa sociedade desigual e desumana, especialmente na tentativa de desumanização das mulheres, sobretudo as negras. Os dados revelam que, entre 2007 e 2017, o feminicídio de mulheres negras aumentou 30%.

Então, temos aí dois gatilhos importantes nessa sociedade, que é o machismo, a misoginia, acrescido do racismo. Então, esses são elementos centrais para que a gente possa compreender de que maneira o feminicídio em si obedece uma estrutura política. Mas por que colocar, então, dois conceitos tão próximos nessa

articulação da expressão de feminicídio político? Porque eu compreendi também, de um lugar muito doloroso, de um lugar muito difícil, que é disputar a política institucional, que não seria menor pensar, epistemologicamente, o que significa o assassinato de Marielle Franco, com quem eu trabalhei mais de 20 anos na minha vida. Fizemos pré-vestibular juntas na Maré, militamos em defesa dos direitos humanos, lutando, construindo possibilidades das nossas mulheres e do nosso povo preto terem dignidade humana como um elemento central das suas vidas.

Ainda mais num país onde Marielle não foi a primeira e também não será a última a sofrer com esse tipo de violência e de violência política. Dado o assassinato da mãe Bernadette, quilombola, em Salvador, que foi assassinada dentro de um quilombo quando lutava pela terra quilombola. Então, o feminicídio político é praticado cotidianamente nas disputas que a gente tem sobre uma perspectiva que seja mais inclusiva e de superação das desigualdades. Então, nesse sentido, formular um conceito que dê conta do que pode acontecer com as mulheres na linha de frente da mudança radical das desigualdades sociais no nosso país é se colocar numa perspectiva de risco. Por isso é que eu acho que os Diálogos Feministas contribuem para que a gente possa não só dar nomes ao que pode ocorrer, porque na perspectiva do direito, aquilo que não se nomeia não existe, e feminicídio político existe, mas também às questões relacionadas politicamente, sociologicamente, ao que vivemos nas desigualdades concretas da nossa sociedade.

Afinal, o que é termos um jovem negro assassinado a cada 23 minutos? Esse jovem negro é filho, são filhos de mulheres negras de

favelas e periferias e pobres. Afinal, o que é a violência obstétrica, melhor dizendo, o racismo obstétrico que impede que essas mulheres tenham seus filhos de maneira concreta, com partos humanizados? Pelo contrário, são partos completamente violentos que inviabilizam não só a vida dessas mulheres, mas inviabilizam a vida de seus filhos. A gente está vivendo hoje, e eu presido a Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher na Assembleia Legislativa, uma série de jovens de 20 anos, 20 e pouco, dizendo “nossa, agora eu descobri que eu tenho anemia falciforme”. Gente, anemia falciforme agora, quando a gente tem o teste do pezinho, que é um teste obrigatório por lei, e que, portanto, descobriria uma anemia falciforme, e que poderia tratar, e que poderia não ter as consequências que se tem depois que você descobre com anos avançados de idade?

Então, são esses jovens pretos, filhos das mulheres pretas, que sofreram a violência e o racismo obstétrico, que vão morrer ou que vão ter as vidas inviabilizadas ou acometidas, impactadas por uma anemia falciforme, porque lá atrás ele não fez o teste do pezinho. É disso que se trata. Então, por que não olhar esse país também que mais mata a população trans do mundo? Estou dizendo isso porque, numa perspectiva em que temos Marielle como pano de fundo de uma violência, de uma atrocidade tão gigante, a gente tem também uma mulher lésbica que foi assassinada. Então, é fundamental que olhemos todas essas perspectivas para percebermos qual é o corpo matável nessa sociedade. O corpo matável nessa sociedade é um corpo de mulher, preto, da favela e da periferia, LGBT.

Esse é o corpo cuja morte é aceitável. E aí, a gente precisa lembrar diferentes perspectivas, sejam elas feministas, ou tragam também

um outro ponto de vista que supere a lógica eurocêntrica e colonialista, que também fomentou e formatou o nosso pensamento. É compreender que quando o [Achille] Mbembe diz que se não mata, deixa morrer, na necropolítica, a política da morte, é exatamente isso. Se não matou na ponta do fuzil em uma operação policial, deixa morrer no racismo obstétrico. Deixa morrer sem acesso à saúde, sem acesso a saneamento básico dentro da favela e da periferia. Deixa morrer esquecido no cárcere, já que temos a terceira população carcerária do mundo e que lá estão, em sua grande maioria, pessoas negras, filhos e filhas de mulheres negras.

E 40% dessa população carcerária são de presos provisórios. Então, isso demonstra que há toda uma estrutura organizada para inviabilizar a vida da população negra, a vida das mulheres negras. Então, esses feminismos que nós estamos aqui em diálogo precisam dar conta de todos esses temas que nós estamos levantando. Porque é fundamental que as epistemologias construídas a partir de uma lógica eurocêntrica e colonialista do pensamento possam seguir sendo inviabilizadas e questionadas por aqueles e aquelas que têm compromisso com a mudança radical dessa sociedade desigual. E aí, o compromisso é dentro da sala de aula também, é dentro das suas pesquisas, dos seus mestrados, dos seus doutorados, para que a gente possa também construir um saber que garanta uma pluralidade de vozes, porque a academia, não é neutra. A academia tem lugar. A academia em si e o processo de produção do saber no nosso país são organizados, são mantidos para que se garanta a perpetuação desses saberes ditos como os saberes supremos. Então, a gente precisa fazer com que essa academia também seja questionada na sua perspectiva teórica e epistemológica, da produção do saber que

saia dessas caixinhas que nos colocaram durante muito tempo. Então, acho que um pouco da contribuição que eu tenho para trazer para vocês vai exatamente nessa perspectiva do feminismo negro sobre o desenvolvimento de um conceito, desse conceito de feminicídio político, já que diz muito sobre as nossas vidas, diz muito sobre como nós, mulheres, mulheres negras, nessa sociedade tão desigual, conseguimos superar esses desafios que tentam inviabilizar as nossas vidas. Então, essa é a contribuição que eu trago, a partir do lugar que eu ocupo hoje, na Assembleia Legislativa, entendo e a gente fica muito feliz por ter sido a mulher mais votada da história da Assembleia Legislativa, mas [devemos] lembrar também que, na política institucional, as mulheres chegam com forma de uma herança, deixada pelos seus pais, deixada pelos seus avós, deixada pelos seus maridos na política. Então, a política institucional no nosso país, assim como podemos ver em outros países também, é a perpetuação de uma capitania hereditária. Então, a herança política deixada hoje para muitas das mulheres que ocupam os espaços de poder também nos preocupa.

Afinal de contas, são mulheres que vão votar contra o salário igual para homens e mulheres. São mulheres que vão inviabilizar qualquer debate que fale sobre os direitos reprodutivos das mulheres. São mulheres que vão se colocar contra os feminismos porque acham que estamos de *mimimi*. Mas a gente sabe que por trás da palavra *mimimi* se esconde o não debate. Se escondem as pessoas que não querem olhar de diferentes perspectivas, em especial, olhar o mundo em 360 graus e olhar a terra plana e inviabilizada de uma maneira completamente enviesada por um suposto saber que dizem que é o combate ao marxismo cultural. Alguém sabe me

explicar aqui o que é marxismo cultural? Só para a gente começar a pensar também de quais maneiras a gente constrói argumentos e constrói também supostos conceitos para tentar articular as lutas essenciais e urgentes para as nossas mulheres nessa sociedade.

Então, eu acho que essa é uma forma de contribuir também dentro das casas legislativas, porque todos os projetos de lei que nós fazemos são comprometidos com a luta antirracista, anticapitalista, com a luta pela vida das nossas mulheres e, em especial, temos uma dificuldade gigantesca dentro da Assembleia Legislativa para aprovarmos os projetos. Dos 70 deputados, apenas 15 são mulheres, e destas, cerca de cinco a sete podem ser consideradas de esquerda, o que dificulta a aprovação de pautas progressistas para as mulheres. Espero que, por ter sido a mulher mais votada da história da Assembleia Legislativa — com um perfil bem diferente do apresentado pela anterior, que era filha de pais governadores e irmã de prefeito —, a minha chegada sem herança política familiar e patriarcal aumente a responsabilidade coletiva que temos com o espaço que ocupamos. Então, por isso, eu peço que vocês acompanhem o nosso trabalho, deem sugestões, critiquem, porque o nosso trabalho só faz sentido com a participação de vocês também. Convido todas e todos a se juntarem à luta feminista, a desafiarem as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade e a construírem um futuro em que todas as mulheres possam viver com dignidade, liberdade e igualdade. Juntas, podemos transformar a realidade e construir um mundo mais justo e igualitário para todas as mulheres.

Feminismos negros e interseccionalidade no Brasil

Angela Figueiredo

Eu gostaria de começar agradecendo às organizadoras do evento, na figura de Ana Bernstein, e de dizer da minha alegria em compartilhar a mesa com a deputada Renata Souza, Núbia Regina Moreira e Joyce Athiê. Eu começo a minha apresentação fazendo um panorama um pouco mais amplo sobre o feminismo negro no Brasil, pensando em termos de tensões e reconfigurações e, na medida do possível, vou tratar da questão da produção do conhecimento, que tem sido minha área de atuação e reflexões nos últimos anos.

Bom, para começar, trago aqui uma citação de Sueli **Carneiro**¹ (2019, p. 2), em que ela diz:

[...] o feminismo negro, construído no contexto de

1 Desde 2017, temos adotado a prática de colocar em negrito os sobrenomes das autoras e autores negros na primeira vez em que são citados para destacar a contribuição intelectual negra.

sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades.

O entendimento que o feminismo negro tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero irá configurar um campo de disputa, rejeição, afirmação e redefinição do conceito de feminismo, através das práticas políticas e agendas de prioridades na luta encampada pelas mulheres racializadas. Desse modo, o feminismo reivindicado por mulheres negras e indígenas é reelaborado através da crítica ao feminismo hegemônico, que desconsiderou as diferenças raciais, culturais e de classe das mulheres, mas, principalmente, por inserir a tríade colonialismo, racismo e sexismo como um eixo articulador da marginalidade e da exclusão das comunidades negras.

Desse modo, as feministas negras atuam através das lutas coletivas que ocorrem, principalmente, mas não exclusivamente, contra o poder representado pelo Estado racista, heteropatriarcal e branco. Além das ações cotidianas na luta pela re-existência nas comunidades. Essas ações são determinantes na preservação da vida de toda a comunidade. Portanto, trata-se de um feminismo comunitário, um feminismo ao nosso modo.

Gostaria de abordar uma questão mencionada por Renata Souza, que se refere ao tema dos identitarismos, que, no meu entendimento, são as acusações sobre os processos identitários. Nesse sentido, a

identidade é utilizada como uma categoria acusatória por aqueles que viviam sob uma condição de privilégio, uma posição superior nas relações de poder, em que eram considerados como sujeitos não identificados, em termos raciais e de gênero, pois trata-se de dinâmicas em que o poder não precisa ser nomeado. Então, na medida em que a gente nomeia a nossa identidade, nomeia-se também a identidade do outro. E essas dinâmicas são interessantes, porque botam o dedo na ferida — como se diz na linguagem popular.

Precisamos recuar um pouco no tempo para entender as formulações da identidade negra no Brasil. Na luta contra as desigualdades raciais no acesso à educação, saúde, moradia e ao mercado de trabalho, os movimentos negros articularam uma crítica radical à noção de democracia racial, pela sua incapacidade de reconhecer as desigualdades raciais no interior desse discurso homogeneizante. É preciso destacar as importantes conquistas dos movimentos sociais negros que, com muita luta, foram capazes de transformar o Brasil — do discurso da democracia racial, mas sem a prática efetiva de igualdade racial — em um país no qual pelo menos se colocou a questão da diferença, das desigualdades raciais, do racismo e da igualdade de direitos. Efetivamente, a política de cotas e a aprovação da Lei 10.639/2003 foram conquistas importantes em busca de assegurar a igualdade de direitos entre negros e brancos.

O conceito de raça no Brasil há muito foi acrescido do termo social para destacar a sua dimensão discursiva, ou seja, trata-se de uma construção social². De modo muito breve, poderíamos dizer que

2 Ver Wagley (1952) e Guimarães (2005).

a história da formulação do conceito de raça no Brasil visava exatamente responder a um processo de “mistura” derivado da miscigenação entre negros, indígenas e brancos, que dificultava que o Brasil visse a si mesmo como um país moderno e civilizado no século XIX, período em que vigorava a crença dos efeitos maléficos da mistura racial. Nesse sentido, é evidente o discurso normativo do Estado sobre a identidade nacional, que constrói os sujeitos supostamente não racializados — os mestiços e mulatos brasileiros —, ainda que a noção de mestiçagem seja, ela mesma, oriunda da crença na existência de pelo menos duas raças.

Sabemos que raça no Brasil é discursivamente construída, não polarizada, afinal de contas, existia e existe hoje, ainda que em menor medida, uma escala classificatória da cor, recentemente denominada de *colorismo* no país, cujos polos extremos são o branco e o negro, mas que, no interior dessa escala, existem inúmeras denominações associadas aos fenótipos (Nogueira, 1985 e 2007; Silva, 1994). A estrutura social brasileira é descrita como uma pirâmide, cujo topo é ocupado pelos brancos, a parte intermediária pelos pardos e a base é majoritariamente formada por pretos e indígenas.

Carlos Hasenbalg foi o primeiro autor a juntar as categorias pretos e pardos, denominadas por ele de *não brancos*, e demonstrar que, em termos dos indicadores de renda, local de moradia e escolaridade, pretos e pardos estavam bem mais próximos e em posição oposta aos brancos. O livro *Lugar de negro* (1982), escrito por Lélia **Gonzalez** e Hasenbalg, é ao mesmo tempo uma constatação e uma denúncia das desigualdades e do lugar subalterno ocupado por nós, negros e negras, na sociedade brasileira.

O termo *negro*, usado de maneira afirmativa, resultou inicialmente de uma reivindicação dos movimentos sociais negros, e essa demanda afirmativa já estava presente nos livros de Florestan Fernandes, mas é principalmente a partir dos anos de 1970 que o Movimento Negro Unificado (MNU) positiva o termo negro, usado anteriormente de forma pejorativa, e convoca todos nós, pretos e pardos, a afirmar a nossa ancestralidade e identidade negra.

No texto “Carta de uma ex-mulata à Judith Butler” (2015), discorro sobre esse tema e argumento que, em termos de conquista e acesso a direitos, a afirmação da identidade negra possibilitou vitórias importantes nos campos político, educacional e simbólico. A afirmação da identidade não passa apenas pelo elogio da diferença. Afirmar a diferença é uma estratégia importante para conquistas no âmbito da igualdade política.

O debate que proponho com Butler, no texto mencionado, não é exatamente sobre a teoria *queer*, mas sobre a análise positiva do uso de categorias fluidas de identidade, o que está correto, ninguém é somente uma coisa ou outra; mas dependendo do contexto, a recusa à fluidez das categorias da cor e a afirmação da identidade negra pode ser uma estratégia importante para a mobilização de uma narrativa afirmativa visando a conquistas e direitos políticos, e do ponto de vista da minha análise, foi isso que ocorreu no Brasil. Enfim, o binarismo que assumimos é estratégico, e não essencialista, estou dialogando com um conceito de identidade proposto por Stuart Hall (2003).

Se acreditamos nas políticas de identidades, na sua articulação prática e demandas políticas, podemos observar que, na maioria das

vezes, há uma correlação muito estreita entre os sujeitos da ação e sujeitos beneficiários da ação. Nesse sentido, podemos afirmar que o movimento de mulheres negras e/ou os feminismos negros não são movimentos identitários, visto que as mulheres negras mobilizam recursos e estratégias políticas em prol da comunidade e denunciam com veemência a violência policial contra os homens negros, ou seja, as sujeitas que mobilizam a ação não são as únicas beneficiárias, tal como ocorre na maioria dos movimentos.

A agenda política dos movimentos de mulheres negras não é de fato uma agenda que se relaciona exclusivamente às mulheres negras. Então, uma das ações mais importantes tem a ver com o combate à violência policial, sobretudo a violência contra os homens negros, melhoria da comunidade, saneamento etc.; é uma agenda muito ampla. É uma disputa da narrativa com o pensamento social brasileiro, que definiu, sobretudo, a mestiçagem a partir das relações igualitárias entre o colonizador e as mulheres negras e indígenas como “relacionamentos amorosos”, quando sabemos que as primeiras relações interracialis ocorreram através da violência sexual e do estupro. Mas, se esta história fosse contada desse modo, quem teria orgulho da mestiçagem brasileira?

Nesse sentido, a narrativa das mulheres negras vai exatamente tensionar o discurso hegemônico e consensual sobre a formação do Estado-Nação, para afirmar que a população mestiça do Brasil foi originalmente resultado da violência sexual. Então, vai colocar ênfase nessa narrativa sobre o pensamento social brasileiro, que tem a violência, quer seja a violência colonial, a violência sexual, a violência policial e todas as outras formas de violência. Então,

eu acredito que essas ações dos feminismos negros são bastante amplas. Trata-se de uma resposta eficiente para pensar o que é, finalmente, política de identidade.

E o que é que essas pessoas estão chamando de identitarismo? Quer dizer, como é que esses sujeitos fragmentados (Hall, 2006) irão refletir sobre a adesão ou não de certos discursos sobre a identidade, com vista à conquista de direitos em diferentes contextos políticos? Nós somos diversos em vários sentidos, mas qual é o sentido da nossa identidade? Ou seja, essa articulação dos movimentos negros, dos movimentos negros mistos e dos movimentos de mulheres negras vai fazer com que ocorra uma disputa de narrativas relacionadas ao discurso da democracia racial e da própria definição de democracia. “Sem igualdade racial, não há democracia”, afirma a Coalisção Negra por Direitos, enquanto o Fórum Nacional Marielle Franco afirma “que sem igualdade racial e de gênero não há democracia”.

Assim, a democracia racial que emerge do pensamento social brasileiro como uma ideologia alienadora, que é o que diz o movimento negro, na sua condição própria de existência, e esse contexto vão ser contestados a partir de uma ênfase no questionamento da própria mestiçagem. Não é que não exista mestiçagem, mas a questão é como a mestiçagem foi interpretada para esconder as hierarquias e desigualdades raciais. E isso levou muitos anos para a construção de uma narrativa contra-hegemônica, destaco aqui o termo contra-hegemônica dado seu papel desarticulador de uma narrativa preexistente e já consolidada. Enfim, não conseguimos fazer ruir o mito, como era o nosso desejo, mas criamos uma narrativa concorrente entre aqueles que enfatizam ainda a existência

da democracia racial, e de certa forma transmutada através do preconceito de classe, da condição de classe como extremamente difícil no Brasil, e aquela articulada pelos movimentos negros, que enfatizam o racismo que constitui a base da estrutura de nossa sociedade.

Nesse sentido, temos intérpretes como Lélia Gonzalez (2018), porque a autora estabelece um diálogo e uma crítica ao pensamento social brasileiro. Depois, eu acho que tem outras questões, como por exemplo, o fato de que no passado muitas mulheres negras, dos movimentos das mulheres negras, recusavam a identificação como feminista. Atualmente, há uma disputa e uma apropriação do feminismo, a partir daquilo que eu acho que Patricia Hill **Collins** (2019) coloca muito bem, de dizer: olha, o feminismo não é uma prerrogativa apenas das mulheres brancas. Então, ao se afirmar como feminista negra, o termo *negra* não é apenas um adjetivo, mas é um modo de pensar os feminismos a partir de nossas perspectivas. E a partir da emergência dessa lógica plural e interseccional, faz emergir, então, múltiplos feminismos: interseccionais, digitais, de quebrada, periféricos, lésbicos, abolicionistas, decoloniais. E essas definições indicam como as mulheres estão pensando a si mesmas, como estão no processo de autodefinição a partir de suas próprias experiências.

Durante muito tempo, a sexualidade foi um tema ausente no debate feminista negro, porque fomos sempre construídas como corpos sexualizados pelo outro. A literatura está repleta de exemplos. Além disso, o discurso da hipersexualidade tem como propósito justificar a própria violência sexual. É interessante refletir sobre como e quando emerge esse discurso da sexualidade que estava subsumido. Quando é que emerge esse discurso da sexualidade, sobretudo das

sexualidades lésbicas? Isso ocorre a partir das jovens negras lésbicas ou sapatão (**Souza**; Figueiredo, 2023). Então, é essa intersecção sobre o modo como esses sujeitos são construídos que vai fazer emergir, dentro do feminismo negro, o feminismo negro lésbico. E essas formulações teóricas e políticas são bastante complexas.

Retomando a questão da disputa de narrativa política, é importante destacar a Marcha das Mulheres Negras (2015), um marco importante da atuação do feminismo negro. E, infelizmente, o assassinato de Marielle Franco (2018) também marcou significativamente a atuação política das mulheres negras. Por isso, penso que estamos disputando narrativas sobre o Brasil, narrativas sobre o projeto político que queremos e sobre a produção do conhecimento e as epistemologias, ainda que em condições desiguais.

No campo artístico, há muita disputa de narrativa, basta lembrar dos filmes realizados por mulheres negras. Tem a presença intensa de uma narrativa que faz emergir sujeitos e sujeitas — essa demanda da própria feminização da linguagem. Então, agora, a gente fala de *femenagem*, não queremos mais a palavra homenagem. Todos esses campos de disputas necessitam também da emergência de novos vocabulários, novos conceitos, para que seja possível viver e pensar sobre a sociedade. Pois, como disse Audre **Lord** em uma conferência em 1979, “as ferramentas do senhor nunca vão dismantelar a casa-grande”.

Mas a questão é esta: utilizar essas ferramentas, que são os conceitos, são as epistemologias, são as categorias analíticas, são toda uma forma de produzir uma análise sobre o contexto social brasileiro,

que foi interpretada à luz de perspectivas e categorias analíticas que nos marginalizavam. Quer seja através do pensamento social brasileiro, quer seja naquilo que Renata observou, sobre as disputas no campo de atuação política, nessa arena, eu acredito que as mulheres negras estão construindo uma articulação muito interessante.

Eu publiquei um texto com Naiara **Leite**, “Nosso tempo é agora! Mobilização Política e transformações das imagens de controle das mulheres negras” (2021), sobre a atuação das mulheres negras na política, que inclui as mulheres negras trans na política, que vai fazer emergir um campo interessante, que é do próprio questionamento da noção de democracia, como fez Angela **Davis** em sua fala no Ibirapuera, em São Paulo (2019), ao questionar que tipo de democracia e que tipo de igualdade nós queremos. Davis afirma que ela não quer a igualdade para se tornar igual aos homens brancos. Eu acredito que através das candidaturas coletivas, as mandatas coletivas, estamos interpelando a representação através do voto, atribuído ao indivíduo, notadamente aos homens brancos, héteros, patriarcais, da tensa herança colonial na política, que é muito interessante.

As candidaturas coletivas são uma articulação muito poderosa, pois respondem de maneira criativa ao crescente individualismo neoliberal e interpelam os próprios critérios da democracia representativa. Nesse sentido, são estratégias que dialogam com princípios fundamentais da própria democracia. Essa ação tem produzido deslocamentos e tem emergido em várias áreas, na política, na epistemologia, nas artes, na saúde; nessa condição de uma articulação desse lugar que nós ocupamos, pensamos e refletimos sobre a realidade.

Nessa direção, o conceito de experiência vai ser muito importante para todas nós. A experiência vai ser formulada através da nossa apreensão e análise do mundo. Então, obviamente, não somos as primeiras a dizer que o conhecimento não é neutro. Essa é uma atribuição do feminismo hegemônico, ou do feminismo branco, ou do feminismo europeu, como queira definir. Ninguém tem o olhar de Deus para falar, como dizem os autores decoloniais, de que é observado e não é visto. Então, essa metáfora é muito interessante para refletir também sobre o modo como incorporamos esse lugar da experiência para pensar, produzir, refletir, recusar categorias analíticas, criar novas categorias analíticas que representam não só o campo da reflexão acadêmica, mas o modo como nós estamos inseridas e percebemos o mundo.

Acho que há também uma questão geracional importante. Eu morro de inveja dessa geração, não só do ponto de vista da revolução estética que está sendo promovida — essa geração transformou o conceito de beleza, fez com que o *black*, como chamamos o cabelo crespo, ou o cabelo afro, fosse visto como um importante campo de disputa estética e política. Certamente, isso não começou agora, os blocos afros na Bahia fizeram isso nos anos de 1980. É importante destacar aqui que a questão da beleza negra, a confrontação no espelho, não é você consigo mesma, se você está ou é bonita, mas é o modo como as pessoas negras estão rompendo com o olhar que a sociedade tem sobre nós. De acordo com **Fanon** (2008), o que vemos no espelho não somos nós, mas o olhar colonial sobre nós, tendo os homens e mulheres brancas como norma, o que observamos é o que nos falta, no sentido de tornar-se branco, considerando que temos como marco a sociedade colonial e seus critérios de beleza e

inteligência. Nesse sentido, o feminismo negro dialoga muito com o pensamento decolonial e suas categorias analíticas, mas também na sua prática de rejeição ao eurocentrismo, que fomentou a formação subjetiva da maioria de nós.

Na minha geração, eu era a única ou quase única nas salas de mestrado e doutorado, mesmo na Bahia. Essa geração que entrou na universidade através das cotas, encontrou um espaço de coletividade. E como coletivo, atuam dentro do espaço acadêmico pressionando, constrangendo, forçando muitas vezes que os professores, que têm os programas das disciplinas completamente eurocêtricos, sintam-se constrangidos e se lembem que, no Brasil, nós negros somos 58% da população. Então, de que teoria nós estamos falando? Que teóricos nós precisamos ler para compreender melhor a nossa sociedade?

Eu considero que do ponto de vista das categorias analíticas, tem emergido várias categorias, sem dúvida podemos melhor compreender a nossa sociedade. Essa mesa é sobre interseccionalidade, feminismo interseccional — pessoalmente, eu considero que o feminismo negro sempre foi interseccional, embora não utilizasse esse conceito; do mesmo modo que a contribuição teórica feminista negra não se reduz ao conceito de interseccionalidade, ainda que seja um conceito potente.

Em *Mulheres, raça e classe*, Angela Davis (2017) não usa a categoria interseccionalidade, mas ela utiliza muito a justaposição de categorias de opressão, que é um esforço exatamente de compreender a realidade a partir dessa condição das mulheres negras atravessadas pelas diferentes categorias de opressões. Olha o esforço que eu

estou fazendo para a incorporação de uma nova linguagem. Viu? Vocês, por favor, notem isso. Estou fazendo o esforço de incorporação da linguagem da juventude negra.

Esse processo que está emergindo da produção do conhecimento está muito atento às questões sociais e preocupado com a resolução de problemas reais que afetam todos, mas principalmente a população negra. Certamente, não somos as primeiras a fazer isso. Guerreiro Ramos (1996) estabeleceu uma distinção entre a sociologia enlatada e a sociologia de manga de camisa, assim como as noções de negro vida versus negro tema. Para ele, a sociologia enlatada resultava da incorporação de conceitos cunhados alhures, sem a devida problematização. Teoria é usualmente considerado o que se faz no Norte Global (Raewyn Connell, 2012). Por que é que o pensamento social brasileiro não é a teoria social brasileira? (Rosa; Ribeiro, 2020) Porque não fazemos teoria, fazemos pensamento, reflexão, outras coisas, bem nesse esquema de hierarquias na produção do conhecimento. E nós, feministas negras, não queremos fazer pensamento. Nós queremos fazer teoria feminista negra no e sobre o Brasil e sobre outros lugares do mundo. Uma teoria que seja conectada, obviamente, a um processo de desalienação, um processo que se recusa a aceitar as desigualdades como norma em nossa sociedade.

Algumas autoras, como Collins e Bilge (2021), têm denunciado o branqueamento e a importância de não despolitizar a interseccionalidade. Mas, o que isso significa? Significa que há a incorporação da interseccionalidade sem a incorporação de conceitos ou categorias que são constitutivas do próprio conceito: a categoria de raça, que é a crítica ao capitalismo. Então, como ocorre o uso de análises

interseccionais sem que haja uma crítica ao racismo e ao modelo econômico capitalista que historicamente nos exclui?

Por fim, gostaria de concluir a minha comunicação destacando que os feminismos negros e indígenas são comunitários, são ações protagonizadas por mulheres negras e indígenas, mas beneficiam toda a comunidade, independentemente do gênero. É esse o projeto de sociedade que almejamos: em que o capitalismo e a exclusão não sejam regra, em que a natureza não seja vista como uma fonte inesgotável de riqueza e exploração. Nesse sentido, o que a Marcha das Mulheres Negras demonstra é a necessidade da construção de uma nova sociedade, estabelecida com base em novas regras, novas instituições, novos valores, através de uma nova forma de nos comunicar, viver, sentir e produzir pela via do Bem Viver.

Angela Figueiredo, Renata Souza e Núbia Regina Moreira



Referências

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **Pensamento feminista** – conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 325-333.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, n. 80, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/ZZZqDf3h5FwNbFCMQ66jPqF/?format=pdf&lang=pt>
Acesso em: 20 maio 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 3, p. 152-169, maio/out. 2015.

FIGUEIREDO, Angela. Quem tem medo de Identidade? Ou o que o BBB21 tem a dizer sobre isso? **Revista Afirmativa**, 16 fev. 2021. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/3913-2/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as Rosas Negras**. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFRB, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITE, Naiara; FIGUEIREDO, Angela. Nosso tempo é agora! Mobilização política e transformações das imagens de controle das mulheres negras. **Revista Eco-Pós**, v. 24, n. 1, p. 12-41, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i1.27774>. Acesso em: 10 dez. 2024.

ROSA, Marcelo C.; RIBEIRO, Matheus A. P. Como se faz teoria social no Brasil? Hagiografia, extroversão intelectual e avanços (210-2019). **Revista Brasileira de informação bibliográfica em Ciências Sociais**, 2020. Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/151/611#content/citation_reference_16. Acesso em: 1 dez. 2023.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco: estudo de relações raciais**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Soc.**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, jun. 2007.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A redução sociológica**. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

ROBINSON, Cedric James. **Marxismo negro: a criação da tradição radical negra**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

SILVA, Nelson do Valle. Uma nota sobre “raça social” no Brasil. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 26, p. 67-80, 1994.

SOUSA, Elaine Borges; FIGUEIREDO, Angela. “Branca é lésbica e preta é sapatona, oh o erro?”. Um estudo sobre mulheres negras lésbicas e sapatonas em um bairro de Salvador/Ba. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 8, n. 4, p. 6-27, 2003.

WAGLEY, Charles. Comment les classes ont remplacé les castes dans le Brésil septentrional. In: WAGLEY, Charles. **Races et classes dans le Brésil rural**. Paris: Unesco, 1952.

Contribuições do feminismo negro para as artes cênicas: uma conversa inicial

Núbia Regina Moreira

Boa tarde a todos, todas e todes. Eu sou Núbia Regina Moreira. Parece que Regina é meu sobrenome, mas meu nome é duplo. Como uma boa pessoa que tem suas relações no Nordeste, nós lá no Nordeste temos muitos nomes duplos, né? Eu fui criada no Rio de Janeiro, estudei aqui, minha vida toda foi no Rio de Janeiro. Agora moro na Bahia, há 25 anos. Angela e eu estudamos mais ou menos as mesmas coisas e falamos mais ou menos as mesmas coisas, cada uma na sua localidade. Eu estudei no meu doutorado sambas de autoria feminina, trabalhando as compositoras negras, e desde então, tenho pensado um pouco o campo da produção cultural, mas atuo como pesquisadora no campo da Educação. A minha fala hoje é pensar um pouco, a partir de um texto de três dramaturgos — Grace Passô, Márcio Abreu e Nadja Naira —, essa ideia de feminismo negro, feminismo interseccional e interrogar o campo da Educação e do currículo, que é o campo onde eu atuo como pesquisadora na educação. Então, sou filiada à ANPED [Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação] e estou no

grupo de trabalho Currículo dessa associação. É isso que eu tenho feito com as minhas orientandas — quero anunciar uma orientanda minha que está aqui, Talita de Lima. Já não é mais [orientanda], eu já despachei. [Risos] Ela é carioca, e tem uma dissertação muito bonita chamada *Manejos Curriculares de Mulheres Negras em Rede*. Ainda não está disponível, porque acabou de defender em fevereiro, acabou de ser aprovada como professora substituta no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, voltando para a terra em grande estilo. Eu queria passar um vídeo, são seis minutinhos.

[exibição de trecho do espetáculo Preto]

Está ali a referência. Eu acho que é bacana. Se vocês não encenaram, encenem como atividade curricular, acho que é interessante. E nesse livro, *Preto*, eu lembrei muito que está em cartaz *Macacos*, do Clayton Nascimento. Enfim, me lembrei de como o Clayton vai contando em *Macacos*, a experiência corporal dele, do linchamento que ele sofreu num ponto de ônibus na Avenida Paulista. Esse livro começa assim, [com a] Conferência de uma Mulher Negra. Porque a peça *Preto*, apesar de ter esse nome *Preto*, é uma peça sobre a preta. E eu queria muito conversar com vocês a partir dessa peça, porque tem a ver um pouco com essa ideia de feminismo negro, feminismo interseccional, feminismo negro interseccional. No meu ponto de vista, há duas referências muito fortes de feminismo e interseccionalidade no Brasil. Uma que é em prol da justiça social e outra que é em prol das mudanças estruturais. Eu diria que essa, que é em prol das mudanças estruturais, é mais popular. Eu gosto de falar um pouco desse feminismo negro subterrâneo. Esse que

não está na universidade, esse que é feito no dia a dia. Que foi feito, como diz Patricia Hill Collins, pelas empregadas domésticas, pelas nossas mães, pelas nossas avós, pelas atrizes negras, pelo Teatro Experimental do Negro, pelo teatro do Ubirajara Fidalgo. Onde estão essas mulheres? Então, o interesse está vivo nisso. De ver, como é que é isso? O meu interesse é pela composição, é pela autoria: quem são as dramaturgas negras no Brasil? Não são as atrizes nem as intérpretes das músicas, porque nós temos uma tradição bastante feminina no campo da arte, quando diz respeito à interpretação, quando diz respeito também tanto ao [trabalho] corporal quanto à voz. Isso é muito forte. Então, a minha cachaça, quase psicanalítica, é pensar na autoria, porque é aquilo que vai ficar como legado. Apesar de nós não sermos uma sociedade tão letrada no sentido da organização em massa, nós sempre procuramos por documentos escritos, muito ainda ligados à hegemonia da escrita em detrimento da oralidade. Aí, acho que é importante vocês pegarem esse tipo de material. Ali tem a questão do corpo, que é muito importante, o nosso corpo de mulher negra, o nosso corpo de mulher negra lésbica, o corpo de mulher negra indígena, mulher negra periférica, é um corpo político.

E o que nós temos de elemento material para a sociedade? É o corpo. Todos nós que saímos dessas salas das universidades, em que estamos situados, nós somos corpos transitando pelo mundo. O corpo é a matéria que a gente tem. Não são nossos títulos e muito menos o movimento social em que a gente atua ou qualquer tipo de signo que a gente tenha, que a gente carregue, [inclusive] as pessoas que, de certa maneira, mesmo com seus nomes e seus sobrenomes muito importantes, também não passam de corpos. Então aí nesse livro,

tem uma coisa muito importante, que é a Conferência de uma Mulher Negra, que está na página 24. Eu vou ler para vocês.

“Muito bom, obrigada. Vou continuar de onde eu parei, na pergunta. O que nos resta é a pergunta. O que fazer para que o enegrecimento seja cada vez maior, seja cada vez mais potente no lugar onde falamos? Vocês estão vendo que eu estou sem papel. Na verdade, ontem eu entendi que isso seria uma conversa, mas aí fiquei sabendo que seria uma fala. Mas fala sobre o quê? Eu achei que ia ter uma bela noite de sono, mas tive alguns pesadelos durante a noite. Então, vamos exercitar aqui hoje a improvisação, no sentido mais rico da palavra. O título é muito interessante, Preto. Então eu vou partir daí, da pretura, para a gente conversar um pouquinho. Eu pensei em como a sociedade age sobre nós. E é muito interessante pensar isso no momento atual, nesse momento sombrio.”

Essa peça é de 2017. O momento sombrio para os corpos de mulheres negras continua. Para os corpos de negros e negras, continua.

“Mais um momento sombrio, cheio de sombras, sombras no mau sentido, porque as sombras dionisiacas são maravilhosas, por exemplo. Mas não são dessas sombras que estamos falando. Então eu vou partir daí. Eu pensei em como a sociedade age sobre nós e como nós reagimos. E nesse sentido, o Preto é muito interessante. Porque o Brasil é preto, embora haja quem não reconheça isso. A pretura como modo civilizatório. A pretura como modo civilizatório. A pretura como modo civilizatório. A pretura como modo civilizatório. A pretuuuuura como modo civilizatório. A pretura como modo civilizatório. A pretura como modo civilizatório. Eu poderia falar sobre diversos assuntos, mas sempre me chamam para falar sobre esse, gente.”

O nosso corpo também é um corpo epistemológico, isso é importante dizer. E aí falar desse lugar da pretura também passa — e aí eu sou muito pedagógica, eu trabalho com o campo do currículo, trabalho com as licenciaturas — [por] esse corpo político que é responsabilizado por estar sempre letrando a universidade, sempre letrando os colegas, os nossos pares. E aí, quando a Angela vai falar de pensamento social brasileiro, tanto ela quanto eu, nós somos da mesma geração, a gente estudou toda uma tradição eurocentrada das ciências sociais, sem que com isso pudesse fazer qualquer tipo de correspondência conosco. Então, por que é que sempre os outros não hegemônicos, ou os outros, vamos dizer, não situados no centro, são universais e por que é que nós somos singulares e particulares? Por que a gente também não pode ser universal? Eu sou de uma corrente que não pretende ser universal em lugar nenhum. Porque a universalidade nos levou também a alguns momentos históricos que não nos fizeram muito bem como humanidade.

Então, a ideia de humano como condição tem sido feita [para] cada vez mais reverberar no nosso dia a dia. Essa ideia não só do mais humano e do menos humano. Essa ideia de um passado para alguns corpos, corpos “subalternizados”, entre aspas, que não estão na esteira de uma condição humana, como a tradição iluminista moderna, ocidentalizante, nos fez crer. E isso é reverberado no nosso dia a dia a partir do descrédito dos nossos conhecimentos, do descrédito da nossa estética, e assim sucessivamente. Então, eu vou partir daí, “do preto, da pretura, da síncope, e da vertigem e do fogo” (Preto). E, nesse sentido, pensar essa ideia de feminismo negro, a partir, inclusive, de todo o ativismo feminista negro interseccional.

Talvez essa estética tenha sempre estado conosco, porque, se vocês lembram, na imagem que vocês têm da marcha de 1988, nós estávamos todas coloridas e coloridos com faixas, com bandeiras. Na Marcha de Zumbi, a mesma coisa. Naquele cenário, a gente não discutia que a estética era política. Apesar de, na história do movimento negro brasileiro, a gente sabe que os blocos afros já faziam isso muito bem. A gente tinha a vontade de trabalhar a ideia de cultura como diferente e a gente fez uma ideia de movimento político. Hoje, isso se quebrou um pouco. Então, o feminismo negro vem propor também pensar os marcadores da diferença e da desigualdade de forma contextual. Eu acho, portanto, que o campo das artes está precisando fazer isso urgentemente. Não só do ponto de vista da posição de mais pessoas negras no corpo docente e do corpo discente, mas dentro do currículo. O que é currículo? São práticas de significação. E práticas de significação, a gente tem que estar estudando o tempo todo. O que eu quero significar? Quais textos vocês lerão durante a história da arte? Sei lá, eu não conheço muito o currículo das Artes Cênicas e da Letras. Então, o que vocês vão ler? Quem vai se propor a ler isso? Só a professora situada com o corpo negro dentro do curso? Não necessariamente. Eu defendo que isso tem que ser lido por todo o corpo docente. A gente precisa subverter e começar a equilibrar um pouco as referências.

E essas referências também nos obrigam a estudar aquilo que a gente não sabe. E foi o tempo todo isso. Foi dessa forma que nós fomos formados. A estudar o que a gente não sabe, conhecer aquilo que a gente não conhece, que a gente vai conhecer. Estou falando em termos de monumentos, em termos de arquitetura, em termos de textura, em termos de cenário, em termos de luz etc. Então, por que

eu sou uma pessoa que fala isso? Porque onde eu moro, eu trabalho em Vitória da Conquista, lá também na universidade, tem curso de cinema. Lá são três campi. No campus de Jequié, tem curso de dança e curso de teatro. Então, eu sou peixinho por causa disso. Falo um pouco desse lugar.

Então, o feminismo negro traz também um foco nas vivências da opressão, salientando essas opressões que só podem ser apreendidas a partir da compreensão do lugar das mulheres negras no cruzamento interseccional das opressões de gênero, raça, classe, idade, território e religião. Acho que é importante colocar isso. E aí eu gosto muito de uma ideia da interseccionalidade que a Patricia Hill Collins [apresenta] em *Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica*, em que ela fala dos desdobramentos das críticas trazidas pelas feministas negras, lésbicas e mulheres de países colonizados. Então, a interseccionalidade, da forma como eu olho, é pontuada a partir desses corpos lésbicos, colonizados, negros e indígenas. Certo? E do ponto de vista que eu assumo, ela precisa estar trabalhando mudanças estruturais.

Para mim, conversando com a Patricia Hill Collins, só a justiça social é muito pouco, porque ela não vai mexer na estrutura social. A justiça social é um elemento para a gente pensar, inclusive, em formulações de políticas públicas. Então, vamos pensar as reformas para a gente poder fazer essas mudanças nas estruturas. Certo? Países colonizados e colonizadores foram o desenvolvimento da teoria interseccional que procura captar a complexidade entre gênero e outras diferenças sociais. Então, a base do feminismo negro é a interseccionalidade, a decolonialidade — eu

também não sei se todo o feminismo negro é decolonial, e aí eu estou pluralizando o feminismo negro, porque também precisamos pluralizar a diferença que nos marca como mulheres negras.

Eu fico muito feliz, Ana, esqueci de agradecer, por estar aqui, cheguei na empolgação, agradeço a Ana pelo convite, agradeço por ter me achado no interior. Eu sempre acho, vou confessar para vocês uma coisa: toda vez que alguém do Sudeste me encontra, eu falo, gente, fulana não pode, fulana de tal não pode, acharam a Núbia... (risos). E eu fico feliz, porque são duas mulheres que estão situadas no Nordeste, em duas universidades do interior do Nordeste, isso é muito importante do ponto de vista epistemológico. Porque a epistemologia também é representacional, nós estamos aqui falando, estamos produzindo conhecimento no interior, eu mais no interior do que a Angela. E são duas mulheres negras situadas na região Nordeste. Do ponto de vista das assimetrias do poder, da produção de conhecimento, isso é muito, estar aqui. Então, eu agradeço por estar fazendo uma prática interseccional, porque a interseccionalidade também é uma prática, ela não é somente um discurso narrativo, isso é importante. Então, essas opressões sofridas pelas mulheres negras são uma práxis que mobiliza — aí eu vou usar uma expressão da professora [Cláudia] Miranda, daqui da UNIRIO, lá da Educação — que mobiliza escavações de produção de mulheres negras. Então, quando eu trago Preto, quando eu falo da Maria Shu, que é a Maria Sheila [roteirista], eu estou falando de escavações de produções autorais de mulheres negras. Então, essa escavação tem a ver com a gente levantar um pouco esse tapete que foi escondido. E muito mais do que falar das ausências, nos preocuparmos em procurar

esses textos, esse tipo de produção, que aí sim, nós estamos mobilizando uma práxis interseccional. Então, as criações são formas que as pessoas negras mobilizam para reconstituir e reafirmar sua existência como humanas. Não é só no campo de estarmos dentro da universidade, é também criar. Então, toda a nossa vida, eu concordo muito com isso, ela foi inventiva, ela foi criativa. Senão nós não estaríamos aqui. Então, mesmo nestes escombros que ainda resistem em curvar nossa vida, o passado para nós não terminou, como disse Fábio Gomes, professor da UFRJ. Essa jornada não terminou para a gente, mas nós estamos aqui. Isso aqui é ato de resistência. Ato de resistência, eu falo para meus alunos da licenciatura, é chegar em sala de aula, terminar a graduação. Isso é um ato de resistência. Porque o sistema, na verdade, quer que a gente desista. Então, a interseccionalidade é um projeto de emancipação — e aí a emancipação é bem frankfurtiana — e de justiça social. E como é que a gente pensa esse feminismo interseccional para poder indagar e contribuir para o campo da Educação e do currículo? O que as feministas negras nos ensinam no campo da Educação e do ensino? Aprendi outro dia na universidade que pós-graduação também é ensino. Saber dar aula para pós-graduação também é ensino.

Então, existe um tipo de educação centrada, que é de camada popular, centrada na agência das mulheres negras. Aprendemos tanto nos compêndios de Educação, de currículo, que as mulheres negras são protagonistas da educação, não só dos filhos, isso é importante. E educação, aqui, eu estou falando num termo muito amplo. Aquelas pessoas que vão te conduzir para entrar na sociedade, essa estratégia de resistência perante o racismo, a estratégia de defesa

que eu falo ao meu filho negro retinto que tem que voltar de madrugada das festas de Uber e não voltar com a galera, isso é educação. Nós somos protagonistas disso. A Hill Collins fala que existe uma tradição de mães de criação da comunidade e relações de maternagem da mente. É a mesma explicação que está lá na bell hooks em *Ensinando a transgredir*, que ela fala da comunidade de mulheres negras formada na geração dela, que ensinava os negros a saberem usar a cabeça. Isso é formação cultural. Então, você precisa aprender a usar a cabeça. Isso eu acho que é muito importante. Porque a gente aprende como se movimentar na sociedade. Isso é cultura, né, gente? Isso é uma formação também cultural. Outro modo de educação interseccional, comunitária — você vê que a gente vai ampliando as categorias — é pensar a organização das mulheres negras em todo esse contexto americano, pensando que elas são tradutoras culturais. As mulheres negras são tradutoras culturais. Isso aqui nada é meu, viu, gente, é Hill Collins, bell hooks, Lélia [Gonzalez], eu vou captando, Yvonne Lara, Jovelina [Pérola Negra] e por aí vai. O ativismo de mulheres negras revela a diferença em ensinar as pessoas a serem autônomas, promove mais empoderamento do que ensiná-las a seguir seus líderes.

Então a gente quer que vocês também se tornem pessoas autônomas, continuem produzindo coisas que possam movimentar a sociedade. A educação, para nós, é um símbolo de conexão entre o indivíduo, a mudança e o empoderamento. A educação ainda é um mecanismo muito importante para a nossa sobrevivência como comunidade, pois é a ignorância que nos torna impotentes. Patricia Hill Collins, tá bom? Então, as educadoras são líderes que lutam pela sobrevivência do grupo, repito, as professoras são líderes, nós

ainda conversávamos sobre isso, inclusive, então, isso tudo é uma forma de uma práxis interseccional, que faz com que a gente resista às imagens culturais que incidem diretamente sobre o nosso corpo. Pensar essas reformas no currículo, pensar essas “ensinagens”. Gente, ensinagem tem a ver com o pessoal do currículo, com a professora Nilda Alves, da UERJ, que agora se tornou professora emérita. [É] pensar em uma práxis, uma arte interseccional feminista negra. O que se faz na UNIRIO para que isso se torne uma realidade no currículo, nas formas de ocupação do espaço, nas formas dos produtos que vão sair daqui e nas formas como isso vai ser passado para a sociedade? Isso é muito importante. Então é isso, muito obrigada.

Núbia Regina Moreira



Perguntas

Diógenes:

Boa tarde, meu nome é Diógenes, eu sou professor de pedagogia no Programa de Pós-Graduação. Eu tenho trabalhado, eu, homem branco, hétero, portador de todos os privilégios, tenho trabalhado desde sempre com educação, educação inclusiva, direito à educação. Inicialmente, eu comecei a trabalhar com essa agenda de justiça racial porque eu trabalhava no pré-comunitário, trabalhava com acesso ao ensino superior. E hoje, dez anos depois das cotas, que mudaram sobretudo a cara das universidades públicas, a gente está enfrentando outros desafios. Então, hoje, por exemplo, essa agenda do feminismo negro, trans, a discussão da justiça racial e de gênero, têm dominado um pouco também, pelo menos o currículo, na educação e na pedagogia. E eu queria que vocês comentassem um pouco, como vocês veem hoje essa mudança, por exemplo, de autores que estavam até então apagados dos currículos e que começam a entrar, autoras feministas. Por exemplo, eu trabalho com educação popular e os/as alunos/as falam muito de Paulo Freire, mas o meu

campo é muito masculino. Cadê as mulheres da educação popular? Então, agora a gente começa a ler de novo, a ler Lélia. Mas enfim, eu queria saudar a mesa e falar da importância do debate.

Liv Sovik:

Boa tarde. Meu nome é Liv Sovik, sou professora do Instituto de Comunicação da UFRJ. Eu queria fazer um comentário e ouvir suas considerações sobre o seguinte: eu não sei quando eu ouvi tanto falar de epistemologia numa mesa que não tem esse título. A Renata Souza também falou. Amei as falas das três. E eu queria entender as condições em que emerge essa importância da epistemologia e como é que vocês veem a produtividade, o uso desse termo.

Edir:

Oi, salve a gente. Saúdo a mesa também, mesa maravilhosa. Meu nome é Edir, sou pedagoga aqui pela UNIRIO. Atualmente, estou me especializando no curso de Educação das Relações Étnico-raciais pelo Pedro II e também pesquisando educação no curso de mestrado da UFRJ. Uma das coisas que tem muito me afligido é como a gente, de fato, consegue fazer com que não só as nossas epistemologias, mas as nossas metodologias, as nossas tecnologias negras sejam levadas a sério? Eu vejo, por exemplo, a escrevivência: rola um debate muito grande dentro da universidade de não levar a escrevivência a sério como uma metodologia. Todas as nossas produções que a gente está escrevendo na universidade. Porque quando ela não está dentro do universalismo eurocêntrico a que estamos acostumadas, ela, na maioria das vezes, é rechaçada ou diminuída. É esvaziada, de certa forma. E aí, como a gente cria estratégias para que as nossas criações, as nossas produções, as nossas

epistemologias sejam, sim, levadas a sério, sejam, sim, caras, não só para a gente, mas também para o mundo na universidade?

Joyce Athiê:

Gostaria de fazer uma complementação. A gente tem alguns conceitos que vêm das epistemologias negras que são bastante popularizados - ainda bem, é necessário: a interseccionalidade, por exemplo, o tempo espiralar, da professora Leda Maria Martins, também é muito importante. Mas sinto também um certo risco desses conceitos, dessas epistemologias, pedagogias e metodologias também serem cooptadas pelo discurso hegemônico, por quem está nos espaços hegemônicos. A gente vê a utilização de uma forma sem profundidade, sem, de fato, levar em consideração o que é o conceito, de onde ele vem, por que ele vem, por que ele surge.

Angela Figueiredo:

Obrigada pelas questões, pelos comentários. Então, eu acho que o trabalho de Sueli Carneiro populariza, de certa forma, o conceito de epistemicídio, de Boaventura, contribui bastante. Não é que contribui no sentido de que a gente está fazendo por conta disso, mas de evidenciar a questão epistemológica como algo muito importante para nós. Então, o conceito de epistemicídio, inclusive, fica muito mais popular, as pessoas ficam muito mais em Sueli Carneiro, mas Sueli Carneiro na obra diz que é inspirado em Boaventura, mas a gente conhece muito mais através dela. Então, a gente também escolhe, até porque ela acrescenta o dispositivo de racialidade. O Boaventura não está pensando nesses termos exatamente, e ela acrescenta. Acho que isso chama atenção para as condições mesmo de pressupostos, de tudo o que se define como epistemologia na

nossa produção de conhecimento. Por quê? Eu, quando fiz a disciplina de epistemologia... Eu fiz Ciências Sociais, Antropologia, na graduação, e mestrado e doutorado eu fiz em Sociologia. A disciplina de epistemologia era uma coisa que só os homens ministravam. A gente tinha um medo daquele negócio, porque era uma coisa que parecia tão sofisticada, e os homens se colocavam nesse lugar dos professores que falam. Eles vão até certo nível nessa discussão epistemológica, eles não avançam para pensar os feminismos nos sentidos mais amplos, por exemplo.

Então, para nós é importante, porque eu acho que chamou atenção para um aspecto determinante na produção de conhecimento, que a gente não tinha antes. Então, a minha geração, por exemplo, vai fazer muito mais o debate em torno da denúncia sobre o racismo. Nossas teses concluíam que no Brasil existia racismo. Agora esse é o ponto de partida de vocês. Considerando que no Brasil existe racismo, eu quero analisar... Então, muitos trabalhos foram feitos na década de 80, na década de 90 e 2000, para mostrar que existia racismo no Brasil. É diferente, depois das cotas, porque esse paradigma, por exemplo, de acordo com os dados estatísticos, é evidente que há uma desigualdade e uma hierarquia racial na nossa sociedade.

Acho que a epistemologia e essa proliferação de conceitos são muito interessantes. Por exemplo, a própria Renata formulou o conceito de feminicídio político. Algumas mulheres estão falando de lesbocídio, as mulheres lésbicas estão falando. Porque estão cada vez mais redesenhando a condição através da qual a pessoa é alvo daquele tipo de violência. Acho que essa é uma reflexão sobre a

epistemologia, sobretudo a epistemologia feminista. Quando eu fui formada, era aquele debate velho do conhecimento neutro. Então, alguém produzia o conhecimento neutro. Hoje, a gente está enfocando o conhecimento que não é neutro. Obviamente, o conhecimento não era neutro, o que estava naquele momento silenciado era a discussão sobre interesse, porque ninguém produz conhecimento sem interesse. A questão é, qual era o interesse? Então, eu também acho perigoso que somente nós, comunidade negra, lésbica, indígena, queer, enfim, se coloque nessa relação estreita entre conhecimento e interesse, quando todos têm interesses, que vão de interesses pessoais a interesses políticos. Essencializa essa ideia de que só nós temos interesse e os outros são neutros. Então, a gente vai entrar num campo de debate sobre as condições de produção do conhecimento. Eu acho que é muito fértil pensar nisso tudo. Agora, alguém falou assim: todo feminismo negro é decolonial? Não sei se decolonial como um conceito ou se contracolonial para lembrar de Antonio Bispo, para referenciar os locais.

A questão, para mim, de pensar a colonialidade, eu particularmente gosto muito dessa teoria, porque eu fui formada no momento em que o racismo aparecia quase como um fenômeno externo. A pessoa pensava a sociedade e tinha aquele enclave que era o racismo. O racismo não se estruturava. O colonialismo não se estruturava numa base através da qual essa desigualdade permanece. Se a gente for olhar para Florestan Fernandes, Carlos Rozenbaum, um é o efeito da escravidão, o outro o capitalismo, a competição. O racismo é efeito das dinâmicas competitivas do capitalismo, essa é a análise de Carlos. Então, eu acho que a teoria colonial coloca no centro a experiência e a exploração colonial para pensar a estrutura do

mundo hoje, pós-moderna, do capitalismo tardio, modernidade tardia, os conceitos que cada um se filia ao expoente que preferir.

Mas o que eu acho é que o feminismo negro coloca no centro a experiência colonial. Então, quando Quijano define a colonialidade como a manutenção das estruturas criadas na condição escravista, então, foram instituições criadas para discriminar e oprimir e subjugar. Se você não tem, como Angela Davis diz, a abolição dessas instituições, você tem a manutenção de uma ordem, de uma estrutura, que foi pensada a partir de uma experiência colonial, de comercialização dos seres humanos e exploração. Eu fiz um artigo que a Yuderkys Espinosa Miñoso—não sei se vocês conhecem, que tem aquele maravilhoso livro *Escritos de una lesbiana oscura* — me convidou para fazer, e é um pouco esse diálogo entre o feminismo negro e o decolonial. Independente da definição, no sentido de uma categorização, eu acho que o feminismo negro traz como centro a experiência e a violência sexual contra as mulheres negras e indígenas. Há uma mudança de chave, de pensar o Brasil, a mestiçagem, ou o cordial, a cordialidade, para pensar que o Brasil foi constituído com base na violência. E na violência sexual. Então, se você pensa assim, a gente compreende por que a violência contra a mulher é tão grande. Compreende o número de feminicídios, mas também de estupros e violências outras, porque é um país colonial fundado [na violência]. Obviamente, a narrativa nacional não pode dizer: a gente é um país orgulhoso que foi fundado nisso, como nos ensinam tantos autores que trabalham o nacionalismo, vão dizer que essa é a nossa capacidade de esquecer esse mito fundante para pensar em outras questões que nos unem. O samba, a comida, a feijoada. Então, com relação à pergunta do que podemos fazer: eu penso que a política de cotas

ainda é uma política muito reformista. Não é transformadora, radical. Porque a gente continua com o corpo docente majoritariamente branco. A gente não conseguiu sequer colocar a disciplina de igualdade racial, para entender o porquê das cotas, como uma disciplina obrigatória para todos os cursos, independente se é artes, contabilidade, medicina, o que quer que seja. Mas a política de cotas é uma política muito importante. A gente tem o Brasil que a gente tem hoje por causa das cotas. Mas as cotas enfrentam alguns problemas. Um é o neoliberalismo — o mercado de trabalho, a crise do capitalismo. E a outra é o currículo na formação. Então, você entra através das cotas e você tem que encontrar um coletivo negro que te explique toda essa história porque sequer há disciplinas. Um estudante meu defendeu uma tese de doutorado sobre feminismo negro acadêmico. E ele entrevistou professoras das áreas, digamos, que não são essas áreas mais afins das humanas. Ele entrevistou gente de arquitetura, de medicina, de química, de outras áreas. E aí ele conclui, ele diz, como as mulheres negras que são professoras, assumem interseccionalmente suas disciplinas.

Então, a professora de arquitetura vai falar de arquitetura de encosta, a população que está lá... Então, tem uma prática que você intersecciona na sua escolha bibliográfica. A gente sabe que a montagem de um livro dá trabalho. Porque a gente quer que caiba tudo. Então, a gente vai construindo. Ela, na arquitetura, ela constrói, ela ensina arquitetura ou química, interseccionando a questão racial, muitas vezes de gênero e raça, na disciplina que aparentemente nunca foi pensada na relação. Então, conceitos como, por exemplo, racismo ambiental, que dá facilmente em tantas outras disciplinas. Acho que essa prática nos ensina a entender que a condição do

sujeito, obviamente, que os professores brancos podem incorporar essa literatura e devem incorporar essa literatura ao seu plano de curso, à sua disciplina, às suas orientações, mas como também é importante esse corpo negro na universidade.

Porque você faz isso a partir também de uma sensibilidade, de uma articulação, de uma experiência, que não é bem-vinda. Acho que todo mundo pode olhar, porque é uma forma mais complexa. A fala de Núbia convidava para essa intersecção com as artes, acho que já há vários campos que foram super bem-sucedidos a meu ver. Mas acho que também a incorporação desses sujeitos racializados, sujeitos e sujeitas racializadas. Eu fui fazer uma palestra em uma empresa e todo o corpo, a corporação [era] branca com algumas pessoas negras. Foi assim que eu cheguei até lá, tinha um núcleo de profissionais negros — aí a pessoa me dizia: me diga aí dez palavras que eu posso utilizar cotidianamente para parecer cool. Obviamente, a pessoa não me perguntou desse jeito. Mas era mais ou menos isso. Como é que eu resolvo esse problema? Resolve esse problema contratando pessoas negras para trabalhar na equipe, porque essas pessoas vão ter na sua prática cotidiana que contribuir com a sua formulação. Não estou, a partir disso, dizendo que é um essencialismo, que só nós podemos fazer. Nós sozinhos não podemos mudar essa sociedade. Eu estou dizendo que a presença negra é fundamental porque essa interlocução, essa prática não é possível sem contribuir para que as cotas para professores [existam]. A gente precisa de mais professores negros na graduação e na pós. Eu acho que é possível, mas é muito mais difícil. É possível fazer sem professores indígenas? Não. Então, o que as cotas estão mostrando é que a gente, nessa política reformista, para que ela seja

mais transformadora de verdade, ela precisa estar conectada com uma transformação nesse espaço acadêmico [de forma] muito mais complexa. Então, eu acho que é fundamental essa ação de criar um perfil. Porque a universidade pública é concurso. E, teoricamente, concurso é quem tem o melhor desempenho. Mas tem entrevista, tem tantas outras coisas que a gente sabe como mais ou menos funciona. Aí as práticas vão sendo excludentes, né.

Agora, só para terminar, vou falar um pouquinho das artes. A UFRB tem um curso de Cinema e Artes Visuais. Eu ministrei uma disciplina chamada Racismo no Cinema. A gente pode influenciar esses futuros cineastas, esses futuros diretores e tal. Então, a gente assistia o filme a partir dessa perspectiva, obviamente não a partir do filme em si, mas como os elementos sobre o debate racial apareciam em determinados filmes. E foi uma experiência muito boa.

Eu sou professora da universidade de Glenda [Nicácio], que fez [o filme] *Café com Canela*, mas não fui professora dela. Mas, quando ela me apresentou o *Café com Canela*, eu vi emergir ali naquele filme um diálogo feminista negro, recusando estereótipos sobre sexualidade, construindo uma condição de afeto e cuidado entre as mulheres negras e tratando de um tema que, para nós, é muito importante, que é o cotidiano. É do cotidiano que emerge nossa política, é do cotidiano que emerge a nossa resistência. É um filme que, não sei o que vocês acharam, mas para mim, quando eu vi pela primeira vez, eu falei, esse é um filme feminista negro. Porque é um filme que não é só protagonizado por mulheres negras, mas o tema que ele abarca é relacionado à experiência de mulheres negras num contexto que

rejeita completamente a hipersexualização ou a violência, que é o modo como o cinema negro se projeta internacionalmente, ou com muita violência ou drogas ou com o sexo.

Então, também há esses arquétipos, esses estereótipos, que orientam essa produção. Não sou da área de cinema, então, você considere o que eu estou dizendo na justa medida. Mas, assim, vocês podem influenciar na formação, para que esse olhar emerja e também acolher essas iniciativas. Eu acho que é uma ação de mão dupla. Acolher essas iniciativas, motivá-las e, ao mesmo tempo, estimular essas outras abordagens.

Núbia Regina Moreira:

Eu vou juntar as perguntas da professora Liv com a da Yasmin e de alguém que perguntou como a gente de fato consegue levar as nossas epistemologias e metodologias. O professor Diógenes me pediu umas referências, então eu vou dar. A Sueli Trindade, aqui no Rio de Janeiro; Ana Célie, em Salvador; Vanda Machado, em Salvador. Todo esse pessoal tem uma produção no campo da Educação que é muito importante apresentar para os nossos estudantes. Eu, obviamente. Cláudia Miranda, Fátima Lima, Iris Verena. Tem muita gente produzindo nesse campo, porque a gente trabalha com formação de professores, e são importantes para a gente pensar como a gente pode oferecer ou ofertar, aos nossos alunos e a nós mesmos, outras aprendizagens.

E eu gosto quando a Angela fala, por exemplo, que chega essa geração que é ligada ao audiovisual, à cena teatral, e a gente também aprende, porque eu sou de uma geração que não teve esse manejo.

A gente letra para fazer o roteiro, e vocês nos oferecem também essa condição de pensar isso a partir das imagens. Então, quando a Liv pergunta sobre as condições de emergência da epistemologia, elas estão situadas na década de 70. Dentro das epistemologias feministas hegemônicas, que vão questionar a epistemologia moderna eurocêntrica. De que se fala quando se produz conhecimento? Como se produz esse conhecimento? Como são os corpos que produzem esse conhecimento? O que nós vamos fazer? Estou falando do Norte global, estou falando das estadunidenses, que vão questionar que mulheres estavam também nessa condição epistemológica feminista.

Então, nós vamos racializar também essa produção. Só se consegue fazer que essa epistemologia, que esta produção de conhecimento, exista, se consolide, se cristalice, se torne um legado, se a gente tem corpos interessados nesse conhecimento. E, para isso, vou reiterar só o que a Angela falou, é necessário, sim, que tenham esses corpos, que esses corpos venham para a universidade, que a gente consiga trazer outros textos. Que tipo de substrato de conhecimento é esse? Não é somente esse conhecimento formal, porque nós chegamos tarde nas universidades. Nós temos um percurso, uma longevidade escolar muito desnivelada. Mas aí tem uma literatura, que é muito longa, tanto aqui como nos Estados Unidos. Nós temos música, [temos] as autoras, as compositoras negras. Nós temos, de certa maneira, o teatro. Então, tudo isso abre avenidas para a gente pensar esse conhecimento, esse campo “intelectual” de mulheres negras. E aí, sim, com essa geração, a gente também está se letrando. Como eu e a Angela, a gente estudou todo o pensamento social brasileiro, e eu quase não vi Lélia Gonzalez aqui na

Federal do Rio de Janeiro. Eu fui aluna da Ivone Maggie, orientanda dela. Aqui ainda existia o Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Então, eu sou dessa geração. Eu conheci Guerreiro Ramos quase no final da graduação, mas conheci.

Então, é isso. A produção de conhecimento precisa de pessoas e não só da existência de pessoas, mas de condições materiais, fomento. Essas agências também vão dar, como a gente fala na comunidade científica, uma certa legitimidade para a comunidade científica. Então, não pode somente ser nós. Precisamos que todos absorvam um pouco disso. E aí, claro, produção de conhecimento, de epistemologia é disputa, disputa por prática de significação do conhecimento. Eu não acredito que a gente precisa ser afrocentrada. Acredito que a gente precisa ter, na universidade vários tipos de conhecimento sobre, por exemplo, o campo da arte. Eu acho que é importante isso. Como é que, sei lá, como é que a população indígena, a comunidade indígena, vê a questão da luz. Para pensar um pouquinho na questão do cenário. Como se monta o cenário? A questão do enquadramento, para falar do cinema. Então, acho que isso é importante, porque também nós somos latino-americanos, né, gente? Pensar isso, pensar essa questão. Então, a emergência vem desse campo de disputa. Por dentro da ciência moderna, existem as feministas que se contrapõem a uma ciência androcêntrica, mas também apoiam a ideia de experimentação. A primeira mudança que vai ser feita é que a gente vai absorver, tirar o experimento e colocar a experiência no lugar do experimento. Nós vamos tirar a ideia dessa dicotomia sujeito-objeto. Então, é a partir daí que a gente entra também. Lógico. A partir dessa articulação com as feministas, vamos dizer

assim, hegemônicas.

Eu defendo o seguinte: você quer fazer escritvivência? O que a escritvivência tem de diferente da autobiografia? Ninguém sabe ainda. Estão estudando. O que a escritvivência tem de diferente da história de vida? Estamos estudando. É assim. Fazendo disso uma ferramenta de estudo, colocar esses objetos, essas informações para falar. Quem sabe o que é um sujeito, uma agência coletiva? Vai bater nessa ideia de oposição à agência individual, que é muito da Sociologia. Então, a gente tem que começar também a dizer o que a gente está fazendo. A oralitura, por exemplo, da Leda Maria Martins. Foi ela quem falou: vocês precisam dizer o que é oralitura no campo de vocês. Ela diz: Eu estou usando oralitura como ferramenta metodológica. Como assim? Em que pesquisa? Não sei. Ela também, porque a Leda foi formada numa geração que havia toda uma compartimentação do que era sujeito, do que era objeto. Então, eu acho que isso é importante. Ela traz para gente, e a gente vai colocar nessa ordem nossas pesquisas. Acho que a escritvivência, para fazer referência à professora Fátima, elas são muito avançadas nessas discussões, sabe? Denise Ferreira da Silva. Essa ideia de pensar metodologicamente. Eu acho que isso é importante. Fabulação crítica, da Saidiya Hartman, também.

São questões que a gente está aprendendo, porque hoje nós estamos recebendo esse tipo de produção. Essa pergunta é muito interessante, porque nós estamos disputando. Nós estamos disputando. Não só com os nossos corpos aqui, mas com a nossa produção. Eu acho que isso é importante pensar. A comunidade científica, em cada área, não vê isso com bons olhos. Até porque existem os

temas clássicos das várias áreas disciplinares. Pensar aqui a questão que você falou, da captura, ela existe. E não é na captura de corpos brancos progressistas, é de corpos brancos de direita. Então, a Patricia Hill Collins tem chamado a atenção para isso. Nós temos visto também as capturas das nossas categorias, dos nossos temas, todas estão aí. Então, se você pensar, eu moro num município em que a prefeita agora está aliada aí com o antigo governo. Nós tivemos 20 anos de governo petista em Vitória da Conquista. Ela fez uma comemoração do dia da mulher, em que só tinha mulheres evangélicas e brancas, para se contrapor a uma marcha, no dia 8 de março, que foi de pessoas de esquerda, MST, negras, mulheres quilombolas. Lá tem muito quilombo, na região. É uma captura também da pauta. Então, eu quero ser feminista, mas eu não quero queimar o sutiã. Ou seja, nem um estudo histórico das pautas feministas elas fazem, elas capturam. A Patricia Hill Collins, nesse livro que eu citei, *Interseccionalidade*, vai falar que há uma captura das nossas pautas. Há uma captura. Eu penso que quanto mais a gente conseguir fazer com que essas nossas categorias apareçam nas pesquisas — aí quando falam nas pesquisas, citar Angela Figueiredo, citar Cláudia Miranda, citar [Núbia] Moreira —, a gente consegue adentrar as disciplinas que compõem os campos disciplinares. Eu penso que é isso. E aí, é inevitável a captura. A gente tem que saber como a gente vai vencer isso aí. É isso.



o corpo sob a ética do encontro

palestra de virginia
de medeiros

O corpo sob a ética do encontro

Virginia de Medeiros

Agradeço a presença de todes, todas e todos pela disponibilidade do encontro, da conversa. Espero que tenhamos boas trocas. Eu me chamo Virginia de Medeiros, sou uma mulher lésbica, estou vestida com uma blusa branca e calça preta, as unhas pintadas de vermelho, tenho os cabelos castanhos, sou morena clara e de olhos pretos.

Inicialmente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, à CAPES e a toda a equipe organizadora desse evento. Um agradecimento, em especial, a Ana Bernstein pelo convite e por tudo que sua pesquisa e o seu artigo “Política do afeto e economia do cuidado” movimentam em mim. Ana, parabéns por abrir esse espaço de trocas de experiências sobre a importância das teorias, pedagogias e práticas feministas no âmbito acadêmico, nas nossas pesquisas e nas nossas vidas. Faz muito sentido, para mim, estar aqui. As práticas feministas guiadas pela atenção, pelo cuidado, pela admiração, pela responsabilidade fazem parte

da minha vida pessoal, da minha vida acadêmica e da minha vida artística. Essas práticas são dilatadores epistemológicos da minha investigação artística, moldam meu objeto de pesquisa e orientam um empirismo apaixonado.

O que pretendo destacar hoje é a importância de levar em conta os envolvimento emocional na nossa pesquisa. Acredito que isso muda radicalmente a forma de produzirmos conhecimentos. Os envolvimento emocional são afetos criadores, nos conectam à vida de forma criativa. Somos transformadas por tudo pelo qual nos aproximamos com paixão. Dentro dos estudos feministas das ciências contemporâneas, há autoras que sustentam os laços afetivos nas suas práticas, como Martha Kenney, que defende a admiração como método de atenção; Donna Haraway, que nos convida a formar parentescos com múltiplas espécies; Anna Tsing, que se coimplica com cogumelos para apontar outra percepção em relação ao progresso; Vinciane Despret, que nos mostra com paixão narrativas de antecipação de estudos das formas literárias entre plantas e animais.

É importante começarmos a olhar de uma outra forma o ambiente que habitamos, especialmente porque estamos vivendo num tempo marcado por uma crise sistêmica: ambiental, econômica, geopolítica, institucional e civilizatória.

Começo a apresentação com o *powerpoint* — eu não sou muito boa em *powerpoint*, já de saída, sei que não vou dar conta de mostrar tudo que preparei. Mas vamos vendo pouco a pouco o que funciona.



O slide de abertura da apresentação se inicia com um trecho do *Caderno Sesc-Videobrasil 11: Alianças de corpos vulneráveis*. Essa edição pauta o ativismo *queer* e os feminismos. O trecho de abertura é de Miguel López, curador e crítico de arte da Costa Rica que, em 2014, tive a alegria de conhecer e participar da exposição *Beauty Salon — Utopian Pulse — Flares in the Darkroom*, curada por ele na Secessão de Viena, Áustria. Miguel fala:

Os feminismos salvam vidas. Os feminismos mudam nossa forma de estar no mundo, alteram nossa linguagem, afetam nossa relação com outros corpos, subvertem as maneiras de escrever a história. Os feminismos estão sempre associados ao desejo, porque seu papel é redefinir radicalmente nosso horizonte de ação e compromisso; eles nos dizem que a vida é sempre uma vida compartilhada, que estamos sempre ligados uns

aos outros. Os feminismos são uma política do afeto, da generosidade, da coletivização de recursos e da resistência coletiva. Os feminismos reinventam o alcance do pronome nós.



Quem passar por cima verá

O próximo slide é uma foto da instalação *Quem passar por cima verá*, realizada em 2002 como parte da minha pesquisa de mestrado. Fiz o mestrado na Escola de Belas Artes, na UFBA. Meu objeto de estudo foi a Revista Caras e o meu álbum de família. Naquele momento,

percebi que me construía como mulher a partir dos mitos de feminilidade estruturados pelo patriarcado e difundidos pela sociedade de massa. Desenvolvi uma estratégia que simbolicamente destruía esses mitos. Trabalhei com lajotas de concreto pré-moldado 30 x 30 cm, usadas em pavimentação urbana. Ampliei as imagens da Revista Caras e do meu álbum de família por meio de fotocópias em preto e branco, recortei algumas partes do corpo que enfatizam a repetição e, através da transferência de toner, imprimi as imagens nas lajotas. Em seguida, montei uma espécie de quebra-cabeça que poderia ser encaixado de diferentes formas. Isso era possível porque as poses seguiam um padrão, logo as imagens se encaixavam. Nesse trabalho, procurei desestabilizar o objeto de arte, montando a instalação num espaço estratégico de passagem do público, levando as pessoas a passarem por cima da instalação. O sentido do trabalho era construído à medida que a instalação era destruída. Isso acontecia em decorrência do atrito dos pés, que apagavam as imagens ao mesmo tempo que as lajotas iam rachando. Ao final, as peças se quebravam, as imagens apagavam. Mostrei a instalação *Quem passar por cima verá* pela primeira vez no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, junto com os artistas Bia Santos, Eriel Araújo e Tonico Portela, como parte do Prêmio Copene Cultura e Arte 2001. E, numa segunda vez, no Santander Cultural, em Porto Alegre, na exposição “Apropriação e Coleções”, com curadoria do Tadeu Chiarelli, em 2002. *Quem passar por cima verá* é um trabalho de tamanho variável; no Santander, foram 300 peças. Montamos uma oficina de produção, em que eu trabalhei a técnica com um grupo de monitores do educativo.

Na pesquisa de mestrado, estudei as artistas feministas, especialmente a artista norte-americana Cindy Sherman, em particular

a relação de gênero e as questões de identidade dos seus autorretratos. No mestrado, entendi que “a arte feminista não era só um estilo, mas um sistema de valores, uma estratégia revolucionária, uma forma de vida” (Lippard, 1980)¹. Eu saí muito fortalecida do mestrado ao conseguir perceber os esquemas patriarcais, analisar minhas fotos de uma forma política e desconstruir minha própria imagem. Foi muito transgressor. Foi então que comecei a me interessar por práticas artísticas engajadas socialmente, indo em direção à própria prática de vida, buscando no ambiente social compreender o projeto poético como uma rede relacional móvel e inacabada, ancorada no corpo e nos afetos.

Questões de justiça social passam a mover o meu processo criativo e, espontaneamente, alguns gestos persistiram instaurando uma prática com procedimentos sobre a forma de produção da alteridade, produção de escuta e produção de vínculos. Observar que tem algo que me conduz à ação, que é onde o meu corpo vibra, foi fundamental para seguir em frente.

O ano de 2000 foi revolucionário na minha vida: conheci a minha primeira namorada (vivemos juntas oito anos), fui morar num bairro muito popular da cidade de Salvador — o bairro Dois de Julho — e comecei a praticar a rua como um laboratório pulsante de criação. Percebi, na retórica do caminhar, que muitas modalidades entravam

1 No original: Feminist art is “neither a style nor a movement” but rather “a value system, a revolutionary strategy, a way of life.” Lippard, Lucy R. “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s”, *Art Journal* 40 (1-2), 1980, 362-365.

em jogo no meu processo criativo — do proibido, do obrigatório, do necessário, do impossível, do possível ou do contingente, do certo, do excluído —, mudando a cada passo com intensidades que variavam conforme os momentos, os percursos e, em especial, os encontros. Nesse exercício criativo, não existia um plano artístico nem um projeto preconcebido, apenas o tecido citadino enquanto malha e porosidades, materialidade e latências, abrindo caminhos para experiências de encontros, deslocamentos e desvios em relação a combinações hegemônicas e estereotipadas das regulações da vida urbana. Essa experiência revelou uma desconcertante estranheza, íntima e exterior, com o desconhecido, imprimindo e evocando na minha prática artística a necessidade irreduzível de estabelecer vínculos entre mundos heterogêneos onde figuravam divergências. Uma prática de convívio ativo que abrigou transgressões que alteraram radicalmente a minha forma de atenção, de resposta e de concepção de arte.

No bairro Dois de Julho, morei vizinha de uma pensão para travestis e fiquei muito amiga de Rosana, a dona da pensão. Eu desfrutei de uma intimidade muito grande na pensão. Aquela comunidade me acolheu. Um encontro sensível que se deu na extremidade da cidade e do meu corpo, na ponta extrema e obscura do que separa a minha vida da vida das travestis, vizinhas com as quais muito me identificava. Um processo de desdobramento, alternância e similitude — uma relação que elide a exclusão e a inseparabilidade absoluta. Convidei Rosana para participar da associação de moradores do bairro e, ao mesmo tempo, comecei a frequentar a Associação de Travestis de Salvador (ATRAS). Foi um convívio ativo entre boates, paradas gay pelos interiores, pontos de prostituição, concurso de beleza, colóquios e simpósios. Sempre que podia, eu estava presente.



Studio Butterfly

O próximo slide é o *Studio Butterfly*, que nasceu dessa vivência. Rosana faleceu antes da concepção do *Studio Butterfly*, e eu dedico o trabalho à nossa amizade. A gente tinha combinado de fazer um trabalho sobre a vida dela. Após seu falecimento, a família de Rosana me ofereceu as fotos e objetos pessoais para eu poder fazer alguma coisa. A pensão já tinha sido desativada, mas consegui realizar uma intervenção artística dentro da casa com os familiares e amigos. *Redobras da matéria* ou *A mulher que sou* aconteceu em 2005, como parte do Festival da Livre Expressão Sexual. Convidei as travestis que já não moravam mais na pensão para falar sobre

a comunidade. Projetei as fotos do álbum de Rosana na fachada — naquele momento eu estava bem interessada nos álbuns de família, eu tinha acabado de trabalhar com o meu no mestrado. Organizamos uma feijoada para ser vendida, o dinheiro foi revertido para melhorias da antiga pensão.

Apliquei um desdobramento do projeto *Redobras da matéria...* na última edição da Bolsa Vitae de Artes 2003, que era uma bolsa de pesquisa de São Paulo, e o projeto foi contemplado. Esse projeto possibilitou a montagem do *Studio Butterfly*, um estúdio fotográfico que funcionou durante aproximadamente um ano e meio numa pequena sala de número 313 no Edifício Sulacap, centro de Salvador, na Bahia. O *Studio Butterfly* foi pensado como um ponto de encontro e convívio com as travestis, incorporando uma dinâmica comunitária. Os elementos utilizados para a construção do espaço se basearam na memória visual que guardei dos quartos das travestis que habitavam a pensão de Rosana. No *Studio Butterfly*, as travestis me traziam suas fotos antigas ou recentes com familiares, amigos, amores e, sentadas na poltrona dos afetos — dispositivo audiovisual de coleta de relatos —, narravam a vida. Em troca, realizava com elas um ensaio fotográfico e, ao final, lhes dava um book. Muitos amigos estavam envolvidos no projeto, me dando suporte. Uma rede de criação coletiva. Recebi muito apoio de todos os lados.

Em 2006, o *Studio Butterfly* foi selecionado pelo Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais para participar de uma exposição itinerante que aconteceu em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Fortaleza. A minha interlocutora no Rumos foi a curadora Luisa Duarte, uma pessoa bem importante na minha trajetória e que me

ajudou a entender como mostrar o trabalho no Rumos. Na exposição, apresentei uma réplica da sala 313, composta pelo vídeo de depoimentos, pelas fotos do álbum de família e pelo book das travestis, além do livro de contos no qual narro algumas experiências vividas no processo de elaboração do trabalho. No mesmo ano, o *Studio Butterfly* ganhou uma outra versão — uma videoinstalação, composta por três projeções simultâneas, e o livro de contos ganhou o formato de livro de bolso, distribuído gratuitamente. Essa nova versão foi apresentada na 27ª Bienal de São Paulo: *Como Viver Junto*. A curadora geral da 27ª Bienal foi a Lisette Lagnado. Ela propôs uma reflexão sobre a vida coletiva em espaços partilhados, buscando artistas que analisassem em suas obras a questão dos limites, fronteiras e a incorporação das diferenças na esfera da vida cotidiana. Na 27ª Bienal de São Paulo, meu interlocutor foi o Adriano Pedrosa. A nova versão foi negociada com ele. Para mim, foi difícil ter que pensar uma nova montagem. Mas foi um exercício muito importante também para entender do que eu não abria mão, o que era inegociável no trabalho. Antes do *Studio Butterfly*, eu nunca havia pegado numa câmera filmadora e não entendia nada de técnica fotográfica, mas a bolsa me permitiu comprar meus primeiros equipamentos e praticar. No início, fiquei bem insegura, mas ocorreu um episódio que foi libertador: uma foto queimada, no álbum de retratos da Rose, em que só se identificava uma bela perna, o suficiente para a imagem não ser descartada. Eu fiquei pensando sobre isso... De onde vêm os valores técnicos? O que quer dizer o domínio de uma técnica? Então, eu comecei a desenvolver outros valores, para além da técnica, movida pela foto queimada. Fui assumindo as imagens precárias sempre conectadas com a própria experiência do vivido.

O *Studio Butterfly* foi um trabalho seminal. Ele foi me levando para outros caminhos num processo contínuo com a experiência vital que nos conecta com a nossa libido, nossa força, o nosso axé (energia vital que nos conduz). No *Studio Butterfly*, eu me relacionei muito com a Maria Padilha, entidade transgressora e não submissa aos homens, de grande importância na vida das travestis que conheci. Quando Rosana faleceu, eu fiquei responsável por restaurar a Maria Padilha dela, mas ocorreu um acidente, e a imagem foi queimada. Eu comprei uma outra para substituir, mas não é assim que funciona. Eu acabei colocando a imagem da Maria Padilha no *Studio Butterfly*, cuidando dela, e ela cuidando de mim. Sentia-me realmente protegida. Em diferentes momentos na rua, em situações de tensão, senti a presença da Maria Padilha. Desde então, sei que ela me acompanha: a Maria Padilha do *Studio Butterfly*, que foi batizada de Tirésia. Rose me ensinou alguns princípios de cuidado, tudo muito sutil. Não vou entrar em detalhes, mas teve uma hora que eu tive que me despedir dela. No ano passado, em 2023, conheci a Pombagira Colondina, durante outro trabalho de arte — espero que dê tempo de chegar lá.

A minha trajetória artística caminhou para uma prática que se dirige para as relações e não para os indivíduos, que cultiva com paixão e ação o bom convívio uns com os outros em um presente denso, marcado muito mais pela força de cisão e isolamento do que pela força de vínculo. Uma prática instauradora de procedimentos artísticos sob a forma de produção de alteridade, produção de escuta e produção de vínculo e que tem como desafio ajudar a nutrir conhecimentos sobre uma ética de seguir-juntas com outres, sejam esses outres pessoas, animais, plantas ou máquinas.

A arte é um ponto de intersecção criativo entre mundos. E capaz de ampliar lutas, ressignificar a história e produzir outros valores éticos-estéticos-políticos.

Voltando para *Studio Butterfly*: aqui são algumas fotos do álbum de família e do book. Eu acho que vale a pena mostrar alguns minutos do vídeo.



Vou parar por aqui, porque o vídeo é longo. Espero que tenha dado para visualizarem um pouco o trabalho. As imagens externas foram captadas sem uma intenção prévia, são acontecimentos do dia a dia — parada gay, show, pista de prostituição, carnaval etc. —, e posteriormente foram editadas com os relatos captados no Studio Butterfly. O roteiro do vídeo e sua poética aconteceram na hora da edição, a partir dos arquivos captados ao longo dos anos e com base nas experiências vividas. Para mim, é impossível dar conta do vivido, mas acredito que é exatamente aí, no inexprimível, que o trabalho é concebido. A montagem é o maior desafio ético que enfrento, porque sou eu quem decide o corte, logo a narrativa. Nesse sentido, gosto de trabalhar com a linguagem do audiovisual porque me permite criar um ambiente imersivo com o uso de múltiplas linguagens, o que possibilita criar circuitos de imagens e sons de livre associação que conferem um caráter de leitura aberta à obra. Ou seja, o significante não se prende diretamente a nenhum conjunto de significados fixos.



Essa reflexão ganha força também nas experiências do Studio Butterfly por conta da plasticidade oratória das travestis que, de alguma forma, se aproxima da oralidade sertaneja do meu pai. Cresci escutando suas histórias de quando era caminhoneiro e projetista de cinema em um cinema ambulante. Então, para além dos atravessamentos que a densidade política que o corpo das travestis carrega, naquele momento, também fui atravessada pela performatividade dos relatos — uma literatura que se dá pela voz, esculpe imagens e sensações por suspiros, entonações e pausas. A mesma história, contada sempre de maneira nova, ganhava novos contornos e se transformava em outras. As histórias possuem uma dinâmica completamente mutacional, conduzida pelo jogo de sedução e pela fascinação de quem escuta. Em todas, algo se repetia: uma esperteza dita, um desafio vencido, uma sorte perene no ar. Na afirmação das adversidades, elas protagonizavam a própria existência. Não existia uma fala de vitimização, mas de afirmação da vida, subvertendo o papel destinado a elas socialmente. O que é opressão, o que é uma ausência, o que é privação se transformava em matéria criativa, na qual a verdade passa a se relacionar com o próprio ato criativo — traçando uma vista do que está por vir, sendo.

É uma memória fabuladora que remete muito ao sertão. Eu sou sertaneja, do interior da Bahia, filha de pais sertanejos do sertão da Paraíba. A oralidade sertaneja é algo que sempre fez parte da minha vida. Meu pai e minha mãe passaram fome, mas nunca foram vítimas da fome. Transformavam a privação do alimento em histórias de grande astúcia. Era fabuloso! E, desde então, eu comecei a cada vez mais me interessar por práticas fabuladoras,

na medida em que a fabulação pressiona o real e uma potência de realidade se oferece à ficção. O ato de fabular abre um espaço-devir, no qual a narrativa encontra recursos de reescrita que reelaboram e reconectam a memória numa dinâmica espiralar, mutacional e regenerativa. A fabulação define-se não pela sublimação dos nossos desejos historicamente irrealizáveis, mas pelo impacto que a própria expressão é capaz de produzir sobre a realidade. É claro que meu pai era um grande contador de causos, mas um homem nordestino machista e misógino. E o patriarcado exerceu uma privação corrosiva em mim. A vida irreal daquilo que não me foi permitido sempre teve um encontro marcado na curva do por vir — a arte me permitiu explorar e confabular o próprio sentimento de privação. Minha mãe, de uma forma bem poética e astuta, tirou a moral da mentira. O *Studio Butterfly* é esse lugar que faz florescer várias manifestações em mim — das narrativas lendárias das travestis conectadas à fabulação sertaneja do meu pai. O ato de narrar-se estando ao mesmo tempo atrás e adiante de si mesmo, atualizando em ato a manifestação de algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospectção (o passado se modifica) e de prospecção, que se dá no tornar possível. É muito libertador contar sua própria história pelo viés da fabulação, é um processo de autoconstrução e resgate do que lhe foi tirado historicamente. Isso é curativo, eu pude experimentar no corpo.



Sérgio e Simone

O Studio Butterfly tinha uma vista que dava para a Ladeira da Montanha, uma rua que faz parte do Centro Histórico e que tem uma importância significativa para a cidade de Salvador. Eu me sentia muito atraída pela Montanha, tinha vontade de entrar em contato com as prostitutas que viviam ali e contar a história da Ladeira da Montanha através das delas. A Ladeira liga a cidade alta à cidade baixa e é um importante acesso à Zona Portuária. Desde a sua inauguração no século XIX, diversos bordéis surgiram na Ladeira. Nos anos 1960, a Ladeira viveu um momento áureo da prostituição com bordéis bem famosos frequentados pela elite boêmia da época. Atualmente, os casarões foram desocupados devido ao “risco de desabamento” para pôr em prática um projeto de revitalização. Em 2005, quando me interessei pela Ladeira, ela era vista como um local perigoso ocupado por prostíbulos decadentes,

rotas de fuga e esconderijo para criminosos. Como chegar até a Montanha, um local do qual não faço parte? Era uma questão para mim. Questão que, desde então, acompanha todos os trabalhos que realizo. Caminhando no entorno da Ladeira, eu cheguei na fonte da Misericórdia, um minadouro público de água natural que alimenta a Montanha. Na fonte, a comunidade da Montanha ia pegar água, tomar banho ou lavar roupa. Um espaço de autocuidado e convívio. Lembro que olhei para o fio d'água de finura cristalina, seu pequeno poço com peixes; ao redor, ruínas e penhasco. Pensei: uma Salvador para jamais se esquecer! A Ladeira me levou até a Fonte. Passei a frequentar a Fonte assiduamente. Foi assim que conheci Sérgio, pegando água na fonte. Quando conheci Sérgio, em 2007, ele se identificava como Simone, uma travesti negra que morava temporariamente na Ladeira da Montanha e cuidava da Fonte como uma espécie de santuário para culto de Oxum, sua Orixá. Assim a nossa relação começa: aos pés da Fonte, entre vivos e não vivos, palavras e paisagem. Uma relação que não está circunscrita no espaço interpessoal, alojada em mim ou em Sérgio, mas na Fonte. A Fonte é nosso elo, a teia de acontecimentos que abre a nossa imaginação. A nossa relação foi se estreitando, e conheci sua casa na Ladeira da Montanha, além de Maurício, seu companheiro, rapaz branco que me confundiu com sua irmã, que há muito tempo havia sido deixada para trás. Ele estava bem machucado e achou que a irmã tinha ido ajudá-lo. E, de fato, eu o ajudei. Foi o acordo feito com Simone para realizar o vídeo. Ela me disse que o vídeo seria uma oferenda de agradecimento, ela iria soltar uma pomba branca na filmagem. Nesse processo, conheci a família de Sérgio, seus pais, Dona Maria e Seu Carlos, que moravam em Lobato, no Subúrbio Ferroviário. Desde então, já se vão 14 anos e muitas histórias.

Sérgio é o personagem principal da videoinstalação *Sérgio e Simone*. Há 14 anos, venho documentando a vida de Sérgio Costa do Santos, formalizada no filme *Sérgio e Simone* (2007-2023), uma videoinstalação imersiva que até o momento não tem um limite ou um fim, composta por três telas de projeção que contam sua história simultaneamente. O filme contrapõe três identidades da mesma pessoa: a travesti Simone, o pastor evangélico Sérgio e Sérgio ou Simone, que se reconhece como uma pessoa não binária adepta do candomblé. Cerca de um mês depois das primeiras filmagens, Simone entrou em convulsão por causa de uma overdose de crack, seguida de um delírio místico, no qual acreditou ter se encontrado com Deus — um encontro que a teria feito escapar da morte. A partir desse episódio, Simone abandonou a sua identidade de travesti, retomou o seu nome de registro, Sérgio, e passou a se considerar uma das últimas pessoas enviadas por Deus para salvar a humanidade. Sérgio me convidou para continuar documentando a sua vida. Ele narra para a câmera sua história de transformação e sua nova identidade como pastor neopentecostal.

Em 2022, trago uma nova camada de tempo à narrativa: Sérgio foi iniciado no candomblé da Comunidade do Terreiro Cacique de Luanda, Nação Ketu, reconectando-se com sua ancestralidade e sexualidade e, desde então, se reconhece como uma pessoa de gênero fluido, ou seja, que transita entre Sérgio e Simone. É um filme que traz um estágio latente de processo, de caráter inacabado, que firma a obra em seu valor de experiência e vivência. Essa característica é reforçada no projeto instalativo, formado por três telas de projeção que contam a história de Sérgio e Simone simultaneamente. Sérgio e Simone transitam entre as três janelas de

projeção, criando um circuito de imagens de livre associação que confere um caráter de leitura aberta à obra.

A primeira versão do filme foi realizada em 2007, se chama *A Guardiã da Fonte* e tem 10 minutos de duração. O filme foi mostrado num telão na própria Fonte da Misericórdia, dentro de um evento chamado Pirambeira, organizado por um grupo de artistas amigos do qual fazia parte. A exposição aconteceu num casarão abandonado ao lado da fonte da Misericórdia. Foi bem bacana, porque convidamos a comunidade da Montanha para o evento. Eu dei uma cópia do DVD d'*A Guardiã da Fonte* para Sérgio. Durante um tempo ele comercializou esse material como testemunho de fé e se tornou um pastor bem conhecido. Foi convidado para várias pregações, nas quais ele mostrava o vídeo e vendia as cópias. Depois fiz uma segunda versão com duas janelas de projeção que focava na questão do desejo, do erotismo e da religião. Essa versão foi premiada no 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc-Videobrasil, em 2013 e, em 2014, fui convidada para mostrar essa versão na 31ª Bienal de São Paulo *Como falar de coisas que não existem*. Nessa altura, eu queria voltar a filmar Sérgio, a convite do próprio Sérgio. Conversei com a curadora Galit Eilat, que estava me acompanhando sobre a possibilidade de voltar a filmá-lo, e ela concordou. A Bienal comissionou uma nova versão do filme, a videoinstalação com três telas de projeção e 20 minutos de duração. Nesta versão, contei com o Marcelo Pinheiros fazendo a segunda câmera e o Regivan Santa Bárbara no som direto. Em 2023, ganhei um PROAC pela trajetória artística. O prêmio me possibilitou voltar a filmá-lo. A versão atual está com 50 minutos de duração.

Antes de mostrar o vídeo de Sérgio e Simone, eu gostaria de falar que a versão atual é muito especial, porque Sérgio, em 2021, foi iniciado no candomblé e se reconectou com a ancestralidade e com sua sexualidade. Se reconectou também com a sua mãe e o bairro em que ele nasceu, Lobato, que fica no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Eu tive a permissão de conhecer a Oxum de Sérgio, manifestada. Todo o processo dessa última filmagem foi muito delicado e de muito aprendizado, em especial, por ter que negociar as condições de filmagem com as entidades que acompanham Sérgio. Fomos com a Oxum dele colocar uma oferenda na cachoeira de Oxum no Parque São Bartolomeu. O parque tem 75 mil hectares de Mata Atlântica urbana, é um lugar consagrado para a comunidade de terreiro e é um lugar lindo demais! É de imenso valor ambiental, histórico e religioso. Atualmente, o Parque São Bartolomeu está sob ameaça. Em fevereiro de 2021, o Governo Estadual da Bahia ofereceu o Parque para o Programa de Concessões do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social. Isso permite que empreendedores privados assumam operações comerciais dentro do parque, ameaçando a comunidade em diversos aspectos — desde usufruir do espaço para fortalecimento da espiritualidade até no que diz respeito à própria preservação ambiental. Nessa nova versão, além da Oxum de Sérgio, temos também as cenas da festa de seu aniversário. Foi bem legal, porque o cronograma de filmagem coincidiu com a data do seu aniversário, aí decidimos iniciar as filmagens comemorando seu aniversário. A verba de cenário e locação foi para realizar sua festa, desde pintura na casa, decoração, roupas e buffet. Fez muito sentido. A roupa de Oxum também entrou como figurino. O conjunto de imagens da videoinstalação reflete a complexidade desse constante processo de transformação corporal

e espiritual sobre a paisagem de uma cidade onde duas religiões conflituam. Sugere ainda a dificuldade de configurar uma outra existência em uma sociedade binária, ou seja, que por via da discriminação exige que sejamos uma coisa ou outra. Vamos ver agora a versão de 20 minutos.



Perguntas

Plateia — Obrigada pela palestra. A sua fala é um processo só, já é uma obra. Por isso fiquei feliz de ouvi-la. A minha pergunta se refere ao processo de filmagem. Nesse último trabalho, principalmente — você disse que teve uma grana, trabalhou com uma equipe — Como é o relacionamento com a equipe num trabalho como esse? Você também faz a câmera? Como é o uso desse set?

Virginia — Sim, eu também faço a câmera. Nesse trabalho, como tinha verba do prêmio, eu tive a possibilidade de convidar mais uma pessoa. Então são duas câmeras, a minha e a de Marcondes Dourado, um grande artista, uma referência para mim e meu amigo. Tinha também a Ana Rocha na captação do som direto. Eu realizo algumas reuniões antes das filmagem para explicar que não existe uma direção, a ideia é performar com a situação, vamos sendo conduzidos pela cena. Eu não gosto de repetir as cenas, a dinâmica é mais documental. E convido a equipe para viver uma experiência a partir do que estamos filmando. A tática é saber lidar

com o acontecimento manifesto, sem previsibilidade alguma. Temos apenas uma ideia que nos guia, mas somos sempre surpreendidos. É uma vivência. O importante, eu sempre falo, é estarmos presentes, respeitando e percebendo o que se apresenta diante de nós. Então, é um exercício do corpo presente em ato e manifesto. Se isso não acontecer, fica complicado filmar. A primeira vez que convidei alguém para filmar comigo foi na versão da Bienal, também porque tinha verba. Chamei Marcelo Pinheiro, meu conterrâneo de Feira de Santana. Foi incrível filmar com Marcelo, nossos corpos coreografavam um balé... a gente dançou! Filmamos na fonte e no interior de um trem no subúrbio ferroviário de Salvador. São negociações também delicadas com a equipe, porque as verbas dos editais para artes visuais são bem menores do que para o cinema. Então não dá para pagar seguro-equipamento, os lugares são inseguros e isso sempre procuro deixar bem claro. Há sempre risco, mas graças a Deus nunca passei por uma situação difícil, muito pelo contrário, éramos sempre acolhidos.

Plateia 2 — Obrigada por ter compartilhado. Minha pergunta é um pouco mais pessoal. Você compartilhou que, em outros momentos, durante o seu trabalho como artista, você acabou criando muitas relações emocionais com as pessoas, porque eram pessoas em situações sensíveis. Como foi pra você, como artista mulher, lidar com essas sensibilidades que te atravessavam? Você entrava no meio daquela situação ou você conseguia entender até que ponto você podia ir, até que ponto você podia interferir? Porque, querendo ou não, pelo que você apresentou, são situações de vida muito sensíveis. E como você lida com isso na sua vida, sem deixar misturar tudo?

Virginia — São vários momentos, cada situação exige algo. Tem momentos de muita, muita conexão e outros momentos de profunda desconexão. Em alguns momentos você fala: “estou fazendo tudo errado. O que estou fazendo? Será que é isso?”. São muitas questões. Não é um lugar de conforto, sabe? É uma zona muito delicada porque são mundos distintos. Existem abismos entre os mundos e a relação se dá nesse abismo. Então, na verdade, o trabalho nasce do abismo. Eu afirmo as diferenças, as desestabilizações, os conflitos e as transmutações que existem no processo de criação. É um processo contínuo, *ad infinitum*. As questões desestabilizantes sempre vêm à tona, sabe? Por exemplo, quando aprovei o projeto Cais do Corpo para ser desenvolvido aqui no Rio, dentro da Boate Flórida como laboratório de criação — em que lugar que eu nunca tinha entrado, totalmente desconhecido —, nada me garantia que eu ia conseguir realizar. Eu não tinha garantia se as pessoas iriam aceitar participar do projeto, se, antes de tudo, minha entrada seria permitida, se haveria permissão de filmar a boate. Nada era real, tudo ainda era uma projeção. Mas, ao mesmo tempo, eu via tudo como matéria criativa, inclusive a impossibilidade de filmar. Os meus medos, os vacilos, as desistências, sabe? Fui várias vezes à boate, mas não conseguia entrar. Eu estava insegura, voltava para casa. Eu ainda não sabia como lidar com a situação. Quando não conhecemos ou entendemos o funcionamento das coisas, seus códigos, dá medo. O medo é uma forma de governo na nossa sociedade.

Mas eu saltei esse círculo do medo, caminhando devagarinho, pisando leve, indo de pouco a pouco. E, claro, cada lugar tem sua ética, seus valores. Eu nunca sei como entrar, até entrar. E sempre corro os riscos de errar. Mas o que eu busco nesses movimentos

emocionais dos quais falo é conseguir estabelecer de verdade uma relação, um vínculo. Um vínculo que possibilite errar, corrigir, aprender e seguir. A Boate Flórida aconteceu, criei vínculo com as meninas, apreendi a me movimentar ali dentro, respeitando os códigos de conduta e fizemos um filme muito especial nos últimos dias de finalização do projeto Porto Maravilha, no meio do canteiro de obras. O filme absorve muito do processo de gentrificação da Praça Mauá. Vimos a retirada dos camelôs, do ponto de táxi, e não demorou muito para a boate fechar.

Qual é a viabilidade de um filme, diante de tudo aquilo? Como responder àquele processo de higienização humana? Como a arte dá conta? São tantas questões. É muito difícil. E, ao mesmo tempo, foi uma experiência incrível. Sei da violência urbana, vi a violência manifesta ali, especialmente uma violência exercida pela lei. A relação entre liberdade, perseguição e segurança se turvam. A violência que vi ali, vinha do Estado. O que estou chamando de incrível foi a reconexão com o mundo vivido no corpo a corpo, nos vínculos que criei dessa experiência. Isso é muito potente, enquanto vivente. Acredito que, a cada vínculo que se rompe com pessoas, coisas, lugares, situações, mundos, a nossa capacidade de criar, de se emocionar, de agir, de existir, também se quebra, fraqueja. A nossa existência vai ficando fraca de sentido, parece que fica menor, mais difícil de seguir. Então, a sensação que tenho é que, quando eu consigo construir esses vínculos, a existência se expande.

E, ao mesmo tempo, é muito frustrante também ver dona Regina, uma senhora que viveu muitos anos da prostituição, entender que aquele lugar não era mais para ela. Que o projeto Porto Maravilha

falhou por não ter um memorial de morte para lembrança de todos os corpos que morreram ali, todas as prostitutas, todos os cachorros de rua e todas as pessoas escravizadas. Não tem nada que lembre deles, essa praça foi lavada de sangue — dona Regina enfatizava. Dona Regina participa do filme *Cais do Corpo*. A voz em off é um texto que escrevi a partir dos relatos dela e de frases escritas no seu caderno.

Martha Ribeiro — Obrigada pela palestra. Estou muito impactada pelos vídeos e pela forma como você foi construindo. E fico imaginando as dificuldades de conseguir realizar esse trabalho sem virar exotismo. Acho que isso é o mais bonito desse trabalho. São corpos diferentes, outros mundos. Gosto muito dessa palavra, da forma como esses corpos, essa comunidade, essa vivência, como cada corpo constrói um mundo. São muitos mundos que convivem, que habitam, né? Às vezes em disputa, em diálogo, e o mais bacana é quando esses mundos tão diferentes conseguem se conectar e criar confluências. Confluências improváveis. Neste último vídeo, *Sérgio e Simone*, pelo que estou entendendo, você acompanhou essa vida, essas vidas, de 2007 a 2024. É muito interessante quando a gente vê essas confluências, essa entrega do Sérgio à sua escuta. Acho que essa é a grande beleza do que a gente está vendo aqui. Acho que a gente pode falar de beleza, ou dessa confluência de mundos, desses corpos, de Sérgio e Simone, dessa modificação do seu trabalho, captando essas imagens, sem transformar num lugar de exotismo. Acho muito importante quando a artista consegue confluir o tempo da sua obra em lugares tão sensíveis, em territórios tão distantes talvez da sua própria realidade, mas que conseguiu ali criar realmente um estado de arte. Muito obrigada.

Virginia — Obrigada.

Ana Bernstein — A escuta realmente é uma das características principais do trabalho da Virginia. A escuta, o afeto, o encontro. É uma alegria muito grande ter você aqui hoje. Eu queria que a gente tivesse a tarde inteira para falar. Vamos ter que combinar uma outra vinda sua aqui, porque há muito mais trabalhos maravilhosos da Virginia. E há uma coisa também que é a potência política desse trabalho. A gente vê esses outros corpos, as travestis, os/as moradores/as de rua, de quem você não chegou a falar, são as mulheres do Movimento dos Sem Teto do Centro de São Paulo. São populações precarizadas, populações vulneráveis, pessoas marginalizadas, criminalizadas. Então, tem um aspecto político muito importante também nesse trabalho. Mas é uma política tecida com afeto, com experiência. Isso é realmente muito bacana. Eu queria agradecer demais e sinto muito que a gente não tenha mais tempo para falar.

Virginia — Eu quero agradecer a cada um de vocês aqui hoje pelas trocas. Eu sempre fico super nervosa quando vou falar, mas quando rola o olha no olho, a energia chega, a gente sente a presença. Isso é algo muito especial, alimenta as palavras, a fala vem. É um estado de espírito. Foi muito bom estar aqui com vocês. Eu voltarei quantas vezes for possível. Obrigada.



**corpo,
performance,
feminismos**

O pastor e a travesti: Sérgio e Simone, de Virginia de Medeiros

Ana Bernstein

Eu vou falar do trabalho da Virginia de Medeiros (1973-), cuja palestra tivemos o prazer de assistir ontem. Seus trabalhos — desenvolvidos durante períodos frequentemente longos, podendo mesmo levar vários anos —, caracterizam-se pela natureza de processo, pela escuta, pelo encontro. Medeiros se autodefine como uma artista sem projeto, cujas obras resultam do encontro, de sua imersão e convivência com indivíduos e comunidades em situações de precariedade social e econômica, grupos marginalizados e/ou criminalizados por sua sexualidade, raça, sua condição de classe, pelo abandono do Estado. São vidas precárias, vidas que não importam, para tomar emprestada a expressão de Judith Butler. São travestis, prostitutas, moradores de rua, trabalhadores de baixa renda em luta por moradia digna, pelo direito à cidade; em suma, indivíduos despossuídos, homens, mulheres e crianças que o Estado neoliberal e o capitalismo global relegaram a uma condição sub-humana.

Tomando por base o pensamento de Deleuze e Guattari e a teoria dos

afetos, eu não analiso os trabalhos de Virginia de Medeiros enquanto representação, não busco explicitar seus significados, mas antes concentro minha atenção naquilo que suas obras *fazem*, nos efeitos que *produzem*. Mais do que abrir espaço à voz dos excluídos e trazer à luz aqueles/aquelas invisibilizados/as pela sociedade, o trabalho de Medeiros produz alianças e composições afetivas, possibilitando a criação de novas subjetividades, reconfigurando o real por meio do desejo, da ficção e de uma nova redistribuição do sensível. Num processo em que não há projeto, e tampouco sujeito e objeto, uma vez que a artista se conduz por um método semelhante ao da pesquisadora dos estudos da performance, inserindo-se no campo da pesquisa, ao invés de situar-se como uma observadora exterior. Longe da distância “objetiva” entre sujeito e objeto tão cara às ciências, o que se busca são conexões produtivas, rizomáticas. Ao mesmo tempo que estuda ações, performances, a artista é também informada, transformada por elas, já que todo conhecimento é sempre ancorado no corpo, nos gestos, nos afetos, nas práticas culturais. O método de Medeiros é um método de vida, de coexistência, de emaranhamento nas relações (Ingold, 2015), de formar e ser formado por alianças e composições.

Em seu trabalho, somos atravessados/as por afetos, intensidades, forças e fluxos que nos forcem a pensar. E o que nos força a pensar é, nas palavras de Deleuze, “o objeto de um encontro fundamental, não de um reconhecimento” (Deleuze, 2011, p. 182, tradução minha). Ao contrário do reconhecimento que confirma aquilo que já conhecemos, já sabemos, reiterando as formas instituídas e aceitas de ver e pensar, o encontro é algo que nos desafia, nos faz ver diferentemente, nos coloca em movimento. O encontro é, no pensamento deleuziano, um devir, algo que se passa entre dois, que não

é nem um e nem o outro, mas que está entre, como “um efeito, um ziguezague” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6). É a partir do encontro que Medeiros cria aquilo que para ela é um “terceiro lugar, que é um trabalho de arte” (Medeiros, 2019a), que permite atualizar presentes virtuais, projetar futuros e “acessar outras subjetividades dentro de nós mesmos” (Medeiros, 2019a). Esses encontros, por sua vez, dão lugar a novos, outros tantos, múltiplos, entre obra e espectadores — e também entre nós, aqui —, fazendo circular afetos entre os corpos, criando novos rizomas, produzindo novos movimentos, outros devires. O trabalho de Medeiros é marcado pelo entendimento da arte como gesto e afirmação de vida, um gesto simultaneamente afetivo e político, como encontro e escuta, fabulação de mundos, e isso, sem dúvida, posiciona a artista de forma singular na arte contemporânea brasileira.

Como um conceito analítico fundamental para pensar as experiências artísticas, políticas e sociais, por superar a dicotomia cartesiana entre corpo e mente (uma vez que não é possível separar afeto e cognição), o afeto, seguindo as ideias do filósofo Baruch Spinoza via Deleuze (*Cursos sobre Spinoza*), é entendido aqui não como equivalente às emoções e aos sentimentos de um sujeito individual, mas sim como força ou intensidade autônoma, capaz de modificar a potência dos corpos; como variação contínua da potência de ação dos corpos em razão de seus encontros com outros corpos (humanos e não humanos); ele é, em suma, na definição de Spinoza, a capacidade de um corpo de afetar e de ser afetado. O afeto é um evento, a força do encontro, mistura de corpos, ele “surge no meio da *entre-lugaridade* (*in-between-ness*)” (Seigworth, Gregg, 2010, p. 1). Nesse sentido o afeto é sempre relacional, como sublinha Brian Massumi:

No afeto, nunca estamos sozinhos. Isso porque os afetos, na definição de Spinoza, são basicamente formas de conexão, com outros e com outras situações. Eles são nosso ângulo de participação em processos maiores do que nós mesmos. Com a intensificação dos afetos vem um sentido mais forte de integração em um campo maior da vida — um sentido mais elevado de pertencimento, com outras pessoas e a outros lugares (Massumi, 2015, p. 6).

O corpo não é, na visão de Spinoza (e de Deleuze), algo dado, mas se constitui precisamente por meio das afecções por que passa e que provoca; ele é composto pelas relações que estabelece com outros corpos, outras matérias no mundo. Nesse sentido, tanto o corpo quanto a subjetividade são incessantemente produzidos por meio de encontros que aumentam ou reduzem nossa capacidade de ação. Da mesma forma que a intensificação dos afetos pode levar a um sentido maior de pertencimento, como escreve Massumi, o contrário também é possível. Para Spinoza os encontros pertencem a duas paixões distintas: tristeza e alegria. Ao passo que certos encontros propiciam o aumento da potência da capacidade de agir, pois compõem uma relação favorável com nosso corpo, outros diminuem ou inibem a capacidade de agir, provocando a decomposição, o desgaste ou até mesmo a destruição de nosso corpo (a morte, por exemplo, nada mais é que um encontro desse tipo) (Deleuze, 2019). Isso evidencia a natureza política do afeto, especialmente no que concerne à esfera pública. Mas os afetos, como bem lembram Ann Cvetkovich e Ann Pellegrini, “não são nem inerentemente subversivos nem inerentemente conservadores” (Cvetkovich; Pellegrini, 2003), podendo ser mobilizados para diferentes fins, como é o caso dos trabalhos de Virginia de Medeiros.

A travesti e o pastor

Em 2007, a atenção de Medeiros voltou-se para a Ladeira da Montanha, local que liga a cidade baixa e a cidade alta em Salvador, famoso no passado por seus prostíbulos — que, embora decadentes, seguiam existindo —, mas que se tornara uma área degradada e perigosa, ocupada por usuários de crack e por uma população marginalizada. Seu desejo era infiltrar-se na região e conhecer as prostitutas que ainda moravam e trabalhavam lá. Sem saber muito bem como entrar de forma segura no local, Medeiros começou a frequentar a Fonte da Misericórdia, um minadouro público que abastecia a Ladeira da Montanha e era onde as pessoas vinham beber água, tomar banho e se cuidar. Por sua importância para a região, para a comunidade e por ser uma fonte pública, equipamento cada vez mais raro nos centros urbanos, a fonte passou a constituir seu foco de interesse. Ali a artista conheceu Simone, uma travesti que cuidava voluntariamente da fonte, onde cultuava seus orixás. A convivência com Simone resultou em um pequeno vídeo sobre ela, intitulado *A Guardiã da Fonte*, que foi exibido para os moradores da Montanha na própria fonte, em um evento organizado por Medeiros e outros/as artistas. Durante o processo de filmagem, a artista acabou por conhecer os/as moradores/as da Montanha, que se tornaram interlocutores/as e espectadores/as de seu trabalho. A exibição do filme no próprio local para os/as moradores/as sublinha o caráter de encontro, de evento de sua prática artística e sua natureza de troca, de composição de alianças com a comunidade.

Um mês após a realização do filme, Simone, que era usuária de crack, quase morreu de overdose. Essa quase morte foi vivida por

ela como uma experiência mística, um encontro divino, uma verdadeira ressurreição, após a qual ela volta a se identificar como homem, retomando seu nome de batismo, Sérgio. A transformação de Simone não é apenas de gênero e identidade, mas também religiosa. Antes devota do candomblé, Sérgio converte-se em um pastor neopentecostal e passa a demonizar sua antiga religião. Quando Medeiros reencontra Simone, agora Sérgio, ele estava sobrevivendo à custa da venda de um dvd duplo, composto pelo filme feito pela artista — e que ele havia monetizado como testemunho de fé — e um vídeo de sua pregação, tendo ao fundo as imagens de Simone. Medeiros passa então a acompanhar Sérgio, a convite do próprio, que vê, nas filmagens, uma oportunidade de narrar sua ressurreição e afirmar sua autoridade como pastor escolhido por Deus com a missão religiosa de salvar a humanidade.

Selecionada para participar da 31ª Bienal de São Paulo, a potência de Sérgio e Simone, uma vídeo instalação de 20' com três janelas de projeção onde as duas identidades convivem justapostas, passa, precisamente, por sua natureza simultânea de diálogo/conflito. À lógica do “um ou outro” se justapõe a lógica do “um e o outro”, ou melhor, “o um e a outra”, pois apesar de Sérgio oferecer sua transformação de gênero e de identidade como testemunho de fé, de alguém que estava perdido, mas que se encontrou graças ao poder de Deus, o fato é que as duas identidades são indissociáveis. Sua pregação incorpora Simone por meio de sua narrativa e de sua imagem, em vídeo, em fotos e em um grande estandarte em que aparecem Sérgio e Simone (esta ligeiramente maior, em destaque) e onde se lê “Ex-homossexual Simone — das trevas para a luz”, que ele carrega consigo e exhibe como prova do milagre ocorrido. A forte

presença de Simone nas pregações de Sérgio fez com que a travesti, que ocupava uma posição marginal, conquistasse protagonismo junto às igrejas neopentecostais dos subúrbios de Salvador, conhecidas como Igrejas do Reteté ou Igrejas do Mistério. Como observa Medeiros, Simone “consegue um palanque” (Medeiros, 2019b) e confere a Sérgio o status de um “pastor pop” (Medeiros, 2019b). Sua pregação é uma performance que inclui corpos em transe, dança, música, cantos, toda uma gestualidade e teatralidade, e cuja estética é informada pela sensibilidade travesti e sua visualidade exuberante: Sérgio porta um manto de lamê dourado, cintilante, e sua igreja está coberta por cortinas de paetês. Vale notar que se trata de uma igreja improvisada, um cenário desenhado para essa performance, pois o pastor não possuía um lugar próprio de devoção. Um espaço foi alugado para esse fim e a igreja, produzida a partir do desejo de Sérgio, funciona como “uma projeção de um lugar possível, que ele projetou, mas não existe” (Medeiros, 2014).



Sérgio e Simone, 2014

Mas, mais do que gêneros binários definidos e opostos, territorializados, *Sérgio e Simone* nos faz pensar o gênero como um agenciamento de intensidades, um devir resultante de diferentes afetos e multiplicidades. A territorialização dos gêneros de forma binária é a redução da diferença, redução incapaz de abarcar a multiplicidade de formas do desejo e identidades de gênero, de apreender as formas pelas quais os significados de tais categorias flutuam e se informam mutuamente, sem que possam ser aprisionados, definidos ou definitivamente atribuídos a nenhum dos sexos (Bernstein, 2005). Discorrendo sobre a diferença sexual no pensamento de Deleuze e Guattari, Claire Colebrook clarifica a questão:

Começamos com uma multiplicidade de diferenças — não apenas diferenças linguísticas, mas diferenças genéticas, geográficas e microscópicas ou imperceptíveis. Acabamos tendo dois sexos, não porque a diferença é imposta, mas porque ela é reduzida. De todas as variações sexuais e genéticas possíveis, temos corpos codificados na diferença binária de masculino e feminino. Podemos começar com a ideia de “mil pequenos sexos” — todas as formas em que os corpos são diferentes — ou até mesmo um “intenso influxo germinal” — diferenças no fluxo de material genético que atravessa os corpos ou as pessoas: “pois os dois sexos implicam múltiplas combinações moleculares, que põem em jogo não só o homem na mulher e a mulher no homem, mas a relação de cada um no outro com o animal, a planta, etc.: mil pequenos-sexos” (Deleuze & Guattari 1987, p.213) (Colebrook, 2003, p. 43, tradução minha).

Vejo essa concepção do gênero e da sexualidade como agenciamento de intensidades se expressar no trabalho de Medeiros por meio da edição do vídeo, em que as narrativas de Sérgio e Simone se justapõem, se alternam, respondendo e contrapondo-se uma à outra, em diálogo e tensionamento constante. Vozes e cantos juntam-se em camadas e a atenção do/a espectador/a é solicitada por uma montagem multifacetada e dinâmica que mistura relatos, rituais religiosos e transes, caminhadas pela ladeira da Montanha, encontros com moradores/as do local e a fonte da Misericórdia, que serve tanto de refúgio para Simone quanto como palco de seu exorcismo por Sérgio. Ao invés de uma narrativa linear, o que emerge na obra são dobras, tensões, conexões, contrastes, afetos que surgem encorporados¹ [*embodied*] em Sérgio, cujo corpo/subjetividade se revela como um “território de disputa e de conflito” (Medeiros, 2014) sexual, de gênero e religioso. Exemplo disso são as cenas em que vemos Simone banhar-se nas águas de Oxum e acender o fogo para Iansã, enquanto Sérgio, acompanhado por fiéis em transe, busca exorcizar o espírito de Simone que, segundo ele, permanece vivo na fonte (mas é em seu corpo que se manifesta e por isso o exorcismo é também sobre ele). Vemos/ouvimos Simone e Sérgio professarem suas crenças e realizarem seus rituais. Suas imagens e vozes se imbricam, se atravessam em um entrelugar — são seres em devir, em estado transitório e vulnerável.

1 Sigo aqui o neologismo proposto por Eduardo Viveiros de Castro para o verbo *embody* em inglês, uma vez que as traduções usuais por encarnar e incorporar são inadequadas. Ver Viveiros de Castro, “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, MANA 2(2):115-144, 1996.

No fogo vai Iansã, na água vai Oxum. As duas juntas fazem Oxum-Apará. Esse é meu santo. Eu acendo o fogo e posso apagar com a água. Nem todo mundo tem essa sorte de carregar uma santa tão linda que nem Oxum, que nem Iansã. Iansã deusa do fogo! Oxum deusa das águas! Eu posso ir no fogo e ao mesmo tempo eu posso ir na água. Das duas juntas eu faço Oxum-Apará. A água e o fogo, o fogo e a água (Simone).

Deus enviou um anjo do céu. O nome dele é Miguel. Ele não é Gabriel, é Miguel. Deus enviou o anjo Miguel com a espada desembainhada. Esse anjo, ele é o espírito. Lembra que eu disse que tinha a Pomba Gira? Agora eu tenho um anjo aqui dentro, é um espírito que está dentro do meu corpo. Quem está falando aqui não é eu não, é o espírito. É um espírito, porque eu morri de overdose na Montanha (Sérgio).

Nem por isso o conflito deixa de ser intenso, até mesmo violento. Ao retomar a identidade masculina abandonada aos 12 anos, Sérgio rejeita também a religião de matriz africana, adotando um discurso evangélico intolerante e homofóbico. Sua antiga identidade e sexualidade, assim como o candomblé, passam a ser vistos como obra do demônio:

Aqui, quando eu era assim, tinha um espírito dentro do meu corpo, chamado Pomba Gira. Veio de dentro de um terreiro de macumba, colocado por um Pai de chiqueiro, [...] Guga do bairro do Lobato, Okedirá que morreu de Aids, tem 3 anos de morto, [...] neto de santo de Mãe Menininha do Gantois. Foi ele que colocou esse espírito em mim, ele fez minha sobran- celha pela primeira vez, ele me vestiu de mulher, ele me deu banho de abô, ele me cruzou de pomba, ele fez ebô para eu ser gay. Ele morreu de Aids e hoje eu estou vivo pregando a pala- vra de Deus e desfazendo a obra do diabo (Sérgio e Simone).

A obra do Senhor é maravilhosa. Deus é tremendo. Olha aqui [mostra foto de Simone], quando eu olho, eu choro em casa, eu tô orando, olhando e chorando. O que eu passei! O que Jesus hoje fez comigo, o que Jesus fez comigo e vai fazer muito mais. A palavra do senhor, um homem de Deus, com cabelo debaixo do braço, hoje eu visto cueca, não visto mais calcinha, visto cueca, é sério, eu tô falando sério com você. Pensa que é brincadeira? É coisa séria! Hoje eu sou homem de Deus (Sérgio e Simone).

O corpo travesti, a sexualidade e o desejo dissidentes são condenados e associados à doença, à morte e à impureza (chiqueiro), investidos de afetos como o nojo, a repulsa, a abjeção. Afetos circulam entre corpos e objetos, não residem neles, mas os ligam, ora aderindo a alguns, ora deslizando entre outros (Ahmed, 2004). É por meio dessa aderência que determinados corpos e sujeitos são marcados como abjetos, dissidentes, odiosos. Mas o que é visto como repulsivo frequentemente se constitui também como objeto de desejo. Em *The Politics and Poetics of Transgression*, um estudo sobre a formação das hierarquias culturais entre gêneros considerados superiores e inferiores (*high and low*) e o modo como essa oposição estrutura quatro esferas simbólicas — as formas psíquicas, o corpo humano, o espaço geográfico e a ordem social —, Peter Stallybrass e Allon White demonstram como a rejeição do inferior pelo superior, do periférico e/ou marginal pelo centro — seja em termos de classe, sexualidade, gênero ou raça — está estruturalmente imbricada com sua dependência em relação ao outro para a afirmação de sua superioridade e centralidade, e como a repressão está ligada ao desejo, à pulsão erótica por aquilo que é reprimido, rejeitado.

Essa relação se manifesta de maneira clara na centralidade simbólica de Simone no discurso evangélico do pastor, um discurso que crê emanar diretamente do divino e que tem como desígnio a “salvação” de almas, voltado, portanto, àquilo que há de mais alto, mais sublime, mas que se encontra, ao mesmo tempo, indissociavelmente ligado àquilo que é visto como mais baixo, à transgressão sexual e de gênero e ao candomblé. Os próprios rituais evangélicos que vemos na vídeo instalação são fortemente atravessados pelo candomblé, revelando um grande sincretismo entre as religiões, apesar da demonização do último pela religião evangélica.

Em *Sérgio e Simone*, entretanto — e isso é que torna o trabalho tão potente —, essa relação não é hierarquizada, mas rizomática: ela surge, como foi dito acima, na forma de atravessamentos, diálogos, tensionamentos e intensidades. Para Medeiros, o recorte de *Sérgio e Simone* é, sobretudo, erótico; ela está interessada nos modos pelos quais a travesti e o pastor resolvem sua pulsão de desejo, sem atribuir “nenhum juízo de valor, na verdade, nem à travesti nem ao pastor neopentecostal” (Entrevista à autora, 2022). Seu intuito é “trazer essa complexidade da personagem e de estabelecer uma identidade fora do padrão normativo dentro de uma sociedade extremamente preconceituosa e heteronormativa” (Entrevista à autora, 2022). Por esse motivo, pode-se afirmar que seu trabalho é fundamentalmente ético, no sentido atribuído à ética tanto por Spinoza quanto por Deleuze. Ambos distinguem entre moralidade e ética. A ética não atribui valores negativos ou positivos às ações e/ou intenções com base em um código moral preestabelecido apoiado em valores transcendentais, não julga o que é certo ou errado, mas, sim, avalia o que uma determinada ação pode

produzir, que afetos ela pode provocar, como ela pode transformar uma dada situação, enfim, preocupa-se em compreender os modos de existência ali implicados. Segundo Deleuze, Spinoza “nunca pergunta o que devemos fazer, ele sempre pergunta do que somos capazes, o que está em nossa potência, a ética é um problema de potência, jamais um problema de dever” (Deleuze, 2019, p. 16). A arte, como bloco de sensações (Deleuze), de afetos, como encontro, diz respeito, antes de mais nada, à ética, a uma ética-estética. *Sérgio e Simone* não apresenta juízos de valor, preocupa-se antes em mapear, por meio das três telas da instalação, as intensidades ali presentes, provocar conexões, abrir-se às diferentes subjetividades, atentando ao que Medeiros identifica como “um jogo de formação e de dissolução de figuras” em *Sérgio/Simone* (Medeiros apud Veras, 2014). É uma obra que nos faz habitar a incerteza (Massumi, 2015).

Sérgio e Simone nos força a pensar fora da lógica binária, hierarquizada, patriarcal, que se mostra incapaz de apreender a força e a multiplicidade do desejo. Não há gênero estável, apenas interrupções momentâneas (molares) de um processo dinâmico em certas fixações, certas configurações que a lógica patriarcal heteronormativa autoriza como legítimas. Sabemos, com Butler, que o gênero é performativo, isto é, é uma prática citacional e repetida que produz o gênero como um efeito (Butler, 1993). E, como todo performativo, está sempre sujeito ao fracasso. É justamente aí que reside a possibilidade de subversão do gênero e invenção de novas identificações e subjetividades. Cabe à arte produzir bons encontros, capazes de atualizar aquilo que é real, mas que ainda existe como pura virtualidade.

Referências

AHMED, Sara. Affective Economies. **Social Text** 79 (22.2): 117-139, 2004.

BERNSTEIN, Ana. Of the Body/Of the Text: **Desire and Affect in Performance**. Ph.D. Dissertation. New York University, 2005. Unpublished manuscript.

BERNSTEIN, Ana. **Entrevista com Virginia Medeiros**. Manuscrito inédito, 5 de setembro de 2022.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter** — On the Discursive Limits of “Sex”. New York and London: Routledge, 1993.

COLEBROOK, Claire. **Understanding Deleuze**. Australia: Allen & Unwin, 2003.

CVETKOVICH, Ann; PELLEGRINI, Ann. 2003. **Introduction**. S&F Online (2.1) The Barnard Center for Research on Women. Disponível em: <http://sfonline.barnard.edu/ps/intro.htm>. Acesso em: 10 de setembro de 2019.

DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. Presses Universitaires de France, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza (VINCENNES, 1978-1981)**. 3. ed. Fortaleza: Editora EdUECE, 2019.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

MASSUMI, Brian. **The Politics of Affect**. Cambridge: Polity Press, 2015.

MEDEIROS, Virgínia. **Sérgio e Simone**. Vídeo 20'. Disponível online: www.vimeo.com/312498810. Acesso em: 14 de junho de 2020.

MEDEIROS, Virgínia. **Entreolhares** - Conversas com a 31a Bienal de São Paulo, 2014. Vídeo. Disponível online: www.youtube.com/watch?v=ioR-xkZjyCo. Acesso em: 28 de junho de 2022.

MEDEIROS, Virgínia. **Entrevista Vozes Agudas**. 2019a. (Podcast). Disponível online: <https://radiopublic.com/vozes-agudas-WoVkl5/sl!a556e>. Acesso em: 5/07/2022

MEDEIROS, Virgínia. **Virgínia de Medeiros** | 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, Vídeo. 2019b. Disponível online: www.youtube.com/watch?v=yshOiKbjGMQ. Acesso em: 20 de junho de 2022.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. **Politics and Poetics of Transgression**. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

VERAS, Luciana. Virginia de Medeiros: A verdade está no sentimento. **Revista Continente**, 01 de outubro de 2014. Disponível online: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/166/virginia-de-medeiros>. Acesso em: 1º de novembro de 2021.

Lili Castro, Ana Bernstein e Ana Achcar



Performar a pele: por uma escrita-teatro feminista da ternura radical

Martha Ribeiro

Mi piel es el vestigio de mi resiliencia. Resisto cada día cuando pienso en mis hermanas, hermanes, hermanos trans, en sus trayectorias de vida, en sus luchas cotidianas y en cada paso. Resisto porque me opongo a la violencia que el estado cisnormativo coloca sobre nuestros corazones y sueños. Resisto también cuando nombro a las y los que ya no están y sigo amando la vida a través de ellas, ellos, ellas. Ningún meteorito extinguirá nuestra existencia

Lia Garcia

Gostaria de começar dizendo que esta minha fala/texto nasce de uma série de conversas e encontros, tanto virtuais — como aqueles que acontecem no “Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul” — projeto com curadoria minha junto à pesquisadora Ileana Diéguez¹ — como presenciais, com artistas,

¹ Este texto é uma versão ampliada e reestruturada da minha apresentação

amigas, alunas e pesquisadoras dos mais diversos campos do saber, das mais diversas experiências de vida, corporalidades e temporalidades². Desde que comecei a investigar o meu assombro diante das coisas, percebendo com o meu espanto a necessidade de um refazimento de memórias, no presente, que desnaturalizasse percepções e crenças que me foram “sopradas” por uma ideia de mundo que separa, organizando as margens, subalternizando determinados corpos, constatei o quanto ainda é necessário elucidar na história das artes da cena e nos estudos teóricos e críticos, nessa invenção de território do saber teatral. Elucidar criticamente, como relembra Ana María Fernández, citando Castoriadis, é o trabalho de “pensar o que se faz e saber o que se pensa” (2013, p. 15). Isto é, questionar as instituições, suas normas, valores e seus métodos para nos fazer pensar ou agir de um determinado modo. Elucidar, portanto, é revelar as estratégias de reprodução de subalternidade e, por outro lado, organizar as potências efetivas de insubmissão e desobediência epistêmica às instituições.

na mesa redonda intitulada “Decolonizando o saber e o fazer — teorias, práticas e pedagogias feministas”, realizada durante o evento DIÁLOGOS FEMINISTAS, organizado pelo grupo de pesquisa ARTFEM e PPGAC/UNIRIO, no dia 19 de março de 2024. Para visitar o projeto Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul, acessar: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLewP4P3XB0AqKiJAKvm3lg72rqGqfZ7Wv>

2 Faço uso do feminino no lugar do masculino universal como forma de chamar a atenção sobre a naturalização de uma política linguística de apagamento da história de dominação, utilizando como ferramenta o estranhamento identitário, tratando o feminino como universal, virando do avesso a estrutura da língua.

Seguindo o caminho anunciado por Fernández, de “elucidar, genealogizar e problematizar”, proponho conduzir essa pesquisa³, *performar a pele para uma escrita-teatro feminista*, por uma metodologia experimental. Ao criar alianças entre campos de conhecimento diversos, desenvolvo conceitualmente e corporalmente uma escrita-teatro feminista tanto em minhas análises crítico-poéticas de dispositivos cênicos (montagens cênicas e performances do Sur), como nas fabulações e nas escritas de si desta que escreve. Nesse território mestiço de investigação, somam-se reflexões e emoções que experimento diante dos problemas que continuamos a enfrentar e a vivenciar nas instituições, nas ruas, escolas, universidades, nas leis regulatórias dos corpos e das sexualidades. Diante do sistema violento que se dobra sobre as *mulheridades*, será o assombro a impulsionar a pesquisa — *para saber o que pensar*.

Ao caminhar por uma metodologia experimental epidérmica, nossa aposta metodológica será pela *escuta cuidadosa dos corpos/corpas trans, travesti e queer*, em seu tensionamento das normatividades de gênero, de sexualidade, mas, principalmente, no transversalizar

3 A pesquisa “performar a pele” tem o auxílio da FAPERJ (APQ1), sendo um módulo da ampla pesquisa que desenvolvo com bolsa de produtividade do CNPq. Buscamos mapear dispositivos artísticos do Sur que tragam para si o problema da violência sistêmica e sistemática sobre corpos dissidentes, na afirmação de sujeitos políticos desobedientes, que enfrentam com seus corpos em performance o quadro de referência que julga e que exclui da humanidade tudo aquilo que escapa às normas de uma visualidade reconhecida segundo padrões abstratos. Nos interessa pensar como a cena e os corpos fazem circular forças livres, e também codificadas nesse emaranhado relacional de nossa condição humana, e quais deslocamentos pode a arte provocar no si mesmo, de maneira tal que seja possível compartilharmos algo para além de toda verdade ou convicção adquirida.

ético e estético de suas corporalidades em cena. A aposta metodológica de uma escuta cuidadosa é um convite para que possamos “pensar de outro modo” — um trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo (Foucault, 2000). Para pensar de outro modo precisamos indagar de que modo se realiza o ato de pensar e transversalizar o pensamento, desnaturalizando os sentidos comuns, para enfim lançar o pensamento para fora do sistema de representação que autorizou um modo hegemônico de pensar, fazer, sentir e ser. Apontar aquilo que ainda não foi pensado no campo epistêmico de um fazer teatral ao apagar tantas corporalidades de seu saber.

Nesta minha fala/texto trago para o debate um modo de escrita de si, que organiza e produz um outro modo de elaboração das corporalidades na cena, o dispositivo “Ternura Radical”. Com inspiração na artista e pedagoga mexicana Lia Garcia (*La Novia Sirena*), organizamos essa pesquisa em modos de performatividade que produzem, na invenção de corpos femininos e feminizados, uma diversa e potente circulação de afetos que não reproduz a violência do sistema de dominação, seus vértices de poder. Entre narrativas, danças, enunciações, pensamento e linguagem, vislumbramos na cena contemporânea do *Sur* um modo não violento de linguagem e pensamento feministas, o que estou denominando por *escrita-teatro feminista da ternura radical*. Ternura Radical, esse não energético à violência, considero como um dispositivo, um gesto/ação da força da vulnerabilidade que aposta que ainda podemos pensar de outro modo, no face a face com o ser exposto.⁴ O ser exposto ao outro, na

4 Conforme indicado no texto, o termo “Ternura Radical” me chegou pela artista trans mexicana Lia Garcia, a quem dedico esse ensaio. O termo tem sido

consciência radical de sua vulnerabilidade, se move entre a resistência às epistemologias de poder e a celebração de sua corporalidade. Uma aposta que verifico de forma muito potente nos experimentos artísticos e pedagógicos da artista trans mexicana Lia Garcia⁵.

A partir desse impulso, proponho trazer para o debate o que considero ser uma das experiências mais radicais que podemos vivenciar: o reconhecimento da dor do outro. Uma experiência capaz de nos levar para fora da experiência do sujeito, capaz de derrubar crenças, capaz de mudar nossa perspectiva sobre o passado e nos fazer perceber, com assombro, que o que sempre consideramos como “natural” é nada mais do que um efeito da reificação do mundo (conforme nos disse Marx).⁶ Se no processo de reificação do mundo (de um tipo de mundo, do homem branco cis heteronormativo) uma das tarefas foi (e continua sendo) excluir tantas e diversas corporalidades, identidades e mundificações, que estão em curso nesse exato momento, é porque há uma autorização instituída, proclamada e também dissimulada para que corpos não marcados

trabalhado por outros artistas oriundos do grupo Pocha Nostra, abrindo caminhos diversos para o entendimento do termo. Entendemos a abordagem de Lia mais afim ao que buscamos enquanto dispositivo performativo da não violência.

5 Nascida em 1989, na cidade do México, Lia Garcia, La Novia Sirena é poeta, contista da experiência dissidente e educadora. Iniciou seus trabalhos performativos em 2009, um momento ainda de grande invisibilidade dos corpos fora da cis-normatividade e suas identidades. Em 2016, cofundou a Rede de Juventude para Infâncias Trans, Transmariquitas. E em seus quase 15 anos de projeto artístico-pedagógico, apostou na performance, na festividade, mas acima de tudo, na ternura, no toque, na estática da sua pele, trazendo outra abordagem para seu ativismo.

6 É notório na teoria elaborada por Marx em “O Capital” (XIX), o princípio da repetição como base e fundamento do capitalismo.

venham colonizar esses outros minorizados, tanto culturalmente, esteticamente, politicamente, socialmente como linguisticamente, conferindo a eles o lugar da alteridade, do exotismo, do negativo. Se o mundo reconhecido nos parece “natural”, se somos incapazes de perceber que nossas crenças não são verdades universais, mas um modo de ver compartilhado com alguns dos “nossos”, é porque ocultamos a historicidade dessa construção artificial que denominamos realidade. Quando afirmo que reconhecer a dor do outro é uma experiência das mais radicais é porque estou entendendo que reconhecer a dor do outro é reconhecer que a dor do outro é parte de uma história que também faço parte, assumindo minha responsabilidade ética perante o sofrimento mais distante. Mas sua radicalidade reside, fundamentalmente, em uma postura de desobediência ao nós: a esse nós que detém o poder de agregar e ao mesmo tempo de subjugar. Uma resposta ética ao sofrimento do outro desfaz não apenas o nós, mas também o eu: “é necessária uma desposseção de si para que uma relação ética seja possível, sem contingências, sem barganhas” (Butler, 2018, p. 111). Se a empatia que sinto e se minha escuta cuidadosa se direcionam apenas para com os meus, é porque derivam de uma escolha que depende de certas condições, como lealdade, pertencimento social, mesmas crenças etc. Essas condições de favoritismo invalidam a possibilidade de construção de uma ética relacional, de abrir a escuta para as vozes que vem dos abismos, das margens.

Para o neurobiólogo e primatólogo Robert M. Sapolsky, no livro *Comporte-se: A biologia humana em nosso melhor e pior*, de 2021, limitamos nosso pensamento em um certo “paroquialismo de grupo”, uma espécie de *front*. Uma esfera local, reduzida, onde habita um

nós versus eles (os outros). Esse nós vai se organizar em torno de um princípio de lealdade, ou fraternidade, que autoriza a desigualdade, a injustiça, a violência, e mais radicalmente, a morte do estrangeiro, do estranho, desse “outro” que ameaça o nós. Para o cientista, reforçar o princípio de lealdade reforça o favoritismo, a identificação entre os membros do grupo, ao passo que reforçar a igualdade nos levaria a uma relação mais ética, de desfazimento do nós versus eles. Tal visada nos aproxima das análises críticas de Butler, Lévinas, Donna Haraway, Sarah Ahmed, entre outras, ao afirmar um esvaziamento da ética quando se estabelece um vínculo entre lealdade e favoritismo. E seguindo um pouco mais com Sapolsky, ele conclui:

“[...] as pessoas são mais propensas a reparar transgressões cometidas contra nós do que contra eles. [...] O mais comum é perdoar os do nosso grupo com mais rapidez do que os do outro. [...] Nós cometemos deslizes devido a circunstâncias especiais; já Eles cometem deslizes porque é assim que Eles são” (Sapolsky, 2021, p. 565-566).

E retornando à Butler, em diálogo com Hannah Arendt: “[...] a proximidade involuntária e a convivência compulsória são precondições para a nossa existência política” (Butler, 2018, p. 115). Dissolver vínculos perversos entre escolhidos e não escolhidos é apostar num compromisso político e ético com a existência e, como afirma Butler: “somos todos os não escolhidos, mas ainda assim, somos os não escolhidos juntos” (Butler, 2018, p. 116). Seguindo o impulso para compreender o sentido radical de uma ética relacional, reconhecendo minha responsabilidade diante do sofrimento

mais distante, busco entendê-la muito mais como uma vitória sobre mim, uma vitória contra o conformismo, o silêncio e a paralisia que dominam nossas relações profissionais, afetivas, eróticas e políticas. Uma vitória contra a perspectiva única, contra a objetividade sem rosto, sem dissonância, e a favor da perspectiva parcial, conforme argumentado e defendido por Donna Haraway: “[...] conhecimento situado e corporificado e contra várias formas de postulados de conhecimento não localizáveis e, portanto, irresponsáveis. Irresponsável significa incapaz de ser chamado a prestar contas” (Haraway, 1995, p. 22). Sabemos bem quais são os corpos não marcados que não precisam prestar contas, capazes de transcender limites, repetindo mecanismos de subalternização sem serem contestados, questionados. Quando Paul Preciado (2020) afirma a necessidade e a urgência da produção de novos núcleos epistêmicos que possam derrubar as marcas de uma epistemologia da diferença sexual em crise, verifico que pouco se elucidou sobre o que essas epistemologias binárias invisibilizaram no território dos estudos teatrais. O que fica invisível para a escrita crítica e para o teatro quando somos subjugados e alienados por uma epistemologia da diferença sexual, que se impôs enquanto realidade sobre a invenção cênica? O que ficou de fora de nossa escuta e visão? O que, disso tudo, ainda fica no território impensável? Retornando à Fernández, alguma proposta inicial precisa ser feita. Ela aponta como um possível início “desdisciplinar o modo como diferentes sistemas de conhecimento foram historicamente organizados” (Fernández, 2023, p. 18). Em nossa proposta metodológica, da escuta cuidadosa, iremos falar em desmontagem, isto é, olhar em reverso para tornar visível os modos de linguagem e gramática saturados de crenças e imaginários que reproduzem a

subalternidade e a dominação também na cena. E seguindo um pouco mais com Donna Haraway: “[...] buscar a perspectiva daqueles pontos de vista, que nunca podem ser conhecidos de antemão, que prometam alguma coisa extraordinária, isto é, conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação” (Haraway, 1995, p. 24). A escuta cuidadosa como método para a elucidação crítica da produção política, afetiva, e histórica dos corpos atravessa essa gramática da repetição hegemônica de inviabilização das existências e constata que é possível resistir e inventar novos modos, novos desejos na invenção de uma língua/linguagem que encarne as corporalidades insubmissas. A escuta cuidadosa propõe ir além do manejo de dar voz aos corpos que escaparam do controle biopolítico, de vulnerabilização e precarização de seus corpos. A escuta cuidadosa é fundamentalmente uma aposta em novos aprendizados. E o que quero compartilhar com esta minha fala/texto é um aprendizado que me chegou de um corpo/corpa trans/travesti, um saber compartilhado durante uma conversa on-line, ou melhor, numa confluência entre mim, Ileana Diéguez e Lia Garcia. Se eu digo quem é Lia Garcia talvez eu possa cair nas armadilhas de uma escrita/fala colonizadora, descorporificada, presunçosamente desejante em deter o movimento de uma vida para colocá-la em suspenso (como as estátuas de um museu empoeirado); as palavras aprisionam as coisas, especialmente aquelas que não carregam ninguém dentro; palavras que colonizam, que vigiam. Seria um grande equívoco, pois o que busco desenvolver com o conceito de uma escrita-teatro feminista da ternura radical são as confluências de Lia em mim, que me tornam outra. Passo então a transcrever o relato de Lia sobre si mesma:

Se você me perguntar quem é Lia García, a noiva sereia, eu vou te dizer que a minha primeira lembrança de mim mesma foi quando minha avó me disse para jogar um espelho quebrado no lixo, porque senão eu teria sete anos de azar. Lembro muito bem dela dizendo isso, sabe? “Minha filha, se um espelho quebrar, você tem que jogar água nele, esperar 7 minutos, colocar sal e depois jogar no lixo, senão vai viver com sete anos de azar”. Eu não queria jogar aquele espelho fora. Sabe por quê? Porque quando o espelho quebrou, olhei para baixo e percebi que ali estava eu, fragmentada em muitos pedaços. E disse a mim mesma: Como é bonito poder me ver assim, fragmentada, quebrada em pedacinhos, porque é assim que me sinto e quem eu sou; aquela que se multiplica ⁷.

Quando escutei Lia pela primeira vez, percebi que o que ouvia se tratava de uma carta/pele viva da ternura (radical) à vida, aos abismos, às margens, aos abjetos empilhados do lado de fora do sistema

7 Do original: “Si tú me preguntas a mí quién es Lia García, la novia sirena, yo te voy a decir que el primer recuerdo que yo tengo de mí misma es un momento en el que mi abuela me dijo que tenía que tirar un espejo que se había roto a la basura, porque si no iba a tener siete años de mala suerte. Y me acuerdo mucho que ella me decía eso, no? “Mi hijita, si se te rompió un espejo, tienes que echarle agua, esperar 7 minutos, echarle sal y luego tirarlo a la basura, porque si no vas a vivir con siete años de mala suerte”. Y entonces yo no quería tirar ese espejo. ¿Sabes por qué? Porque yo cuando el espejo se rompió, miré hacia abajo y me di cuenta que ahí estaba yo, fragmentada en muchos pedazos. Y me dije a mí misma: Qué hermoso que yo me puedo ver a mí misma así, fragmentada, rota en cachitos, porque así me siento y porque yo soy esta persona; la que se multiplica”. Trecho transcrito da fala de Lia durante o encontro on-line *Conversas de Laboratório com a América Latina, Cenários do Sul*, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5FlymS7p-5s>. Acesso em: 23 ago. 2024.

de representação e de dominação estético-político-cultural. Sua aproximação aos insetos (moscas e baratas) e aos objetos quebrados, não aproveitáveis na roda de consumo capitalista, fabulando com esse lado de fora do mundo e criando com eles poesia, é o seu modo de resistência ao pensamento hegemônico, num gesto de elogio à sua vulnerabilidade. Eu me emocionei diversas vezes ouvindo-a e senti muita vergonha de um país como o Brasil que está, há 13 anos — há 13 anos! —, no topo da lista de assassinatos de corpos trans e travestis. A transfobia é crime nesse país desde 2019, mas ainda hoje, a cada 34 horas uma corporalidade trans, travesti é assassinada. Isso mostra o quanto ainda nos omitimos, nas instituições e em nossas relações cotidianas, diante do horror contra as mulheridades — esse outro minorizado, situado do lado de fora do princípio da lealdade branca-cis-hétero-patriarcal.

Lia nos disse uma frase que me afetou profundamente, cito: “O mundo não está pronto para corpos como o meu”⁸. Eu me emocionei e me espantei porque ela tem razão em elucidar criticamente nossa pobreza epistêmica. Sua carta/pele, escrita-teatro feminista da ternura radical, endereçada a quem tem ouvidos para ouvir, nos convida a pensar de outro modo a escrita crítica e o campo das artes da cena. Imaginar outros modos para o acontecimento teatral (corpo-teatro)⁹ passa pelo questionamento de

8 Do original: “El mundo no está listo para cuerpos como el mio”. Trecho transcrito da fala de Lia durante o encontro on-line Conversas de Laboratório com a América Latina, Cenários do Sul, 2023.

9 A aplicação do conceito corpo-teatro, elaborado por Jean Luc Nancy (2010), para pensar a cena contemporânea foi desenvolvido no livro “Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades” (2022).

sua linguagem, herdeira de um processo colonizador europeu, para elucidar a parcialidade de sua visão e suas dobras. Aplicando como método a escuta cuidadosa das corporalidades dissidentes e suas perspectivas críticas enquanto subjugadas, penso nessas escritas de si, no quanto obedecemos ou desobedecemos a essa aca-chapante formação disciplinar do “eu” e no conseqüente reflexo desse assujeitamento em nossa produção de saber e do fazer. E conforme elucidada Donna Haraway sobre as “posições não marcadas de Homem e Branco”, com seu “olhar conquistador que não vem de lugar nenhum”: “[...] o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação” (Haraway, 1995, p. 18). Cito, mais uma vez, Lia:

O que significa celebrar a vida das pessoas trans e travestis em contextos de morte? Como podemos despojar o Estado dessa ideia de festividade e fazer da festividade também um ato de renúncia ao patriarcado e à colonização? E assim transformar a festividade em um cenário de militância. Esta era uma celebração das vidas trans; lembrar das nossas irmãs trans e travestis, não a partir das trajetórias que o Estado quer que lembremos — como a que foi encontrada sob um colchão em um hotel em Calzada de Tlalpan, ou na Merced, ou no Puente de Alvarado, ou aquela que teve que emigrar para a Cidade do México, ou a que se injetou litros de óleo para conseguir abraçar o corpo que desejava —, mas lembrar das trajetórias dessas mulheres ligadas ao festivo, ao alegre, à ternura. O que elas gostavam de comer, qual música ouviam, qual era a dança preferida, quantos nomes

tiveram, qual era o personagem favorito que as fazia rir, que momentos de risada você lembra com ela? Alguma vez ela esteve na sua casa? Você já cozinhou com ela? Já riu ironicamente com ela? De tudo o que o Estado faz. Queríamos lembrar essas trajetórias, porque o Estado não quer que lembremos disso. E isso me parece importante porque marca muito também o que eu quero apresentar a vocês hoje com as políticas afetivas da ternura trans¹⁰.

Saber o que pensar, elucidando a genealogia desse vínculo paroquial e excludente, do “nós” branco-cis-hétero-patriarcal que fabrica corpos hegemônicos nas estruturas dramatúrgicas e de construção de personagens, desobedecer a essas evidências

10 Do original: ¿Qué significa celebrar la vida de las personas trans, travestis, en contextos de la muerte, cómo despojamos al Estado de esa idea que tiene de lo festivo y hacemos de lo festivo también un hecho de renuncia a ese patriarcado, a esa colonización? Y entonces hacemos de lo festivo un escenario de militancia. Y esta era una celebración de las vidas trans; recordar a nuestras hermanas trans y travestis, ya no desde las trayectorias que el Estado quiere que recordemos; como la que fue encontrada bajo un colchón en un hotel de Calzada de Tlalpan, o de la Merced, o de Puente de Alvarado, o como la que tuvo que emigrar a la ciudad de México, como la que se inyectó litros de aceite para poder abrazar el cuerpo que deseaba, sino recordar las trayectorias de esas mujeres vinculadas a lo festivo, a lo alegre, a la ternura. ¿Qué comida le gustaba, qué música escuchaba, cuál era su baile preferido, cuántos nombres tuvo, cuál era su personaje favorito que le hacía reírse, qué momentos de risa recuerdas con ella? Alguna vez estuvo en tu casa? ¿Alguna vez cocinaste con ella? ¿Alguna vez te reíste irónicamente con ella? De todo lo que el Estado hace. Queríamos recordar esas trayectorias, porque el Estado no quiere que recordemos eso. Y me parece importante porque esto marca mucho también de lo que yo les quiero presentar el día de hoy con las políticas afectivas de la ternura trans. Trecho transcrito da fala de Lia durante o encontro on-line Conversas de Laboratório com a América Latina, Cenários do Sul, 2023.

“consensuais”¹¹, e míticas, da existência de corpos binários é uma tarefa de um pensamento corporificado — o corpo é tarefa!, insisto mais uma vez, e aqui também:

Entender o corpo como tarefa nos conecta aos corpos dissidentes que, na autorrepresentação de si, inventam uma outra língua, uma outra cena, uma corpa! capaz de trazer à tona arquivos de dor e de alegria, misturados, cuidadosamente. Toda corpa é per si a celebração de uma existência plural, na convocação de um real que ecoa num grito de reparação pelo direito de existir, que se impõe contra princípios de realidade excludentes e intimidantes. E dirigindo-se amorosamente, mas com firmeza, ao outro, propõe um mútuo pacto de vulnerabilidade, corresponsabilidade e de resistência às estratégias de colonização (Ribeiro, 2022, p. 359).

A perspectiva artístico-filosófica-experimental que venho trabalhando sobre as corporalidades, sobre meu corpo, me põe num lugar situado nas encruzilhadas epistemológicas da fabulação corpo/pele devir-outro, dos gestos políticos e estéticos presentes nas (contra)narrativas e nas escritas de si, das identidades, do

11 Não é ingênuo, e nunca foi, o uso da expressão “consensual” para indicar que todas as partes envolvidas estão de acordo. Ora, sabemos muito bem que geralmente não há equidade política entre “as partes envolvidas”, quando a balança do poder é corrompida por esse efeito de realidade (consensual). A expressão é um modo de violar os direitos dos corpos minorizados, sendo útil como ferramenta política de validação de uma virilidade branca e do homem, sustentando acordos tácitos e, muitas vezes, invisíveis.

campo da crítica e da ética, na desterritorialização e desmontagem (o desdisciplinar) da linguagem cênica. Uma desterritorialização da linguagem cênica contemporânea pode vir de muitas formas, com diversos dispositivos de experimentação, mas gostaríamos de ressaltar que, nessa diversidade de possibilidades, a forma mais aguda de desterritorialização está nos processos artísticos corporificados, isto é, nos quais o sujeito que assume a direção ou a dramaturgia se expõe também na cena (ao outro) em escritas de si.

Ao se colocarem na posição de ser exposto, tanto dramaturgues como encenadores assumem a inevitabilidade de uma perspectiva parcial. Esvazia-se a ideia de um sujeito cognoscente, demiúrgico, capaz de um distanciamento objetivo, autoautorizado, que almeja o poder de um olho que tudo vê e que por isso sabe mais (no entanto, sempre surdo, descorporificado). Muitos artistas têm experimentado dispositivos cênicos de reconfiguração da cena, aprendendo arranjos de linguagem com sujeitos políticos desobedientes às normas de uma visualidade reconhecida, aos padrões colonizadores e seus atos de reconhecimento mal corporificados em oposições binárias. Sem nenhuma pretensão ou desejo de fazer uma ontologia, reforçamos sempre que toda escolha trata-se sempre de um conhecimento localizado, cito alguns artistas (entre muitos) das artes da cena do Sur que investigam em suas práticas artísticas essa crise epistêmica: Cleyton Nascimento, Renata Carvalho, Pedro Kosovski, Companhia Brasileira de Teatro, Grace Passô, Teatro Oficina, Lia Garcia, Lucas Avedãno e muitas outras.

Esses artistas desafiam a lógica de dominação, escavando sua genealogia, problematizando o modo de estruturação de uma

cena hierarquizada, elucidando a suposta visão totalitária que a estrutura, com a exposição de seu corpo/pele ao outro. E em flagrante fabulação, propõem uma ética relacional, oferecendo-se ao mundo, compartilhando sua visão, deixando à mostra um eu dividido e contraditório: “A visão é sempre uma questão do poder de ver - e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização” (Haraway, 1995, p. 25). O ser exposto ao outro, na consciência radical de sua vulnerabilidade, se move estabelecendo vínculos éticos, qual seja, a consciência de nossa mútua parcialidade da visão e codependência na organização de mundos. Para finalizar esta fala/texto retorno à Lia, acrescentando que a proposta de uma escuta cuidadosa como método para uma escrita-teatro feminista da ternura radical compreende o entendimento de que todo conhecimento é situado e corporificado e, portanto, responsável eticamente: “As perspectivas dos subjugados não são posições ‘inocentes’. Ao contrário, elas são preferidas porque, em princípio, são as que tem menor probabilidade de permitir a negação do núcleo crítico e interpretativo de todo conhecimento” (Haraway, 1995, p. 23).

Sobre Lia, ou melhor sobre meu encantamento por ela, ou melhor sobre o encantamento que sinto pelo que ela traz de urgência — do risco que corre em se expor à destrutividade da condição humana —, digo que ela nos oportuniza escutar o mundo do ponto de vista de um corpo quebrado em mil pedaços, mas que sabe se multiplicar. O corpo vivido, manifesto de Lia, interroga a maneira violenta como nos relacionamos, colocando em questão o sentido e o privilégio da invenção de universalidade. Sua vulnerabilidade emerge como ferramenta política e estética para transformar dor em combustível de resistência e celebração da vida. Se o espelho

partido em muitos pedaços traduz sua potência, é justamente porque Lia é feita de uma matéria avessa à do dominador. Ela: múltipla, corporalmente marcada, viva em tantos fragmentos, irracional; Ele: ser autoidêntico, incorpóreo, organizador das margens, das alteridades.

Deise De Brito, Margarita Olivera e Martha Ribeiro



Referências

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

FERNANDEZ, Ana María. Los cuerpos del deseo: potencias y acciones colectivas. **Nômadias**, Bogotá, n. 38, p. 13-29, jan. 2013. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502013000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 ago. 2024.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GARCIA, Lia; DIÉGUEZ, Ileana; RIBEIRO, Martha. Conversas de Laboratório com a América Latina, **Cenários do Sul**, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5FlymS7p-5s>. Acesso em: 23 ago. 2024.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** v. 5, p. 7-41, 1995.

PRECIADO, Paul. **Eu sou o monstro que vos fala, informe para uma academia de psicanalistas**. Editions Grasset & Fasquelle, 2020.

RIBEIRO, Martha. **Realismo sedutor, o corpo-teatro e a invenção de realidades**. São Paulo: Hucitec, 2022.

RIBEIRO, Martha. Interromper o espetáculo: o gesto político e estético das emoções. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, [S. l.], v. 13, n. 27, p. 49-72, 2023. DOI: 10.35699/2237-5864.2023.41744. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapagos/article/view/41744>.

RIBEIRO, Martha. É possível habitar um corpo dançante? Para uma anatomia furtiva dos afetos. **Revista Kaylla**. Revista del Departamento de Artes Escénicas. PUCP. N. 1, 2022. p. 165-169

SAPOLSKY, Robert M. **Comporte-se**: a biologia humana em nosso melhor e pior. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

Margarita Olivera e Martha Ribeiro



O que (não) pode um homem gay? Dimensões afetivas de criação, pesquisa, ensino e extensão a partir de autobiografias LGBTQIAPN+

Juarez Guimarães Dias

Este texto, com forte acento ensaístico, compõe-se de um panorama que busca refletir sobre os modos como a criação artística e as atividades de ensino, pesquisa e extensão que venho desenvolvendo nos últimos anos estão atravessadas por dimensões afetivas e autobiográficas, de gênero e sexualidade e circunscritas pela sigla LGBTQIAPN+. Como homem cisgênero gay, branco, de classe média, artista, professor, pesquisador e extensionista universitário, o convite aos Diálogos Feministas me desafia e me interpela sobre o lugar no qual me inscrevo nestes debates e quais perspectivas me transpõem.

O desafio, entretanto, se arrefece um pouco quando reconheço que as mulheres estiveram sempre presentes na minha jornada como pessoa, artista, pesquisador e docente. Com elas venho somando na percepção das violências que nos atravessam, convocando o homem que deveria ter sido, o homem que vou me tornando, o feminino que há em mim e me foi usurpado ao longo da vida por ter

sido criança viada, quando nem sabia o que era isso, e o homem gay de hoje com suas feridas e suas conquistas. Se não fui o que deveria ter sido, se sou o que venho sendo, se a masculinidade esperada em mim foi tensionada para uma perspectiva menos tóxica, menos machista, foi por crescer e preferir conviver com muitas mulheres, por ser atravessado por tantas delas na minha formação humana, ética, estética e política. Além das mulheres, é preciso mencionar os viados e as bichas que vieram antes de mim, me mostraram caminhos que abriram a duras penas, e os pavimentaram para que eu pudesse chegar até aqui.

Compartilharei neste capítulo uma breve compilação que aponta para modos como minha biografia, trajetória pessoal e profissional vêm se cruzando com as questões que me incitam ao ato criativo, investigativo e estão amalgamadas a projetos de pesquisa, ensino e extensão e criações cênico-performáticas. O que tem me atravessado, de forma mais ampla, são os feminismos, os transfeminismos, as teorias *queer*, as perspectivas afetivas, interseccionais e decoloniais nos gestos de olhar para si e para o mundo que nos rodeia, tomando como sujeitos de estudo, pesquisa e criação algumas experiências observadas pelas lentes teóricas e gestos metodológicos da comunicação, da literatura, da performance e do teatro. Desses gestos derivam algumas questões, que vou fazer emergir nas linhas que vão se tecendo. Para algumas delas não tenho respostas, mas espero potencializar nossas reflexões.

Alianças, saberes localizados e afetações: lugares de inscrição

Inscrevo-me nestes diálogos embebido, de partida, pela perspectiva butleriana da aliança, compreendendo, por meio dela, que a precariedade atravessa muitas existências, ou seja, “é a rubrica que une as mulheres, os queers, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade” (Butler, 2018, p. 65). Como pessoa desidentificada das normas de gênero e sexualidade, indico que o machismo e a misoginia violentam muitos corpos e corpos, as mulheres, as bichas, as sapatões, as bissex, as pessoas não binárias, brancas, pretas, pardas e amarelas, com ou sem deficiência, pobres ou não. Para Butler (2018, p. 79), “uma política de alianças se baseia em, e requer, uma ética de coabitação”, ou seja, habitar um mundo organizado e estruturado, sobretudo, por homens cisgênero e heterossexuais. Ela propõe que o termo *queer*, por não designar uma identidade, mas uma aliança, “é um bom termo para ser invocado quando fazemos alianças difíceis e imprevisíveis na luta por justiça social, política e econômica” (Butler, 2018, p.79). Como homem gay, porém cisgênero, é preciso refletir de partida sobre os modos como o conceito de cisgeneridade coloca-se “como um paralelo crítico ao das transgeneridades”, pois “os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/ gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cis-normativa” (Nascimento, 2021, p. 97).

Acredito, pela perspectiva de Donna Haraway (1995), que o conhecimento científico é um “saber localizado”, em defesa da produção de conhecimentos científicos posicionados e localizados e contestando os mitos de uma ciência imparcial e objetiva, que, por sua vez, se constitui como um paradigma e conforma um cânone branco, eurocêntrico e masculinista. E na consecução desses projetos epistemológicos, determinados conhecimentos, vividos e experienciados podem ser compreendidos como “corporificados”, que Haraway (1995) vai nomear como “objetividade parcial e posicionada”.

Minhas criações e produções acadêmicas, portanto, são perpassadas por minha autobiografia e história de vida, pelos modos como agencio e mobilizo o viver, o fazer, o pesquisar e o pensar, de modo indissociável, mas não menos crítico e objetivo, assim como pelas autobiografias das pessoas parceiras com quem pesquisei ou criei espetáculos e projetos artísticos.

Nesse sentido, e em diálogo com Haraway (1995), encontrei na perspectiva da virada afetiva nas Ciências Humanas (Clough, 2007), assim como nas metodologias afetivas e escritas performativas (Moriceau, 2020), um espaço para situar e desenvolver modos de colocar em relevo corpos, vozes, memórias e subjetividades por meio das escritas de si (Foucault, 2009), dos relatos de si (Butler, 2015b), da autobiografia (Lejeune, 2014), da escrita de si como performance (Klinger, 2008; Bernstein, 2001) e da autoetnografia (Santos, 2017) como experiência metodológica pessoal.

Os afetos colocam-se ao lado da razão e dirigem-se a tudo aquilo que afeta um sujeito pesquisador e como isso afeta a realidade pesquisada. Trata-se, sobretudo, de “novas possibilidades epistemológicas e práticas metodológicas: ao modo de investigação em que o pesquisador é guiado por afetos, é motivado pela situação, tudo isto como ponto de partida para a reflexão” (Moriceau; Mendonça, 2016, p. 82). Entretanto, na minha percepção e experiência, os afetos, que não se referem a sentimentos positivos e sim a processos de afetação, não circunscrevem apenas o âmbito da pesquisa, expandindo-se para qualquer atividade em que haja relação entre sujeitos e entre sujeitos e o mundo.

Tal abordagem considera o corpo, as sensações e impressões, os “efeitos de prazer e de incômodo, estranhamento e familiaridade [constituindo-se como] uma crítica que nos leva ao coração da ambiguidade e da complexidade das situações que pesquisamos, nos exigindo uma postura ética e uma tomada de posição reflexiva e corajosa” (Marques, Mendonça e Pessoa in Moriceau, 2020, p. 14-15). Jean-Luc Moriceau (2020, p. 23) compreende que “Na virada afetiva, a pesquisa não é apenas controlada pela teoria e pelos conceitos, estes são amplificados, questionados e colocados sob tensão pelos afetos e perceptos. É menos uma questão de dissecar e dissertar do que de experimentar o que estamos estudando” (2020, p.23). Nesse sentido, a autobiografia como epistemologia e como metodologia emerge a consciência de estar no mundo e ser sujeito/a/e de si mesmo/a/e e estar em relação com a alteridade, pois nenhuma existência é singular, mas toda existência é relacional.

Criações cênico-performáticas em tramas com a pesquisa e o ensino

Minhas incursões cênicas no campo das autobiografias tiveram início em 2012 com o processo criativo da peça *#tudodenós*, do Pierrot Teen, grupo de formação de jovens atores da Cia. Pierrot Lunar (BH/ MG), com dramaturgia e direção minhas em parceria com Léo Quintão. O trabalho partiu de textos autobiográficos escritos pelo elenco, formado por um ator e três atrizes, que desejavam abordar o tema da adolescência de modo menos estereotipado e clichê. A opção pelos textos próprios pareceu acertada, pois o espetáculo comunicava-se de modo direto com os públicos adolescente e jovem, além de interpelar o público adulto, seus pais e familiares, pelo que apresentava de mais sincero, genuíno e verdadeiro sobre as experiências vividas por eles que, apesar de particulares, eram também coletivas e, de alguma forma, universais.

Em 2013, aceitei o convite da atriz Thaís Coimbra para escrever e dirigir a montagem de seu Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro na UFMG, que trouxe para mim a pesquisa e a linguagem do teatro-documentário e biográfico. *Marilyn Monroe.doc*, o espetáculo resultante deste processo e ainda em repertório, conta episódios biográficos da atriz, cantora e modelo norte-americana Marilyn Monroe. A partir dessa experiência criativa, outros convites e realizações se deram nessa mesma seara: *EuCaio*, solo de Matheus Soriedem sobre Caio Fernando Abreu, com estreia em 2015; *Freddie Rock Star – The show must go on!*, solo de Fábio Schmidt sobre Freddie Mercury, em 2016; *A obscena senhora H*, solo de Luciana Veloso sobre Hilda Hilst, em 2018; e *A paixão de Tito*, solo

de Gabriel Castro Cavalcante sobre Frei Tito de Alencar Lima, em 2022. Esses trabalhos têm em comum, sobretudo, o fato de terem se originado da escolha de seus atores-atrizes-intérpretes-performers pela personagem em questão e de uma proposta minha de cruzar essas biografias com a biografia de seus intérpretes, aproximando a dramaturgia da autobiografia/ autoficção, e de estarem relacionadas à minha prática artística e pesquisa de doutorado sobre *narrativas em cena e teatro narrativo-performativo* (Dias, 2015).

Nesse ínterim, a partir de 2014, quando ingressei como professor efetivo do Departamento de Comunicação Social da UFMG e fui convidado pelo Prof. Carlos Mendonça para integrar e co-coordenar o Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec), decidi investir mais verticalmente na pesquisa acadêmica sobre autobiografia e autoficção, que foi se desdobrando em disciplinas optativas para a graduação, como *Autoficção e performance em redes sociais digitais* e *Comunicação e expressão: a performance da presença*, estabelecendo relações com as criações cênicas e influenciando e sendo influenciado por elas. Procedimentos de criação de dramaturgia e cena migravam para exercícios e práticas em sala de aula (e vice-versa), atraindo o interesse de alunas e alunos nos cursos, depois no desenvolvimento de seus projetos de conclusão de curso e, mais tarde, em suas pesquisas na pós-graduação.

O campo, para mim, foi impulsionado pela proliferação de aplicativos como Facebook, Instagram e Snapchat, que popularizaram novos modos de publicização de si nas redes sociais digitais, por meio de narrativas *audioverbovisuais*, fenômeno que configura o que Paula Sibilia (2016) denominou como *extimidade*, ou seja, a

exibição pública de intimidade. Sua pesquisa, publicada em *O show do eu – a intimidade como espetáculo*, foi decisiva para aproximar a comunicação social e algumas práticas e reflexões oriundas do teatro e da performance. Ainda, a percepção de que as escritas de si são um “sintoma” de nosso tempo, com uma proliferação de produções em primeira pessoa, seja na literatura, no teatro, na performance, na mídia ou na internet, pois, segundo Klinger (2008, p. 14):

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais (a chamada antropologia pós-moderna), a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas [...].

Na pesquisa, o primeiro desdobramento converteu-se na publicação do capítulo de livro “Vende-se um pau: autoficção, performance e masculinidade na publicidade de si em aplicativos de postagens efêmeras” (Dias, 2017) a partir do acompanhamento, coleta e análise de postagens de um perfil no Instagram de um homem gay cisgênero, que performa uma masculinidade hegemônica (Connell, 2003) e estimula usuários-espectadores sobre seu corpo malhado e sexy, geralmente de sunga, para direcioná-los a um site onde comercializa fotos e vídeos nus. Buscou-se nesse trabalho observar as estratégias de publicidade de si mesmo por meio de textualidades

audioverbovisuais e a relação do sujeito-mercadoria com seus consumidores, promovendo uma investida maior minha nos estudos de gênero e sexualidade, tão caros ao Neepec, com destaque para a homossexualidade masculina, o que me colocou como sujeito afetado (Moriceau, 2020) no processo de pesquisa.

Essa trajetória, atravessada por reflexões, vivências, criações e pesquisas, ganhou fôlego com a proposição em 2021 do projeto de pesquisa “Toda pessoa é invenção: modos de construção de narrativas autobiográficas-autoficcionalis e performativas de corpos LGBTQIAPN+”, que venho desenvolvendo no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFMG, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e do Neepec, cujo espaço de pesquisa, estudo, trocas e interlocuções, é também lugar de acolhimento para pessoas pesquisadoras LGBTQIAPN+ na UFMG. O principal objetivo é compreender como esses corpos e vozes se narram, como compartilham vivências relacionadas às dissidências das normas de gênero e sexualidade. Entretanto, percebi a tempo que, antes de olhar para as histórias de terceiros e terceiras, era importante mirar minha própria história, o que já havia iniciado com a escrita e publicação do artigo “Da criança que um dia fui para as crianças que ainda somos: um manifesto pela liberdade de ser” (Dias, 2020), em que, por meio dos métodos do inventário e do *brainstorming*, fiz uma incursão por episódios da minha infância, buscando discutir os prejuízos das normatizações de gênero nesse período da vida humana.

Essa primeira experiência autoetnográfica foi impulsionada pela criação da Peça-jogo-festa #Criança, um jogo de tabuleiro

performativo em tamanho ampliado, inicialmente voltado para crianças, e cuja criação foi inspirada na biografia da infância de Gabriel Castro Cavalcante, ator e proponente do projeto, meu companheiro de vida e arte. A criação foi motivada pela percepção de que muitas infâncias são traumáticas para nós, pessoas LGBTQIAPN+, e era importante construir um ambiente performático para que, por meio da experiência lúdica e criativa, as pessoas participantes pudessem viver uma experiência artística a partir de suas infâncias. Recentemente, reconhecemos que o problema em torno de crianças dissidentes são os adultos e, nesse sentido, a proposta da peça-jogo se voltou também para eles, numa tentativa de ajudá-los a reencontrar sua criança interior e conseguir outros olhares para as crianças e infâncias à sua volta.

Com a pesquisa em curso, avancei um pouco mais e cheguei à produção do capítulo de livro intitulado “Do armário que habito aos armários de todes nós: um relato pela verdade de ser” (Dias, 2023a), em que, pela autoetnografia (Santos, 2017), atravessei o tenso e teso período da adolescência, o reconhecimento da homossexualidade, a entrada no armário, a vivência de uma heterossexualidade forjada e as estratégias para sair dele ou ser “saído” dele. A investigação sobre vivências LGBTQIAPN+ no armário encontrou espaço numa criação artística que estreou em 2024, a peça Xou do Xac, uma paródia queer, clownesca e bufonesca do programa Xou da Xuxa, protagonizada pelo palhaço viado Xac, interpretado também por Gabriel Castro Cavalcante, em que tensionamos as relações entre a palhaçaria e as questões de gênero e sexualidade dissidentes das normas.

Produções em trama com a pesquisa e a extensão

Na trama que envolve essa pesquisa, encontra-se meu Projeto de Extensão homônimo intitulado “Toda pessoa é invenção: autobiografias, escritas afetivas e performativas de corpos LGBTQIA+”, desenvolvido desde 2021 no Neepec e realizado em parceria com o Centro de Referência LGBT da Prefeitura de Belo Horizonte e com a Pró-Reitoria de Extensão da UFMG, por meio de bolsas de ações afirmativas para estudantes trans e travestis de graduação. Na principal ação do projeto, batizada de *Quem conta a sua história? – Encontros on-line de escrita criativa*, venho desenvolvendo e aprimorando uma metodologia inédita e exclusiva de escrita criativa, autobiográfica e performativa utilizando grupos de WhatsApp, criados para esse fim, com o intuito de propor alternativas para as pessoas pertencentes a essa população conduzirem escritas próprias à sua existência, incentivando outras formas de visibilidade social.

Tais encontros on-line de escrita criativa não se configuram como oficinas, pois não temos a pretensão de ensinar as pessoas participantes a escrever, mas de oferecer um ambiente seguro de estímulo à escrita, retirando-a de um movimento individual e solitário para investir na coletividade e na simultaneidade entre produção, leitura, recepção e interação. A criação metodológica e as experiências da primeira edição do projeto podem ser apreciadas no capítulo de livro “Quem conta a sua história? Experiências afetivas de escrita autobiográfica e performativa LGBTQIAPN+ em grupos de WhatsApp” (Dias, 2023b). As produções oriundas dos encontros realizados na primeira edição foram organizadas numa antologia (Dias, 2023d) e ganharão versão sonora em formato de podcast.

Paralelamente, na pesquisa “Toda pessoa é invenção...”, de modo amplo, tenho tomado experiências de vida comunicadas por pessoas LGBTQIAPN+ em textualidades diversas, seja por meio da escrita, vídeos, áudios, livros, posts, podcasts etc., assim como o que elas revelam, como um *corpus afetivo*, ou seja, a partir das afetações e das produções que venho encontrando no percurso. Cito algumas, a atriz e ativista trans Renata Carvalho no espetáculo *Manifesto transpofágico* e no vídeo documentário *Corpo: sua autobiografia*; a escritora, pesquisadora e ativista trans Amara Moira, por meio de seu livro autobiográfico *E se eu fosse puta*; o perfil no Instagram da artista visual míope transvestigênera Efe Godoy; a pesquisa e os trabalhos da multiartista e pesquisadora travesti Isadora Ravena e as crônicas de Paul Preciado em *Um apartamento em Urano*. O destaque para pessoas trans e travestis, nesse momento, tem um intuito político, poético e epistêmico, pelo constrangimento e deslocamento da minha constituição como homem cisgênero, construindo oportunidade de conhecer e ouvir suas vozes, tensionando aspectos do que nos aproxima e nos diferencia.

Em 2021, participei como aluno do curso online *Pensamentos Travestis na Arte Contemporânea*, organizado e conduzido por Isadora Ravena (2021), multiartista e pesquisadora trans cearense do teatro e performance. Em uma das aulas, ela convida Noá Bonoba, criadora trans da performance e do audiovisual, que se dirige a nós, pessoas cis presentes na sala virtual: “Por que você é cis?” A pergunta de Noá me suspende, me assalta, me rouba, me desnuda até agora. E eu pergunto a você que me lê: Você é cis? Se sim, por que você é cis? Eu não tenho essa resposta, e quero encontrá-la, se é que é possível. Não sei porque sou cis e quero saber. Que

corpo é esse que habito? Que corpo é esse que fiz e fizeram de mim? Lembro de Hilda Hilst quando, no livro *A Obscena Senhora D*, a personagem Hillé diz: “Também não compreendo o corpo, essa armadilha” (Hilst, 2001, p. 21). Que armadilha armaram para nós, pessoas cis, que as pessoas trans e travestis estão buscando desarmar? Uma bomba caiu no meu colo, ela está ligada e não tem previsão de explodir. O cronômetro aguarda uma resposta. Eu não tenho, ainda. Terei? Você tem? Por que você é cis?

Não me parece apenas retórica, pois se com Butler (2015a) e Nascimento (2021) compreendemos a performatividade do gênero, sua construção social, histórica, colonial, binária, opressora, se realmente acreditamos nesse construto forjado sobre o qual inúmeras violências estão assentadas e endossadas, se realmente compreendemos a legitimidade das existências trans, travestis e *queer*, que implodem a cisheteronormatividade, colocando seus corpos para questionar a ordem, recobro com Guacira Lopes Louro que

as formas como nos apresentamos enquanto sujeitos de gênero e de sexualidade são, sempre, formas inventadas e sancionadas pelas circunstâncias culturais em que vivemos. Os corpos considerados “normais” e “comuns” [cigêneros, ao que parece] são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. (Louro, 2020, p. 80)

Assim, me assaltam novas questões: Nós acreditamos no gênero? O que é ser homem? O que é ser mulher? O que seria não ser? Em que medida a cisgeneridade e a binariedade nos conforta, apesar das lutas e das violências a que estamos submetidos? Quando me interpelam por que sou cis, e não tenho uma resposta, no mínimo aceitável para mim que não seja “porque sim”, isso me constrange e me impele a seguir a pesquisa, as criações artísticas e o projeto de extensão. O que me coloca agora em movimento não é exatamente a aproximação com quem desconheço, mas o encontro com a alteridade, a partir de quem penso que não sou, ou de quem penso que sou, amplificando e tensionando os processos de afetação. Nascimento, professora e pesquisadora transfeminista, reflete sobre os modos como o conceito de cisgeneridade coloca-se “como um paralelo crítico ao das transgeneridades”, pois “os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/ gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa” (Nascimento, 2021, p.97).

As provocações encontraram eco na ação extensionista. A partir da pergunta *Qual a história do seu nome?*, proposta em um dos encontros on-line de escrita criativa e autobiográfica, e das respostas oferecidas pelas pessoas participantes, retorno à pesquisa para pensar, a partir da definição lejeuniana de autobiografia, sobre quem escreve sobre a própria vida e o nome próprio que a assina, em diálogo com as sujeitas e sujeitos elencados no *corpus afetivo*. Isso me encaminhou a investigar de que modo alguns marcadores de gênero como sexo biológico e nome próprio ferem o direito à identidade própria. Os resultados foram publicados em artigo

(Dias, 2023c), que buscou refletir sobre a escolha do nome próprio, o nome civil *versus* nome social, o nome retificado *versus* nome morto, e suas relações com a alteridade, estimulado pelas discussões sobre cisgeneridade e transgeneridade.

Modos corporais: o que (não) pode um homem gay?

As questões dessa primeira etapa de pesquisa incidem, portanto, sobre como o encontro (e o confronto) com as escritas autobiográficas e as epistemologias de pessoas trans e travestis (Ravena, 2021, 2022; Favero, 2020; Jesus, 2017) deslocam, problematizam e tensionam a cisgeneridade (Nascimento, 2021; Rodovalho, 2017; Cava et al., 2022), redimensionando a investigação e a leitura de como corpos forjados pelo gênero (cis ou trans) organizam de modos distintos suas experiências de mundo e constroem lentes para o conhecimento. As perguntas se refazem para pensar minha experiência como sujeito: que corpo já fui? Que corpo sou eu? Que corpo serei? Por que sou cis?

Venho ensaiando com mais força pensar no corpo como lente que também lê o mundo e os outros. O corpo como epiderme que sente, registra, modela e transforma as experiências, o corpo como episteme que permite conhecer e produzir pensamento. Esse corpo que me habita, por exemplo, conhece algumas violências, da minha expressividade ser sistematicamente corrigida desde a infância como criança viada afeminada, sobretudo pelo meu pai, que já pegou minha mão na cintura e com suas mãos alterou o modo como eu a colocava, pois homem não faz assim, mas de outro jeito, de um jeito “homem”. Marcel Mauss reflete sobre as técnicas do

corpo, chamando técnica “um ato tradicional e eficaz”, pois “Não há técnica nem transmissão se não houver tradição. Eis em que o [ser humano] se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral” (2003, p. 407).

Diversas mudanças de paradigmas relacionados ao corpo estão em curso, uma das quais é a refutação da cisheteronormatividade binária como padrão da experiência humana sobre seu sexo, gênero, desejo e sexualidade, pois “novos discursos, outra retórica, uma outra episteme se instalam e, nessa nova formação discursiva, a sexualidade passa a ganhar centralidade na compreensão e na organização da sociedade” (Louro, 2020, p. 72). Vê-se, de um lado, diversos esforços para a instituição e manutenção da norma nos corpos em relação ao gênero e à sexualidade. Entretanto, Louro argumenta que:

“O mesmo se pode dizer a respeito dos movimentos para transgredi-la [a norma]. Em ambas as direções, é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente - pelo próprio sujeito e pelos outros” (Louro, 2020, p. 77).

Meu corpo é minha lente para ler o mundo, ontem, hoje e adiante, ainda que o corpo não seja algo fixo, estável, mas sujeito a transformações de toda ordem, físicas, biológicas, comportamentais, estéticas. Da criança viada espontânea, curvilínea, de movimentos

arredondados, moldou-se um homem gay heteronormativo, com seu corpo truncado, duro, que se move como uma massa blocada, rochosa, minha prisão. Aquele corpo usurpado da infância, algumas vezes, clama por recuperar o feminino que já o habitou, reivindica sua legitimidade e espontaneidade já existentes. É possível voltar a ser? Por que sou cis? O que se lê desse corpo quando ele adentra os espaços? Esse corpo me protege? Quais masculinidades me constituem? Recuperar minha diferença da norma é me irmanar na vulnerabilidade dos meus e das minhas?

Como consequência dessas inquietações e na conformação de uma trilogia autoetnográfica, tenho agora me debruçado num terceiro texto a ser produzido cujo título provisório aponta para “Do homem que eu deveria ser à pessoa que vou me tornando: um testemunho pela integridade de ser”. Essa nova etapa da pesquisa em fluxo deverá envolver aspectos sobre masculinidades, violências, homossexualidade e as tentativas de libertação dos grilhões do machismo e da heteronormatividade e heterossexualidade compulsórias. Reconheço que fui treinado e lapidado (por meio da violência, da coerção e do medo) a ser um tipo de homem. Um homem que negasse o feminino e os feminismos, um homem que se colocasse como superior, um homem que deveria ter as mulheres cis como objeto de desejo sexual, um homem que deveria compartilhar respeito, admiração e afeto somente com outros homens (mas sem sexo, porque isso é “coisa de viado”), um homem que deveria se orgulhar de assediar e de abusar outros corpos, de preferência femininos.

Nesse aspecto, vai merecer destaque a questão do assédio e do

abuso também recorrente entre práticas homoafetivas e homossexuais masculinas, homens que somos moldados pela mesma lama. Apesar das tentativas, da violência e da coerção, tenho conseguido reconfigurar essa masculinidade, mas o caminho é longo. Para encerrar, convoco os homens e as masculinidades que me leem para pensarmos nas alianças que precisamos estabelecer fora do discurso, na ação, e quais pactos precisamos romper com os nossos pares na busca de equidade e reparação. O que estamos fazendo para combater essas violências, o machismo, a misoginia, o racismo, o classicismo e a LGBTQ+fobia? A que direção impele seu corpo e sua autobiografia na construção de um mundo mais justo, inclusivo e democrático?

Juarez Guimarães



Referências

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 1, p. 91-103, 2001.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. de Fernanda Siqueira Miguens. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Um relato de si. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015b. p. 11-56.

CAVA, Peter; BRAGA, Patrick de Almeida Trindade; NETO, Rubens Mascarenhas; ZANOLI, Vinícius. Cisgênero e Cissexual. **Revista Ñanduty**, [S. l.], v. 10, n. 16, p. 153-159, 2022.

CLOUGH, Patricia Ticineto. **The Affective Turn**: Theorizing the Social. Durham: Duke University Press, 2007.

CONNELL, Raewyn. **Masculinidades**. Trad. de Irene Ma. Vargas. Ciudad Universitaria: Universidad Autónoma de México, 2003.

DIAS, Juarez Guimarães. Da criança que um dia fui para as crianças que ainda somos: um manifesto pela liberdade de ser. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, n. 9, p. 320-340, 2020.

DIAS, Juarez Guimarães. Do armário que habito aos armários de todes nós: um relato pela verdade de ser. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DIAS, Juarez Guimarães Dias. (Org.). **Em primeira pessoa**: escritas afetivas e performativas de si. 1 ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2023a, p. 73-107.

DIAS, Juarez Guimarães. **Narrativas em cena**: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). Rio de Janeiro: Móbile Editorial/ Faperj, 2015.

DIAS, Juarez Guimarães. Quem conta a sua história? Experiências afetivas de escrita autobiográfica e performativa LGBTQIAPN+ em grupos de WhatsApp. In: FIORINI, Juan Ferreira; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; PEREIRA, Vinícius Carvalho (Org.). **Literatura em movimento**: ocupações do espaço físico e digital. 1. ed. Belo Horizonte: Tradição Planalto Produções Visuais e Editoriais, 2023b. p. 96-109.

DIAS, Juarez Guimarães. Quem é o seu nome? Marcadores de gênero e o direito à identidade própria. **Revista Esferas**, ano 13, v. 2, n. 27, 2023c.

DIAS, Juarez Guimarães (Org.). **Toda pessoa é invenção**: antologia viva LGBTQIAPN+ – Volume 1. Belo Horizonte: Fafich/ Selo PPGCOM/ UFMG, 2023d.

DIAS, Juarez Guimarães. Vende-se um pau: autoficção, performance e masculinidade na publicidade de si em aplicativos de postagens efêmeras. In: GONÇALVES, Juliana Soares et al. (Org.). **Dar-se a ver**: textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da Comunicação. 1. ed. Belo Horizonte: PPGCOM/ UFMG, 2018. v. 1, p. 76-96.

FAVERO, Sofia. Por uma ética pajubariana: a potência epistemológica das travestis intelectuais. **Revista Equatorial**, Natal, v. 7, n. 12, p. 1-22, 2020.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega, 2009. p. 127-160.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 1995.

HILST, Hilda. **A obscena Senhora D**. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Nascimentos em livro. In: MOIRA, Amara et al. **Vidas trans** - A coragem de existir. Bauru, SP: Astral Cultural, 2017. p. 10.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 11-30, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico** – de Rousseau à internet. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 399-423.

MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte: Fafich/ Selo PPGCOM/ UFMG, 2020.

MORICEAU, Jean-Luc; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Afetos e experiência estética: uma abordagem possível. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo e CARDOSO FILHO, Jorge (Org.). **Comunicação e sensibilidade**: pistas metodológicas. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2016. p. 79-98.

NASCIMENTO, Leticia Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RAVENA, Isadora. **Pensamentos travestis na arte contemporânea**. Curso on-line. 12 a 21 de julho de 2021. Lux Espaço de Arte.

RAVENA, Isadora. Próteses para travecametodologias de criação em arte contemporânea. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 23, n. 40, p. 95-103, 2022.

RODOVALHO, Amara Moira. O cis pelo trans. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, janeiro-abril/2017.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

SIBILIA, Paula. **O show do eu** – a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

Ana Luisa Santos e Juarez Guimarães





por um esforço lubrificado do dizer

palestra-performance
de ana luisa santos

Por um esforço lubrificado do dizer

Palestra-performance

Ana Luisa Santos

Em ação:

Passar café em cena

Escultura-leitura compartilhada das “crônicas do mosteiro com wi-fi”

Seguida da seguinte leitura:

Agradecendo o convite, a confiança, a colaboração na atividade da escultura “crônicas do mosteiro com wi-fi”, o brinde com café à trajetória dos Estudos Feministas na UNIRIO, um brinde com café à trajetória da parceria de trabalho com Sandra Bonomini, o encontro com Ana Bernstein, o reencontro com Joyce Athiê e com Juarez Guimarães, a possibilidade de experimentar esse espaço e compartilhar com vocês este momento.

Trazendo as crônicas para conversar com a palestra-performance, uma espécie de formato, como “foto-performance”, mas que diz da

arte da performance em suas diversas possibilidades de ativação e da voz como corpo, da voz como corpo em ação. Como no SLAM ou nas modalidades estéticas do canto, da poesia falada, das inúmeras e diversas manifestações e declarações e declamações de uma voz.

Como o gesto de escrever, escrever à mão, desenhar com uma caligrafia singular, a voz tem um timbre específico, que pode e muitas vezes é modulado por procedimentos de amplificação, registro ou colorido, como se diz no teatro, em sua manifestação.

A voz, a boca, a laringe, as pregas vocais, o pulmão, a vibração do ar, o fôlego, o diafragma, as musculaturas do pescoço e da face, os tendões da alma cedendo à passagem de ar, ao sopro de vida. Dizer, falar, proferir, gritar, dialogar pressupõe ouvir e ser ouvida. Romper com o silêncio ou com a surdez imposta. Enfrentar o silenciamento e resistir. Mas não só. Implica tentar traduzir, lidar com o limite das palavras, fazer ressoar a denúncia, mas também tentar trazer da reverberação a geração de espaço, de gerar mais espaço para mais pessoas falarem, de criar espaço entre as palavras.

Criar espaço não só no sentido de expandir, mas também de inaugurar, de estabelecer pontes. Ligações entre mim e o outro, entre mim e a outra em mim, entre os outros e eu, os visíveis e os invisíveis. Elos entre o passado, o futuro e o presente. Criar espaço, reconhecer como espaço, instaurar como espaço, perceber o corpo que ativa o espaço e atravessa o espaço, atravessa paredes com a sua voz, com a sua vez. Tremores, vibrações, ressonâncias que tocam como ondas o ambiente e as demais presenças, muitas vezes ecoando ausências.



Palestra-performance de Ana Luisa Santos

Performar com a voz, trazer as palavras como materialidade para a ação de maneira mais direta, ler textos coletivamente, improvisar ou compartilhar a leitura em voz alta, confiar nas palavras em seus gestos de flecha e se deixar vibrar pelo som que experimenta linguagem e um idioma em uma língua cheia de papilas, uma língua lambe a língua idioma carregada de sentidos mais ou menos antigos, mais ou menos atualizados.

Se entregar para a ação das palavras, se entregar pela ação das palavras, querer dizer, ouvir, tentar falar implicando o outro, a outra em mim e em sua dimensão de transmissão. Pedir. Cada gesto vocal é uma ação de pedir. Escutar é pedir que o outro diga. Cada canto é uma garrafa lançada ao mar. Cada voz é atravessada por seu próprio som antes e durante sua chegada aos poros alheios. Não ouvir, deixar de escutar é um esforço considerável, mais ou menos inconsciente. Por vezes, uma defesa. Outras tantas vezes, uma recusa violenta. Dizer, cantar, colocar em linguagem verbal, manifestar pela voz é fazer o corpo ressoar com palavras, em palavras, por palavras, em jogo com as histórias das palavras, em ação com uma matéria tão misteriosa como a presença.

Como os demais materiais, com tantas possibilidades de materiais que podem ser trabalhados em arte da performance, não há garantias prévias de realização. O trabalho com materialidades de significação — sejam palavras ou outros objetos ou símbolos, imagens, carregadas ou não de significados, gestos, especialmente um gesto como a voz, como uma fala ou canto, o trabalho de lidar com materiais, especialmente um material tão carregado de memória e uso como a linguagem verbal, como um idioma — traz outros desafios

para *performers* e testemunhantes de ações sonoro-vocais.

Dizer, em uma cultura ocidentalizada logocêntrica, tem uma energia específica.

Como se a palavra escrita, em contradição com as oralituras, tivesse mais garantia de valor. Colocar no papel tem um peso específico. Colocar na voz, acessar pela voz, tem outra gravidade. É o corpo aterrado que diz o saber, a possibilidade de saber, a possibilidade de não saber: o conhecer vem de outro lugar, talvez mais poroso e sensível como as membranas mágicas que existem nos ouvidos e as traduções interessantes que os nervos fazem até o cérebro.

O trabalho de palavras em arte da performance pode procurar desmontar esse edifício de cartas marcadas. Arte da performance de escrever com palavras gastas. Arte da performance de trabalhar com materiais sujos, impuros, perfurados, por vezes, tóxicos, manchados, matizados com várias camadas de tempo, de uso, de situações. Arte da performance de deslocar funções, de ativar e de desativar funções. De fritar na frigideira da ação a linguagem, que derrete, cai no chão, é preciso mexer sem parar para não queimar tudo, é temperar provando, queimando com a língua, segurando no cabo e jogando para cima para ver o que ainda resta, sempre diferente.

Performar com ou falhar propositalmente com o significado. Colocar, tornar a palavra bamba. Lugar de falha. Dançar o instituído. Se deixar arriscar pelo ouvir. Propor essa situação de escuta mútua. A voz que me toca, me fere e me acaricia. A voz que entra em mim me acolhe ou me machuca. A voz que experimento, que não é só

a minha, é uma constelação de timbres que vieram antes de que eu pudesse falar e de outras que virão em reverberação desconhecida ou em simultaneidade. Vozes simultâneas em debate ou em coro. Vozes que cantam juntas um hino de louvor ou de ódio à vida.

A escolha com a palestra-performance, esse desejo, essa intuição de escrever com a voz, a escrita nua de certezas, de definições definitivas, o desejo, a intuição de trabalhar com o material textual em ação, não só como imagem, mas como som, matéria no ar, vibração invisível, mas perceptível aos sentidos da pele da audição em sua abertura disponível. A poética do relato, a exposição de dizer, de se implicar com palavras, de tentar dizer para quem quiser ouvir, colocar o timbre pra jogo, exercitar esse tipo de elaboração que a escritura e a conversa permitem, subjetivando, tentando subjetivar a experiência e a escuta das vibrações do que a vida está pedindo de nós.

Para os estudos em arte da performance, para o campo de investigação e criação feminista, o formato ou modalidade ou experimento das palestras-performances em procedimentos solos ou coletivos apresenta — não representa, vejam bem — as palestras-performances apresentam uma atualização de práticas sociais e estéticas — políticas — não de uso de poder pessoal, mas de um gesto coletivo ou de coletivização muito antigo, ancestral e, simultaneamente, muito contemporâneo de dizer. Dizer, falar com ou sem intenção mais explícita, dizer por dizer, falar por falar, proferir para não sufocar, gritar para ser ouvida, sussurrar para comover ou mobilizar em aproximação íntima. É convidar para compartilhar um gesto tão profundo quanto o de escuta, um gesto de exposição tão eloquente quanto o silêncio. Dizer não é explicitar, é explicitar o corpo em sua

irreduzível singularidade da voz. É inaugurar com a voz, reinaugurar com a voz o gesto performativo das palavras que instituem, como naquele exemplo clássico, “eu vos declaro marido e mulher”, ou “marque seu gênero no formulário”.

Palavras não dão conta. *Performers* também não. *Performers* trabalham com materiais perigosos, às vezes, materiais íntimos, mais ou menos conhecidos, mais ou menos comuns. *Performers* falham, como seus materiais falham, e é nessa fissura que pode surgir uma abertura. Uma abertura de leitura. *Performers* não querem fechar o significado. Palestras-performances podem querer fazer do dizer um gesto aberto, expansivo, receptivo, convidativo, intrigante, curioso, por vezes, esquisito de agir. O gesto de falar como presença, aproximação, estar-com. É antidistância. É a intimidade do ouvido. É a memória do corpo com a voz que embala. É o som que atravessa a placenta. É a resistência da escuta diante do enxame de informação. É a intuição de que se ouvir é interessante. É conjugar com as inúmeras vozes internas. É compor com o coro coletivo que clama por justiça. É proceder por tremores. É confiar na vibração. É situar a escuta coletiva.

Em procedimento, palestras-performances podem trabalhar com textos prévios ou de improviso, na constituição de programas em situação de audiência em suas condições com uma ou dezenas de pessoas, em prontidão. Como se fossemos contar ou ouvir um segredo, podemos nos colocar, ou melhor, podemos nos dispor a deixar vibrar. Podemos nos dispor a deixar vibrar com o efeito do som. Enfrentando o acúmulo e o bombardeio de mensagens verbais com as quais muitas vezes temos que lidar minuto a minuto, dentro e fora de nossas cabeças, resistimos em cuidar das palavras como materiais de criação.

Usamos o que é usado contra nós, muitas vezes, como um contra-feitiço. Buscamos reencantar as frases. Repetimos sons e palavras, inventamos sons em palavras em um giro inaugural, criando outras giras. Nesse ritual ancestral de ouvir e dizer, de falar e calar, nessa ação de inverter os polos de energia de um gesto tão instaurativo quanto destrutivo, atravessamos, como numa corda bamba, o fio do desejo de viver, de viver junto, de criar para viver, ouvindo responsivamente o chamado da vida para se atualizar.

Palestras-performances sofrem o efeito das palavras e é nesse padecer, nessa paixão pelo que podem descobrir de uma expressão em elaboração, de deixar perder no reconhecimento da dinâmica da voz que precisa dizer mesmo imprecisa. Dizer é performar com a voz o estrondo das marés, o farfalhar de asas, o silêncio milenar mineral, o alarme de incêndio, o balbucio das primeiras palavras e das palavras mais velhas e gastas e cafetinadas através dos tempos. Colocar as palavras de molho, molhar as frases, umedecer, umidificar o texto com os fluidos do corpo. Um brinde a esse espaço e a esse esforço lubrificado do dizer.

Ana Luisa Santos e Joyce Athiê



decolonizando o saber e o fazer

teorias, práticas e
pedagogias feministas



Descolonizando a economia: epistemologias feministas e a disputa pelo conhecimento

Margarita Olivera

Introdução

A ciência econômica, por ser uma ciência social aplicada, deveria estar atenta às dinâmicas de produção, distribuição e acumulação que moldam o capitalismo como resultado direto das relações humanas. No entanto, ao longo do tempo, consolidou-se como um campo que busca se aproximar das ciências naturais e exatas, adotando uma linguagem técnica, formalista e fortemente ancorada em modelos matemáticos abstratos. Essa escolha metodológica confere à economia uma aparência de neutralidade e objetividade, mascarando os compromissos ideológicos e as implicações políticas de suas teorias. Assim, historicamente, a disciplina tem servido para legitimar e perpetuar as relações de poder vigentes.

Este artigo tem como proposta tensionar essa suposta neutralidade da economia, buscando descolonizar seus fundamentos a partir da incorporação de epistemologias feministas e do Sul Global.

Trata-se de trazer à tona os silêncios, ausências e exclusões que sustentam a disciplina em sua configuração atual.

A metodologia adotada é qualitativa e exploratória, baseada em uma análise crítica da literatura, entrelaçada com reflexões oriundas da prática docente e da atuação política da autora. Parte-se de uma perspectiva situada, interseccional e decolonial, que permite desvelar os mecanismos de exclusão e hierarquização presentes na produção do saber econômico.

Ao reconhecer que a economia é uma das ciências mais alinhadas aos centros de poder — e, ao mesmo tempo, uma das mais marcadamente masculinas, brancas e eurocentradas —, torna-se urgente evidenciar os silenciamentos, as exclusões e as violências simbólicas que atravessam sua construção, prática e ensino. É uma ciência erguida sobre ausências: a exclusão sistemática de mulheres, pessoas racializadas e dissidências de gênero e sexualidade, tanto como sujeitos quanto como fontes legítimas de conhecimento. Nesse contexto, destaca-se a economia feminista como um campo insurgente e necessário para imaginar e construir outras formas de entender o mundo e organizar a vida em sociedade, com base em uma perspectiva comprometida com a justiça social.

A economia e a invisibilidade das mulheres

O estudo da economia, em suas tradições clássica e neoclássica, tem historicamente negligenciado as dimensões de gênero e raça na interpretação dos fenômenos econômicos (Carrasco, 2016). Desde os alicerces do pensamento econômico, os teóricos predominantes

— homens brancos de origem europeia — analisaram as dinâmicas econômicas a partir do comportamento de sujeitos masculinos e brancos. Tanto na economia política quanto na economia política crítica, entende-se que o valor das mercadorias decorre do trabalho produtivo e mercantilizado, realizado, em grande parte, por homens. A distribuição do excedente, por sua vez, é vista como fruto de disputas entre trabalhadores e capitalistas igualmente masculinos e brancos (Olivera, 2024).

Essa perspectiva ignora o papel das mulheres como trabalhadoras, historicamente submetidas a níveis mais elevados de exploração, com piores salários e condições laborais mais precárias. Além disso, a economia clássica desconsidera a relevância da reprodução social — por não ser mediada pelo mercado —, classificando-a como atividade não econômica e, portanto, improdutiva (Fraser, 2016; Olivera; Fernandez, 2022). Assim, o trabalho doméstico e de cuidado, predominantemente exercido por mulheres, é ignorado como elemento essencial para a reprodução da força de trabalho e, conseqüentemente, da acumulação econômica.

A transição do feudalismo para o capitalismo consolidou uma divisão sexual do trabalho que confinou as mulheres ao âmbito reprodutivo enquanto os homens passaram a ocupar o espaço da produção mercantil (Federici, 2019). Esse processo foi marcado por violência e repressão, como demonstra Silvia Federici (2017) ao interpretar a caça às bruxas como instrumento de controle e domesticação dos corpos femininos, impondo a figura da mulher submissa e apagando práticas e saberes autônomos.

O caráter androcentrado e a misoginia explícita, evidenciados até mesmo em escritos que defendiam o confinamento das mulheres ao ambiente doméstico para preservar a ordem familiar e reduzir a mortalidade infantil (Pujol, 1992), limitaram o desenvolvimento de abordagens mais abrangentes sobre o funcionamento real do sistema econômico. Com a consolidação do paradigma neoclássico, no contexto da emergência do pensamento neoliberal, essas restrições não só se mantiveram como se intensificaram. A teoria dominante, de base marginalista, passou a operar com um método de abstração que define o comportamento econômico com base em um indivíduo racional, egoísta e maximizador de lucros e utilidades — à la Robinson Crusoe —, desconsiderando os conflitos estruturais do capitalismo, como a luta de classes, bem como os processos históricos e a diversidade das experiências sociais (Marçal, 2017).

Nesse contexto, o *homo economicus* emerge como figura central: um sujeito abstrato, branco, masculino, heterossexual, europeu e desprovido de vínculos sociais significativos. Essa representação normativa ignora outras identidades e experiências, quebrando a conexão entre a produção de mercadorias e a reprodução da vida. Igualmente, fortalece a ideia de que políticas econômicas podem ser formuladas de maneira neutra e universal, esquecendo as múltiplas camadas de opressão e exploração ligadas a gênero, raça, sexualidade e demais marcadores que estruturam o capitalismo patriarcal (Olivera; Fernandez, 2022).

Na vertente neoclássica, em contraste com a abordagem da economia política, o individualismo metodológico leva à interpretação de que problemas como desemprego, baixos salários ou

discriminação seriam consequência das escolhas racionais dos indivíduos. Dessa forma, o sistema, o Estado e a sociedade deixam de ser responsabilizados pela geração das desigualdades e, consequentemente, pela promoção de condições dignas de vida. Em suas interpretações mais extremas, alinhadas ao neoliberalismo, essa visão defende a diminuição do papel estatal, a eliminação de políticas de justiça social e a implementação irrestrita de medidas de austeridade, sob o argumento de manter uma “economia saudável”. Essa lógica, entretanto, negligencia os impactos devastadores que tais medidas provocam na vida das mulheres e das populações racializadas, agravando desigualdades historicamente construídas e sancionadas pela própria ciência econômica (Olivera, 2024).

Observa-se, ainda, que muitos dos desafios expostos permanecem atuais. Muitas mulheres se mantêm fora do mercado de trabalho devido à sobrecarga dos cuidados não remunerados. daquelas que conseguem ingressar, muitas acabam inseridas em setores caracterizados pela precariedade, recebem salários inferiores, encontram barreiras para ascender profissionalmente e sofrem múltiplas formas de discriminação. Em especial, mulheres racializadas enfrentam uma maior exposição a essas dinâmicas, estando frequentemente concentradas em empregos informais e de baixa remuneração (Fernandez, 2019).

Portanto, a economia ortodoxa e dominante funciona como uma ciência da exclusão ao produzir epistemologias que silenciam, marginalizam e hierarquizam tanto os sujeitos quanto os saberes. Diante desse cenário, torna-se urgente a construção de abordagens capazes de reconhecer a pluralidade das experiências e promover uma justiça cognitiva e social efetiva.

Colonialidade, gênero e produção de conhecimento

A economia, enquanto disciplina, nasce inserida no contexto do projeto moderno-colonial, com sua construção epistemológica profundamente ligada à consolidação do capitalismo e à organização social dele decorrente. Desde o início, a divisão sexual e racial do trabalho — estabelecida nos processos de colonização e escravização — foi naturalizada nos modelos econômicos, que focam exclusivamente a esfera de produção mercantil e o conceito do *homo economicus*.

A ciência econômica, ancorada em uma lógica iluminista e eurocêntrica, busca uma neutralidade que se alcança pela abstração de sujeitos universais, considerados racionais e desprovidos de marcadores sociais de opressão. Contudo, essa tentativa de neutralidade exige o apagamento das formas específicas de exploração e hierarquia, que na verdade se fundamentam em relações de poder sustentadas pela colonialidade do saber (Quijano, 2005; Grosfoguel, 2018).

Dentro desse cenário, os trabalhos de cuidado, a reprodução da vida e a manutenção da força de trabalho — majoritariamente desenvolvidos por mulheres, sobretudo as racializadas — são frequentemente negligenciados nas produções teóricas econômicas. Essa omissão não é neutra, mas sim parte de um sistema que reafirma estruturas patriarcais e racistas, contribuindo para a continuidade da acumulação capitalista (Olivera; Pereira, 2024).

Essa ausência de estudos sobre o papel dos corpos feminizados e racializados no sistema econômico reflete, também, a exclusão desses sujeitos como produtores legítimos de conhecimento.



Por exemplo, em programas de graduação em Economia no Brasil, mulheres representaram apenas 35% dos formados em 2021, enquanto apenas 26,6% dos professores eram mulheres — e essa participação diminui à medida que se avança na carreira (Economistas, 2021). No contexto brasileiro, a presença de professoras negras na área de economia é extremamente rara — especialmente aquelas que se dedicam aos estudos de gênero e raça —, assim como é quase inexistente a de pessoas trans ou não binárias. Essa sub-representação reforça um padrão de pensamento androcêntrico, que privilegia corpos masculinos e brancos, operando como um mecanismo de reprodução de privilégios e de desigualdade material, ao mesmo tempo que legitima epistemologias que silenciam outras experiências e saberes.

Apesar das lutas e conquistas dos últimos dois séculos, o sistema capitalista demonstra uma notável capacidade de reinvenção. Ao incorporar pautas de luta, o capitalismo assume novas cores — rosa, verde, roxo, marrom — e se apresenta como inclusivo e plural, sem alterar, contudo, as relações históricas de dominação e opressão forçadas pela colonialidade. Nesse processo, a ciência econômica atua como um instrumento central para a legitimação dessas estruturas.

A crítica decolonial propõe romper com essa lógica. Em vez de trabalhar a partir de categorias universalistas, sugere-se repensar a economia a partir de experiências situadas — enraizadas nos territórios, comunidades e na diversidade de corpos e saberes (Segato, 2021). Essa perspectiva requer uma reconfiguração profunda da forma de compreender os fenômenos econômicos, reconhecendo que as opressões de gênero, raça e classe são interligadas e inseparáveis, devendo ser analisadas de forma integrada e comprometida com a justiça social.

Economia feminista: a organização social do cuidado e os desafios para a transformação

A economia feminista emerge, na década de 1990, como um campo de pensamento e prática que se propõe a questionar a supremacia do paradigma neoclássico. Essa abordagem, situada na heterodoxia e no pensamento crítico, destaca a centralidade da vida, do cuidado e da sustentabilidade, em contraposição aos preceitos tradicionais que valorizam a eficiência, a competição, os mercados, os lucros e o crescimento ilimitado (Carrasco, 2006). Em vez de buscar

a otimização a partir de uma lógica de mercado excludente, a economia feminista focaliza as relações de interdependência, solidariedade e justiça social.

Embora sua consolidação ainda esteja em processo e permeada por tensões internas e desafios epistemológicos, ela vem se enriquecendo com as experiências das mulheres do Sul global, que trazem perspectivas descoloniais, antirracistas e pluriepistêmicas para a análise do sistema capitalista patriarcal. Em particular, a vertente latino-americana tem contribuído para ampliar o debate, introduzindo conceitos como o “*buen vivir*” ou “*vivir bien*”, criticando o extrativismo e a mercantilização da vida e defendendo uma reorganização social do cuidado (Olivera; Pereira, 2024). A proposta central é que a sustentabilidade da vida deve ocupar o centro das discussões econômicas, rompendo com a dicotomia tradicional entre produção e reprodução e resgatando saberes que foram historicamente apagados e marginalizados.

Um dos principais aportes dessa corrente é a crítica à sobrecarga de trabalho que recai sobre as mulheres — especialmente as pobres e racializadas — no âmbito do cuidado. Esse trabalho, fundamental para a reprodução da vida, tende a ser naturalizado e ignorado, enquanto é explorado pelo sistema capitalista, que o transforma em uma obrigação individual sem a devida valorização social e econômica (Federici, 2019). Os papéis de gênero, reproduzidos e reforçados por diversas formas discursivas — intensificados, inclusive, com o uso das mídias sociais —, perpetuam a divisão sexual e generificada do trabalho, confinando as mulheres aos espaços de cuidado.

A ausência de políticas públicas de cuidado, ainda mais em um contexto de desresponsabilização estatal e crescente precarização das relações laborais, reforça um modelo social injusto, que agrava a sobrecarga das mulheres. Essa realidade se torna ainda mais evidente em contextos marcados por agendas neoliberais, que priorizam a austeridade fiscal e a aplicação de políticas de ajuste estrutural. Nesse cenário, estratégias como a romantização do autocuidado, a medicalização da dor (física e mental) e a imputação de culpa aos indivíduos funcionam para despolitizar a experiência da exaustão cotidiana (Olivera, 2024).

Diante desse quadro, a proposta feminista é, essencialmente, politizar o cuidado. Isso implica reconhecer sua importância vital para a manutenção e reprodução da vida social, redistribuir suas responsabilidades de forma equitativa e garantir que esse trabalho seja valorizado, tanto material quanto simbolicamente (Rodríguez Enríquez, 2019). Trata-se, portanto, de repensar a organização da sociedade para romper com a lógica da acumulação e da exploração, abrindo caminho para horizontes mais justos e dignos para todos.

Considerações finais

Descolonizar a economia implica romper com seus fundamentos epistemológicos, repensar suas práticas acadêmicas e transformar os modos de produção do conhecimento. Nesse cenário, a economia feminista desponta como uma alternativa concreta, pois, ao colocar no centro da análise elementos como a vida, o cuidado e as relações sociais, abre espaço para a imaginação de outros mundos possíveis.

Mais do que apresentar soluções técnicas, essa proposta configura uma disputa política, epistemológica e ética acerca do que desejamos para a sociedade. É crucial reconhecer que os saberes oriundos dos territórios, das mulheres, das comunidades racializadas e dos sujeitos historicamente marginalizados são fontes legítimas de conhecimento e agentes de transformação social.

Portanto, descolonizar a economia não se restringe ao campo teórico — trata-se de um compromisso político que visa transformar as formas de produção e as bases de validação do conhecimento. Nesse percurso, a economia feminista vai além da mera crítica, propondo alternativas metodológicas, práticas pedagógicas inovadoras e alianças interseccionais que desafiam as hierarquias epistêmicas tradicionais. Os espaços da sala de aula, do currículo, da pesquisa e da extensão passam a ser os territórios de uma disputa fundamental em que se valorizam saberes locais, se ouvem vozes silenciadas e se constroem coletivamente novas narrativas econômicas centradas na vida. Assim, aposta-se de forma ética e radical na possibilidade de imaginar e edificar futuros mais justos, plurais e sustentáveis.

Referências

CARRASCO, Cristina. La economía feminista: una apuesta por otra economía. In: VARA, María Jesús (org.). **Estudios sobre género y economía**. Madrid: Akal, 2006. p. 29–62.

ECONOMISTAS. As mulheres nos diferentes estágios da carreira acadêmica em Economia no Brasil: relatório 2021. São Paulo: **EconomistAs – Brazilian Women in Economics**, FEA-USP, 2021.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDEZ, Brena P. M. Teto de vidro, piso pegajoso e desigualdade de gênero no mercado de trabalho brasileiro à luz da economia feminista: por que as iniquidades persistem? **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, n. 26, p. 79–104, 2019.

FRASER, Nancy. Contradictions of capital and care. **New Left Review**, n. 100, 2016.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008.

MARÇAL, Katrine. **O lado invisível da economia: uma visão feminista**. São Paulo: Alaúde Editorial, 2017.

OLIVERA, Margarita. **Palestra no Seminário Diálogos Feministas, Mesa: Decolonizando o saber e o fazer — teorias, práticas e pedagogias feministas**. Organizadores: ARTFEM (Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos) e PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, 19 de março de 2024.

OLIVERA, Margarita; FERNANDEZ, Brena P. M. A questão da mulher em Marx, seus problemas e a contribuição das feministas marxistas ao debate. In: FERNANDEZ, Brena P. M. (org.). **Mulheres na história do pensamento econômico**. Florianópolis: Editora Peregrinas, 2022. p. 105–124.

OLIVERA, Margarita; PEREIRA, Leticia. A economia feminista e a sustentabilidade: capitalismo patriarcal extrativista ou colocar a vida no centro? In: TEIXEIRA, M.; OLIVERA, M.; VIEIRA, C. (org.). **Economia feminista no Brasil: contribuições para pensar uma nova sociedade**. São Paulo: Autonomia Literária, 2024. p. 42–65.

PUJOL, Michèle A. **Feminism and anti-feminism in early economic thought**. Cheltenham: Edward Elgar, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-130.

RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ, Corina. Trabajo de cuidados y trabajo asalariado: desarmando nudos de reproducción de desigualdad. **Revista THEOMAI**, n. 39, p. 78-99, 2019.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Deise de Brito e Margarita Olivera



Partilha para mover: universidade e atitudes decoloniais

Deise de Brito

Boa tarde, gente, licença pra chegar, licença para energia das trocas. Para mim, laroyê sempre. Licença também às que chegaram antes de mim. Considero que a gente teve, às 13h, uma mesa que representa este fato, então, eu celebro muito as resistências que estavam aqui, como, a professora Angela [Figueiredo], que já tie-tei nitidamente. Já aponto que minha partilha será a partir das perguntas que o evento propõe. E, nesse sentido, debrucei-me um pouco, desde que recebi o convite, aliás, muito obrigada pelo convite, à organização, à Ana [Bernstein], muito obrigada mesmo.

O texto de apresentação dos Diálogos Feministas tem perguntas e gosto muito quando o texto tem perguntas. Porque as perguntas são movimentos, e quando a gente está dentro de uma ambiência de pesquisa, elas são fundamentais. Eu destaquei três e vou aqui partilhar uma questão que não se relaciona unicamente com o campo artístico. Falarei um pouquinho disso a partir da perspectiva de onde eu venho, mas é para a gente sair, se provocar e se deslocar

desse binômio corpo docente e corpo discente dentro da universidade, pensando a universidade como um lugar onde o corpo docente não é o único corpo educador. Existem outras pessoas, outras agências aqui dentro. E eu considero importante referenciá-las, já que a gente está falando de intersecções, diálogos. Acho que é sempre importante trazer essas outras pessoas que fazem a universidade e a educação.

Antes, é importante salientar que estar na Urca é muito simbólico para mim. No meu doutoramento, eu estudei o corpo negro a partir de uma dobradinha, Grande Otelo e Josephine Baker, que se encontraram no palco do Cassino da Urca, em 1939. Então, acredito que a ancestralidade me trouxe aqui também. E foi a partir dessas duas pessoas, artistas da cena, presenças negras na cena, pensando na diversidade do que é ser uma presença negra na diáspora, e baseada no meu contato, nas minhas relações com arquivos, tanto do Brasil quanto do exterior, que eu idealizei e concebi o “Arquivos de Okan”, em 2020, uma plataforma que inclui e reúne registros, até agora principalmente escritos, a respeito de presenças negras. Existe uma seção chamada “Trajetos Apreciativos”, que são práticas de apreciações críticas, que tenta desafiar esse lugar-presença negra para além de um eixo hegemônico, que é o eixo Sudeste/Rio-São Paulo. Falo isso me provocando, ao mesmo tempo, porque apesar de ser baiana nascida e criada em Salvador, eu vivi durante muitos anos da minha vida em São Paulo e, cognitivamente, tenho uma percepção que é também muito organizada nesse território. Tenho o meu lugar de origem no Nordeste, mas também nesse lugar do Sudeste, e quando comecei a pensar o “Arquivos de Okan” e a pensar na prática de escrita, na prática de crítica, na prática analítica,

localizei em mim uma certa arrogância sudestina, uma arrogância sudestina/São Paulo-Rio, principalmente por conta dos meus direcionamentos, das [minhas] orientações. Então, hoje tenho muito orgulho de dizer que somos uma equipe negra, majoritariamente, e uma equipe negra diversa — temos uma artista do Norte do país, do Amazonas, temos do Nordeste, pessoas cisgêneras e não cisgêneras —, e, acima de tudo, somos uma equipe que é remunerada. Isso para mim é muito valioso dentro de um projeto que é extremamente independente. Assim, convido vocês a acompanhar a gente e nos seguir nas redes.

Continuando, foi ainda nessa perspectiva do doutoramento que aconteceu o meu encontro com os estudos decoloniais de uma forma bastante singular, porque o primeiro contato foi com a corrente teórica, de fato. Friso a corrente teórica, porque depois entendo que a prática decolonial esteve desde sempre na minha vida, vindo de família negra com ancestralidade também indígena, da Bahia. Então, as práticas decoloniais estavam aí desde o início, mas, enquanto corrente teórica, eu identifico que foi em 2015, quando tenho contato, em um encontro na Colômbia a respeito de estudos e investigações sobre o corpo, e retorno para o Brasil muito movimentada. Foi uma corrente que me ajudou inclusive em linhas de processos de cura para o processo de doutoramento.

Não julgo negativamente o ato de nomear, acho que as nomeações são muito importantes. Todas elas. No entanto, nomeações que partem de movimentos de comunidades dissidentes, principalmente, precisam ser replicadas de forma responsável. Assim, são muitas camadas para serem discutidas. Nesse caminho, e como

provocação, eu recuso a colocação no meu currículo do termo “decolonial”, porque eu sinto — apesar de ter pessoas e referenciais que eu estudo muito e, cada vez mais, aprendendo bastante — que as nomeações “decolonial”, “decolonialidade” — aí eu vou puxar um pouquinho do que a Joyce [Athiê] trouxe na pergunta dela — estão virando também uma moeda. Estão virando uma moeda com um valor de mercado. E faço essa colocação a partir da minha experiência, das experiências dentro da classe do nicho artístico do qual eu participo. Tenho notado que é um conceito muito presente e cada vez mais citado nesse determinado nicho e estou falando de curadorias atualmente, a partir do gerenciamento de instituições culturais do país. Considero essas circunstâncias nas instituições de São Paulo, por exemplo, em práticas formativas. Não que eu seja contra a popularização do decolonial, pelo contrário. Acho que a gente tem que popularizar as camadas, se preocupar em popularizar as radicalizações das camadas. Contudo, sinto que não adianta trazer as frases de efeito, os termos, os conceitos que fazem parte desse movimento, o movimento decolonial — que é fruto de movimentos sociais, por exemplo, movimento de pessoas negras, movimento de pessoas indígenas, movimento de pessoas LGBTQs — e não entender e/ou não se predispor a alterar os protocolos e os procedimentos nas relações. Estamos debatendo muito a questão da hierarquização dos conteúdos dentro da arte e dentro do currículo, porque isso é um fato. Temos grandes avanços nesse sentido, principalmente por conta dos esforços de professores e professoras negras, que adentraram as universidades, que desbravaram, mas ainda há dificuldades. Na minha percepção, existe a hierarquização do currículo porque existe ainda uma performance da hierarquização nas relações que corporificam protocolos e procedimentos perversos.

Eu acredito que pensar uma arte que pretende exercer esses movimentos de decolonialidade, para além do que está na cena, é pensar no modo como essa cena foi produzida, o que acontece para se chegar naquele momento, naquele momento do processo da cena. Como foram as relações durante os procedimentos de criação artística, durante os procedimentos de produção. Será que a gente está ali repetindo protocolos daquilo que nós chamamos de algoz? Ou a gente está inventando e renovando novas ocupações de si? E esse “si”, eu quero colocar em parênteses, “coletivo”.

Daí, fiquei pensando muito a respeito de uma pergunta que o texto do evento traz, que é: “de que forma a academia tem recebido, se deixado afetar pelas práticas mais cotidianas e complexas de enfrentamento a modos históricos, estruturais, de produção, de conhecimento, poder, vida e também de morte?” E nesse segmento, eu voltei para o momento da minha entrada na universidade em 2002. Ainda não tinha sido instaurada, na UFBA, a Lei de Cotas, pelo menos não na Escola de Teatro. Sou de uma turma anterior, se não me engano, mas me lembro muito bem de que, mesmo não sendo uma aluna que ingressou na universidade via ações afirmativas, sou uma aluna também alimentada e nutrida por esse contexto, porque me lembro muito bem do quanto já estava ali instaurado um movimento, que se potencializou muito tempo depois, quando as pessoas ingressaram via ações afirmativas. Então, acho que é óbvio que é necessário colocar aqui, nessas reverberações, a entrada dessas pessoas através dessas políticas de ações afirmativas, que vêm alterando não somente o espaço estético e epistêmico, mas também instaurando debates. Acho que isso é o principal. Instaurando debates de cunho editorial, de referencial

bibliográfico, a respeito de modos de criação e discussão em arte, vindo com uma luta por processos de permanência, que é o nosso grande desafio -- o processo de permanência de estudantes cotistas nas universidades. E quando eu falo em permanência, eu toco mesmo nesse lugar dessa zona territorial que precisa ser uma zona emocionalmente segura, e a universidade infelizmente ainda não o é, e nós sabemos por quê. Mas em adição, eu queria que a gente também refletisse aqui, em conjunto, o quanto é importante também considerar além desse contexto - das ações afirmativas, de quem ingressa aqui via política de cotas especificamente - , o quanto é importante a gente considerar os contextos das outras pessoas educadoras do espaço acadêmico.

É importante a gente considerar os contextos das outras pessoas educadoras no espaço acadêmico, nas discussões sobre emancipação. Pessoas funcionárias, técnico-administrativas, pessoas funcionárias terceirizadas, da área da limpeza, do almoxarifado. Eu não conheço o contexto da UNIRIO, mas a partir das minhas experiências em outras instituições, eu garanto que há muito o que fazer e atitudinar. Penso até na palavra atitude, fazendo aí uma licença, no sentido de se amalgamar com essas pessoas, se amalgamar com essas outras pessoas também educadoras que vivem nesse espaço porque elas também são educadoras, à sua maneira. Assim como em uma escola pública, você tem o porteiro, a merendeira, a secretária, a diretora, tem as professoras, todo mundo ali. Todo mundo ali está em contexto pedagógico. Todo mundo ali está, de uma certa forma, construindo ou ajudando a construir um projeto de educação, seja ele lá qual for. E assim, ao entender a importância de uma interação saudável e ao perceber que essas pessoas também são

agentes, necessitamos de uma comunicação mais genuína e descentralizada, para acessar essas outras camadas e os nossos processos subterrâneos de acomodação e de arrogância. Eu acredito que estaremos dando um grande passo em direção a um aspecto importante dessa atitude que é entender que a universidade não é apenas composta pela gestão, pelo corpo docente e pelo corpo discente.

Quero contar aqui um pouco da experiência que eu tive como integrante da Comissão de Direitos Humanos no Instituto de Artes da UNESP, durante o meu processo de doutorado. Teve um momento em que houve um conjunto de fraude das cotas. Foram em torno de mil denúncias na época, e o professor que estava à frente era um professor da Pró-Reitoria de Extensão, chamado Dr. Juarez Tadeu de Paula Xavier. Ele fez questão de ir ao Instituto [de Artes] para conversar com os alunos, alunas e alunes, porque muitos estudantes começaram a criar tensionamentos muito graves em relação à política de cotas por conta das fraudes: “Não é justo!”, “Como assim, o que é então?”, “O que é ser negro?”, “O que é ser cotista?”, “Eu sou pobre!”. E começaram a surgir muitos tensionamentos negativos em relação à política. E o professor Juarez foi ao Instituto de Artes e fez uma fala, no hall, com todos os estudantes, coletivos feministas, coletivos do movimento negro estudantil também, e naquela ocasião, uma questão que eu identifiquei foi que todas as dúvidas que ocorreram poderiam ter sido sanadas dentro da sala de aula se os professores e as professoras do Instituto de Artes se dedicassem a um debate antirracista. Eram dúvidas a respeito, por exemplo, dessa característica do racismo brasileiro, que tem um ponto amalgamado ao fenótipo. E uma segunda questão que eu notei é que não tinham professores nesse debate, não tinham professores

nessa conversa, era uma ausência total de professores e professoras. Quero chamar a atenção que, na época, acredito que ainda se tenha esse quadro, o Instituto tinha apenas um professor negro, de música, que era o professor Fábio Miguel, que já foi para o Orun. O quadro docente do departamento de Artes Cênicas era majoritariamente branco, não se tinha professores negros ou negras no departamento de Artes Cênicas.

Deise de Brito, Margarita Olivera e Martha Ribeiro



Então, quando penso nesse lugar da hierarquização de conteúdos, penso muito nessas relações, porque, curiosamente, naquele departamento, existiam professores e professoras que estavam discutindo decolonialidade e, mesmo assim, havia uma completa ausência na conversa com o professor Juarez. Então, pensar esse debate, esses novos mundos possíveis de bem-viver para todo mundo dentro da ambiência acadêmica, é considerar todos esses fatores, inclusive esses fatores relacionais. Sem romantizar, porque romantizar também é um protocolo colonial.

Por fim, nós, como professores, professoras, educandes aqui dentro da universidade, precisamos entender que as ações universitárias não se restringem apenas à universidade. Elas estão dentro de outros momentos, de estágios do ensino e da aprendizagem. E vice-versa. Esses outros estágios estão aqui dentro também. Assim, é importante a gente começar a encruziphar e a fabular como a universidade, por exemplo, está presente na educação infantil, nas infâncias. E falo a partir de uma experiência como uma professora que recentemente dava aula numa escola municipal de artes em São Paulo para crianças na faixa etária de 5 a 13 anos. E como esses contextos estão aqui também, porque as crianças estão sendo educadas em pedagogias. E que pedagogias são essas?

Vou ficar por aqui. Mas queria abrir essas reflexões, abrir esse espaço. Agradeço e vamos conversar.

artivismos feministas



Artivismos feministas

Eliana Monteiro e Bruna Lessa

SANDRA BONOMINI [MEDIADORA]:

É uma honra ter vocês aqui. A Eliana Monteiro e a Bruna Lessa vão apresentar duas performances que fazem parte do Coletivo Mulheres em Quarentena, criado durante a pandemia de Covid-19 em 2020 em pleno confinamento. Elas surgem como uma saída de emergência, para tentar dar alguma resposta diante de tanta dor e absurdos políticos que aconteceram no Brasil e dar uma resposta diante da necropolítica brasileira — não encontro outro nome para chamar a pandemia no Brasil, que todo mundo aqui vivenciou. São duas performances criadas, realizadas e performadas em pleno confinamento, dentro de casa, e transmitidas ao vivo pelo canal do Coletivo Mulheres em Quarentena no YouTube.

ELIANA MONTEIRO

Boa tarde, estou de blusa branca [com a inscrição] “os outros”; o cabelo – estou tentando deixar crescer – é preto. Sou morena, descendente de indígena e, se pego sol, fico bem morena mesmo, e

estou com um colar vermelho.

Vou falar um pouquinho sobre como eu comecei na performance e o que é performar para mim. Durante minha adolescência inteira, eu tive glossofobia, que é uma fobia gigantesca relacionada ao falar. Minha mãe era uma pessoa muito machista e patriarcal, e [éramos] três irmãos e eu. Então, ela era, na minha concepção, muito dura. E eu queria ser um menino também, para poder caber na vida dela. E isso não era possível naquela época. Então eu fui me fechando, fechando, fechando e embotei mesmo. Eu não conseguia falar. Para falar, ou eu falava ou eu respirava. Senão, eu desmaiava ou tinha vertigens muito fortes. Era esse o problema.

Em 1995, resolvi fazer teatro só para conseguir falar. Eu era funcionária pública de carreira e tinha dores horrorosas. Então pensei: “eu tenho que falar, não tem jeito”. Porque ficava uma bateadeira dentro, não saía nada. E aí, por uma série de razões, eu consegui me apaixonar pela turma [do curso de teatro]. Eu conseguia falar só um pouquinho, as pessoas já entendiam. Eu ficava em cena, mas tipo “um pouco árvore”. Eles estavam me ajudando, e eu estava conseguindo. O mais importante para mim era conseguir estar na frente de pessoas, pelo menos isso. Em 1995, fui ver *O Livro de Jó* [espetáculo do grupo Teatro Vertigem] e pensei: “é isso que eu quero fazer, e com estas pessoas”. Porque foi uma coisa que me arrebatou de verdade. Aí em 1998, eu entrei para o Vertigem e falei para eles: “eu quero ser ouvinte”. Isso me colocou em lugares em que eu teria que falar. Essa foi a minha entrada, mas, ainda era assim, para falar eu tinha que pensar, pedir licença, pedir desculpas. Eu me sentia no corpo errado, na vida errada, na casa errada. Tudo

errado. Não tinha uma coisa que eu achava que era certa, inclusive, eu achava que eu era errada também o tempo todo.

Quando eu tinha 16 anos, conheci minha namorada, minha companheira. A gente ficou 34 anos juntas. Só que nesse período, a família dela e a minha também... A questão religiosa era muito forte, a religião católica. Era uma demonização o tempo inteiro. Eu achando que era completamente errada o tempo todo, então eu só abaixava a cabeça, e ela também. E a gente ficava um pouco camaleão, tentando sobreviver ali e sem conseguir sair de casa e ir para nossa casa, viver, enfim. Em 2014, a gente [o Teatro da Vertigem] foi para a Bélgica fazer um trabalho, e todas as pessoas que tinham namorada e namorado no grupo levaram as/os companheiras/os. A gente ficou lá quatro meses, e ela não foi. E eu já estava falando bastante, dando bastante aula. Eu voltei e falei: *“Escuta, eu não quero mais isso na minha vida. Chega. Realmente não dá. Eu já estou querendo que sua mãe morra faz tempo, ela não morre, né. Eu quero ter essa experiência de casar, de pegar na mão da pessoa, dormir todo dia e ponto. É isso que eu quero da minha vida e, se não vai ser com você, então eu não quero mais ficar desejando morte para ninguém.”*

E aí [ela] foi fazer terapia. A gente estava no meio da intervenção, em 2014, de *A Última Palavra é a Penúltima*. Um dia, ela chegou na nossa casa – a gente ficava lá só no final de semana, que era “como deixavam”, e a gente seguia as regras ali certinho -, e me disse que tinha lembrado de uma coisa [ruim] que a mãe dela tinha feito. Porque ela não lembrava de nada, na cabeça dela a mãe nunca tinha feito nada de errado. E aí, ela lembrou, e era uma coisa muito ruim, que envolvia bichinhos, e ela queria ter uma ONG para tirar bichos

da rua, gato e cachorro. Isso aconteceu em setembro e, em dezembro, ela teve a primeira internação, porque [era] ariana e nervosa. Dia 16 de janeiro de 2016, ela morreu de câncer no fígado. Fígado é o que esquentava, só com nervoso.

Em 34 anos, eu não sabia, eu era metade só. Tudo [aquilo] em que eu era muito ruim, [como, por exemplo,] falar, ela era ótima, ela resolvia; tudo [aquilo] em que ela era muito ruim, eu resolvia. Quando a gente foi fazer *A Última Palavra é a Penúltima*, o Peter Pal Pelbart foi falar com a gente. Ele nos deu aulas durante dois meses. E ele trouxe um conceito de Deleuze, o “esgotado”. Quando ele falou sobre o conceito, ele disse “o esgotado não é o cansado. O cansado é a pessoa que está ali, levanta, toma café, vai trabalhar, volta, assiste televisão e dorme. E está na roda, na Atafona, está só trabalhando, girando. O esgotado é quem esgotou, ele não vai mais fazer, ele vai para outra oitava.”

Aí ele fala do Artaud, e Artaud fala exatamente por onde as coisas escapam, esse *Corpo sem Órgãos*, esse corpo que não é organizado pelo sistema, Igreja, Família, Estado, enfim. Isso me deixou maluca. Eu falei: “gente, eu preciso estudar isso”. Porque pode ser que eu consiga esgotar essa coisa toda, isso tudo que a gente viveu, que eu vivi. E aí eu teria uma possibilidade de vida, de verdade.

E ele [Pelbart] falou de um outro texto da Suely Rolnik, que é *Meu esquizoanalista*, em que o Deleuze pede para ela comparar duas óperas, uma da Lulu e uma do Woyzeck. A Lulu, quando ela encontra o Jack Estripador, solta um grito tão lancinante, que ele quase desiste de matá-la. E quando Maria, a mulher de um soldado,

encontra o Jack Estripador, ela solta um grito que se confunde com a paisagem sonora. Se estivesse aqui, a gente ia confundir com esse barulho [ar condicionado], com uma paisagem sonora, de tão fraca e despotencializada que ela estava. E eu estava o tempo inteiro atrás de uma potência de vida mesmo, desde 1995, 1998, quando fui fazer teatro de verdade, para aprender [a falar]. Aí pensei: bom, vou fazer todas as coisas difíceis que eu nunca fiz, de que eu sempre fugi, porque sempre fugi de coisas por medo mesmo. Eu entrei no mestrado em 2018, ela [a companheira] tinha morrido em 2016, e eu já tinha feito uma peça, *Enquanto Ela Dormia*, que tratava desse luto. Em 2018, um professor falou que a gente teria que ir para a Praça da Sé e que faríamos uma intervenção, cada um faria a sua. E fomos andando para lá. E quando ele falou Praça da Sé, a única coisa que eu via era a Igreja Católica, gigante, que é monumental. E na hora me veio a intervenção [MOSTRA IMAGEM]. Ali é o Marco Zero, dali até a Igreja da Praça da Sé, você só atravessa um pedacinho, deve dar uns 250 metros. Eu fiz esse percurso em 2 horas e 30 min, porque eu andava bem lentamente, como se fossem os 34 anos. Eu estava de preto, porque eu estava de luto, de verdade. Eu peguei esse vestido de noiva e coloquei um fígado de boi [em cima]. A gente conseguiu um fígado que tinha 13 quilos mais ou menos, e eu fui andando lentamente. Só uma coisa: eu sou diretora, não sou *performer*. [Foi] aí que eu comecei a ter coragem. Eu achava que não ia conseguir, mas na hora que eu enxerguei a cruz [eu não consegui outra foto melhor], parece que fez assim “TUFF”. E eu não via, não ouvia, não me julgava mais, eu conseguia andar sem [ouvir] a polícia gritando que não era para eu fazer, eu consegui caminhar até lá.



[MOSTRA IMAGEM] Aí eu estou na frente da Igreja já, bem pertinho. Aqui, antes de subir a escada, porque a gente não subiu a escada, a gente ficou embaixo, então essa parte é a calçada da Igreja. Eu coloquei o vestido lá, deitei e fiquei. Só que eu coloquei dois baldes de arroz e fiquei quase uma hora assim. As pessoas começaram a passar e jogar o arroz. Tinha um homem bêbado que vinha falar toda hora e eu não respondia, porque nessa época eu não tinha certeza ainda se eu queria ficar aqui. E eu fiquei e falei: “vou levantar se tiver vontade, se não tiver vontade, vou ficar, vai acabar e pronto”.



Fotos: Leonardo Monteiro



E essa imagem para mim traduz essa vivência, essa performance. Quando eu estava deitada, algumas mulheres começaram a parar e ficavam olhando, e uma delas começou a falar bem alto. Eu não escutei, quem escutou foi o professor e as outras pessoas. Ela dizia assim: “Nossa, é isso que acontece com a gente, eles casam com a gente e depois comem nosso fígado”. E depois várias outras mulheres começaram a dizer a mesma coisa, assim, de formas diferentes. Aí, para mim, como eu sou descendente de indígena, eu sempre gosto muito de fazer coisas juntos. Eu nunca vou fazer uma performance em que vou ficar só eu ali. Essa tinha que ser porque era a matéria. Mas ali eu já comecei a pensar: um dia eu quero fazer essa performance com muitas mulheres, vindas de muitos lugares da cidade, a gente se encontrando em um ponto e cada uma fazendo seu percurso e deitando no chão.

A próxima [MOSTRA IMAGEM] era das Arquiteturas do Corpo, disciplina do PPGAC ministrada por Marcos Bulhões. Era da mesma época e, de novo, fiquei umas cinco horas para conseguir colocar esse gesso, porque o gesso caía. Estava frio para caramba, na sala, fora da USP, então eu tremia. Eu fui ficando, ficando, ficando até conseguir colocar todo o gesso. [MOSTRA IMAGEM] Aí já estava na cabeça. E de novo, a minha questão era ficar completamente imóvel até o gesso secar. E não podia engessar mesmo porque, se engessa, para tirar depois seria muito ruim, então tinha que ser caindo e, quando eu colocasse o fígado na minha mão, eu começaria a andar. E aí essa coisa ia caindo, e eu acho que só comecei a andar quando o fígado dela apodreceu mesmo. Eu falei: “eu não quero mais isso”. E acho que para mim foi uma missão mesmo. Você falou [sobre] essa coisa dos afetos. Então como [é] que você se deixa afetar pela

situação, pela vida, a ponto de conseguir andar sem precisar de uma tragédia dessas para falar “perai, então isso não dá para ser mais desse jeito, nem para mim nem para as outras pessoas”. Então acho que aí eu tenho uma trilogia.



Fotos: Leonardo Monteiro

Agora entrando em *E o que restou do barro silenciou a mulher*: em 2020, eu já estava trabalhando na MIT, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, nas Ações Pedagógicas, e a María Galindo, que realmente é uma ativista incrível, foi dar uma semana de workshop para as pessoas, e eu tinha só que acompanhá-la se ela precisasse de alguma coisa, conversar, produzi-la. E eu estava lá sentada, esperando, e ela começou a falar que a gente precisa falar em primeira pessoa. Parecia que era a primeira vez que eu tinha ouvido isso. Eu sentia que aquilo ia me penetrando mesmo, parece que realmente ia quebrando alguma coisa. Porque eu acho que era tanta anestesia para conseguir driblar a existência assim, passar bem despercebida mesmo para ninguém falar, porque eu também tinha vergonha de ser quem era. E ela [Galindo] disse: “amanhã eu quero um autorretrato”. Eu falei: “o que será esse autorretrato?” E ela disse: “o que vocês quiserem, vocês podem fazer uma performance, vocês podem fazer absolutamente o que vocês quiserem”. Eu saí de lá e falei: “bom, ainda bem que eu não tenho que fazer isso”. Mas aquilo ficou na minha cabeça: o que eu faria se eu tivesse que fazer esse autorretrato? O que eu faria?

Cheguei no outro evento em que eu tinha que estar junto, e era no *TeatrA*, só com mulheres, com travestis, homens trans, mulheres trans, com a Dodi Leal. E aquilo era uma explosão de vida tão louca que eu ficava olhando. E elas, eles, iam lá para frente e falavam, dançavam, cantavam, se expunham. Foi um tiro de novo... uma loucura. Aí eu liguei para casa e falei com minha sobrinha mais nova, que mora comigo desde pequena: “Filha, compra argila para mim”. E ela disse: “onde eu vou achar argila?”. E eu disse: “tem aquela floricultura ali que vai ter argila”. Só vinha na minha cabeça

argila, mas eu não sabia direito o que eu ia fazer. Até o fim do dia, eu não sabia o que eu ia fazer. Quando cheguei em casa, ela tinha comprado seis quilos de argila, estavam em cima da mesa.

E aí veio a imagem.... [MOSTRA IMAGEM]. Isso já é a performance *E o que restou do barro silenciou a mulher*. O menino que colocou argila em mim não tampou direito o nariz. Eu falei: “quero uma camada muito grossa”. Eu coloquei argila na boca, porque tem essa coisa de um afogar... e aí uma curiosidade: todas as peças que eu dirijo – eu sou virginiana –, eu divido em partes, todas elas têm a ver com afogamento, asfixia, todas. Eu acho que tem muito a ver com como eu me sentia. E eu fiquei com essa argila na boca que, para mim, tinha a ver com esse afogamento pelo que restou do barro lá do Adão e Eva, do homem que construiu a mulher, Deus construiu do barro, e a gente sai da costela. Eu falei: “sobrou barro, e já fizeram a gente sufocar”. [MOSTRA IMAGEM] E tinha uma árvore, então, em cima, eu coloquei uma garrafinha d’água, e ela ficava pingando, como se fosse um instrumento de tortura mesmo. E eu fiquei assim umas duas horas, com isso pingando, pingando, pingando, e eu já estava sufocando mesmo porque a argila se misturava com saliva. Até que quando saiu aquela saliva da minha boca, eu sei que eu falava, falava tudo o que estava aqui, entalado. Como é muito tempo, e você está realmente se engasgando, eu comecei a perceber o quão é importante para mim que o meu corpo também seja uma experiência. Porque eu acho que, por medo, eu não experienciei tudo o que eu precisaria ter experienciado, então acho que é importante para mim colocar o meu corpo na experiência.



Foto: Joy Ballard

Voltando um pouco: quando fui fazer *Enquanto ela dormia*, em 2017 -- essa performance foi muito essa coisa do luto mesmo --, a gente começou a estudar essa questão do feminino na linha do tempo. E ficou muito forte para mim que a gente tem uma geografia da dor. Aos nossos corpos sempre foi imputada muita dor: a amputação do clitóris, o pé de lótus das mulheres chinesas ou o objeto de desejo, enfim. E isso foi muito importante para mim, foi decisivo. Comecei a perceber o quanto eu não estava sozinha nesse negócio, o quanto a gente precisava estar no coletivo, com mulheres, para começar a mudar. E foi a partir do *Enquanto ela dormia* que eu comecei a aceitar bastante o ser mulher em mim, o feminino em mim. Foi uma mudança forte. E quando eu fiz essa performance, eu comecei a pensar -- depois a Bruna vai falar também da performance dela --, mas a gente começou a conversar sobre o *Mulheres em Quarentena*, e eu falei: olha, uma coisa que eu gostaria de fazer é *E o que restou do barro* com muitas mulheres, muitas.

Então, a primeira vez que a gente fez foi no Teatro da Vertigem, porque a gente fazia ali e só entrava quem estava filmando, não ficava aquela aglomeração, porque precisava de uma estrutura para pôr água em cima. E a gente fez com seis mulheres, cada uma ficando quatro horas, e, com essas seis mulheres, dava um período de 24 horas. Muita gente estava ficando em casa ali junto com abusadores, e o feminicídio foi enorme, né.

Depois a gente fez de novo. A gente já fez a performance em seis estados. Agora estamos tentando, por via de um outro projeto que vai viajar para 13 estados, fazer em mais 13 lugares. Porque eu quero fazer um filme sobre *E o que restou do barro*, de 24 minutos nos 26 estados. Para ter um panorama do sufocamento que foi para as mulheres, não só agora, mas desde o “descobrimento”. Quando a gente faz essa performance, a Luciene Guedes, que é a dramaturga, manda, por Whatsapp, para as mulheres, perguntas que ela vai escolhendo [depois as respostas]. As pessoas têm que gravar um áudio. Com essa gravação, ela faz uma dramaturgia. Tem uma música, ela faz mixagem e tal. Então, durante o tempo em que fica caindo a água na cabeça delas, elas ficam ouvindo o som de todas as seis que falaram o tempo inteiro.

Tem depoimentos incríveis [das performers sobre como se sentiram] ao fim da performance — o corpo tremendo, os tremores, o que passou pela cabeça delas durante essa performance. Para mim, essa performance – tem três antes: o espetáculo *Enquanto ela dormia* e essas duas da Igreja e do gesso, que tinha muito a ver com esse engessamento, com essa prisão – [E em] *E o que restou do barro* sai pelas nossas bocas o barro, o que estava ali sufocando.

Então para mim, ela foi o ponto de virada inclusive na minha vida mesmo, de começar a querer falar mais. Às vezes, eu tenho vergonha ainda de cumprimentar [risos]... Eu estou sendo muito verdadeira com vocês sobre qual é o projeto e qual é o processo, porque às vezes a gente fala: “uau!” ao ver as coisas depois de prontas. Parece que foi mágica ou que a pessoa [é] “uau”. Não existe isso, todo mundo é “uau”. É só você perceber o negócio e, de alguma forma, não tentar se proteger. Quando acontece isso, você vai para a prisão, né. Então, essa performance, para mim, foi um ponto de virada de verdade, desse barro que sai, dessas dores. Se tem uma geografia da dor, a partir então do dia em que ela [minha companheira] foi embora, e eu comecei a me recompor, eu passei a achar que a gente tem que ter uma geografia com tesão mesmo. Somos as únicas pessoas, bichos, animais de toda face da terra que tem um clitóris que só dá prazer, não tem fundamento para outra coisa. Se Deus fez isso, se existe Deus, e se ele fez isso... não é? Chega! Chega! É sobre isso. [MOSTRA IMAGENS]. Tem mulheres travestis e trans que também fizeram com a gente a intervenção. [MOSTRA VÍDEO DA PERFORMANCE]



Foto: Joy Ballard

BRUNA LESSA

Eu vou pedir só para deixar o vídeo [da performance *Insuflação de uma morte crônica*] rodando, que é uma estratégia de distração que adoro usar. Eu sou Bruna, sou uma mulher branca, estou com um macacão preto, cabelo preso, castanho, olhos castanhos. Eu estou muito feliz de estar aqui hoje, muito feliz desse encontro presencial e muito feliz de estar com a Eliana também, porque a Eliana faz parte da minha história de vida. Cheguei em São Paulo 20 anos atrás. Eu venho de Santa Catarina e costumo fazer uma piada que sou criada, nascida e fugida do sul do Brasil. Fui para São Paulo para fugir um pouco da estrutura patriarcal, mas cheguei lá e cruzei com o patriarcado de outra maneira.

Eu queria ser artista, eu fazia teatro numa casa de cultura e fui para São Paulo para ser artista. A minha lógica de ser artista era ser atriz, [esse] era meu imaginário, o imaginário do interior. Quando cheguei em São Paulo, a primeira companhia em que fui trabalhar, como atriz, foi o Teatro da Vertigem para fazer o [espetáculo] BR-3. Então, eu fiz o trabalho e logo descobri que eu não era atriz. E descobri outras coisas, outras possibilidades de fazer teatro e outras possibilidades de fazer arte, a amplidão que a arte proporciona e as inúmeras coisas que você pode fazer sendo artista. Lá [no Vertigem], cruzei com a Eliana pela primeira vez, acho que tem esse lugar, eu vou cruzando com a Eliana no teatro em muitos momentos da vida. Eu vou e volto. Porque eu fui para o audiovisual, fui fazer outras coisas, fui para montagem, roteiro, documentário. Então, para mim, é uma honra também fazer parte de uma mesa de teatro, porque sinto que sou e não sou do teatro, mas eu sempre acabo sendo puxada de novo para o teatro.

Essa videoperformance, que é o *Insuflação*, foi uma performance que nasceu no contexto de pandemia. Como cineasta, eu tenho uma pesquisa [que passa por] filmar muitas coisas políticas, ao longo dos últimos anos. Desde 2010, venho documentando manifestações políticas. Em 2018, fui para a posse do Bolsonaro e me infiltrei em um monte de manifestações e em grupos da direita. Eu fui tentar entender, fisicamente e artisticamente, o que estava acontecendo dentro desse processo político do país. Isso desencadeia nesse último trabalho que estou fazendo agora, que se chama *Violência Idiota*, que é um espetáculo de teatro que fala do fascismo a partir das redes virtuais.

O *Insuflação* – vou deixar esse vídeo rodando – é uma performance que durou 14 dias e nasceu logo que a gente teve que se fechar, todo mundo ficou dentro de casa. A gente tinha um número, atualizado diariamente, que era esse número de mortos. Esse número em março era um; em abril, era outro; em maio, eram 40 mil pessoas, e isso começou a virar uma coisa cotidiana do jornal no final do dia, que era uma atualização dos números: hoje morreram 5 mil pessoas, hoje morreram 10 mil pessoas. E eu lembro de um sentimento de total impotência, dentro de casa, com esses números. Então, eu comecei a imaginar. Tenho uma pesquisa nas Artes Visuais que está muito ligada com a coisa da repetição. As minhas videoinstalações de processos são ciclos que se repetem, se repetem, se repetem. Como é repetir? Como é repetir cada dia? Como é repetir cada gesto? Como é que o gesto se repete? A montagem é muito isso, né? Estar na ilha de edição é um processo de repetição, e, às vezes, você começa a repetir, repetir, repetir aquela imagem, e aquela imagem começa a ganhar outro sentido. Essa é a base do

meu trabalho como montadora. Eu tenho um fascínio por objetos, então, é a repetição tanto do objeto quanto do gesto. E aí comecei a imaginar, e a gente numa troca, porque foi um momento que a gente se aproximou, durante a pandemia, para conversar sobre essas angústias todas. Como é que a gente poderia fazer um trabalho para dar essa dimensão desses números, dessas pessoas que estavam morrendo sem ar?



Foto: Cacá Bernardes

Então, a gente se juntou num coletivo de quatro [pessoas]: a Cacá Bernardes, uma fotógrafa, a Karine Iglesias, uma musicista; e o Jô Coutinho, que também é um musicista e fez o processo de transição [de gênero] depois da performance. E a gente disse: bom, nós temos um projeto que se chama *Insuflação de uma morte crônica*: durante 14 dias, que é o tempo de uma quarentena de quem tem Covid, a gente vai inflar um número de balões pretos equivalente ao número de mortes noticiadas. Tínhamos um programa performativo, que era um dispositivo que, a cada balão que a gente inflasse, a gente acionava esse botão, e ele dava um contador para quem estava em casa acompanhar.

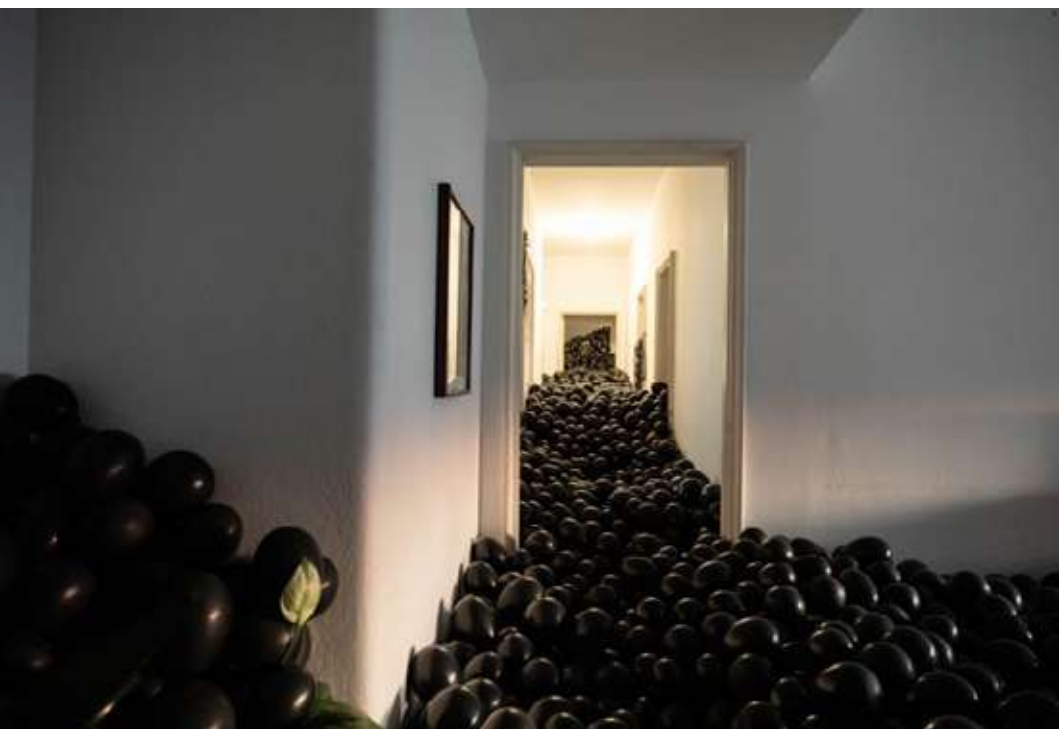


Foto: Cacá Bernardes

Tínhamos duas câmeras de segurança dentro do apartamento, e elas passavam 24 horas por dia [ligadas]. Então, a gente tinha um esquema de revezamento, quase como uma unidade médica de saúde. Tínhamos um plantão de 24 horas para inflar balões entre a gente. Paralelo a isso, a gente tinha que viver nessa casa, se alimentar, ir ao banheiro, fazer todas as coisas que a gente precisava fazer dentro desse apartamento. Você falou que a performance foi um divisor de águas para você, [para mim] fazer essa performance é divisora de existência. Primeiro porque é uma coisa de me colocar em um lugar como *performer*, que não é o meu lugar. Em geral, eu tento colocar uma câmera, ou um dispositivo, entre a minha pessoa e o que estou fazendo. Eu sempre uso uma tela, ou alguma coisa, quando vou fazer coisas na cena, então eu não estou, meu corpo nunca está performando o trabalho.

Encontrar essa sintonia é isso. Quando começamos a performance, a gente sabia que tinha que inflar cem mil balões. A gente estava quase nisso, 90 mil mortes no Brasil, mas a gente sabia que até o final dos 14 dias, com o número diário de atualizações, a gente ia chegar a cem mil mortes¹. Então, eu me lembro da gente encher os primeiros cem balões e da gente se olhar e dizer assim: “caramba, isso aqui vai ser um mergulho num lugar que a gente não conhece”. E, ao mesmo tempo, tinha uma coisa que era mecânica, porque é

1 Há um canal no YouTube chamado Mulheres em Quarentena. Essas performances são todas performances de longa duração. As performances das mulheres do barro todas duram quatro horas em média cada performance, e o *Insuflação* tem os 14 dias ali, 24h, desde o primeiro balão que se encheu até o último. Há falhas técnicas, obviamente, mas a ideia é que fosse uma grande live, porque estava todo mundo fazendo muitas lives, então a gente decidiu fazer uma live da nossa casa... uma live longa.

isso, você inflava balão e jogava balão, inflava balão e jogava balão. Esse gesto, que é dar ar e soterrar a sua própria casa... porque a gente estava dentro de casa, soterrando os cômodos da casa... e vai soterrando... No primeiro dia, você tem um volume, você consegue controlar dentro de um quarto. Daqui a pouco, a gente tinha que colocar umas redes de segurança para poder ficar no cômodo, porque você já não conseguia mais controlar, porque isso escorria. Então, mesmo na sala, depois de um determinado momento da performance, a gente começa a botar umas caixas que são umas barreiras. Hoje, olho e acho engraçado, gente, o que era isso, essa barreira? Mas era uma tentativa de conseguir continuar o trabalho e de fazer com que a máquina continuasse transmitindo a performance, porque a gente precisava fazer com que a máquina continuasse mantendo a performance no ar e em pé, e o sistema continuasse funcionando.

À medida que a performance vai avançando, os dias vão avançando. A luz que entra dentro do espaço começa a deixar de existir. Então, a gente vai literalmente afogando a casa e se afogando dentro disso e, em algum nível, vai tomando uma dimensão do que é a quantidade de morte e sufocamento que estamos colocando dentro da própria casa. A gente se coloca nessa situação, nesse imaginário de país que temos hoje. E, dentro desse imaginário, esse imaginário que também é extremamente violento e masculino, porque é isso, eu tinha ido para a posse do Bolsonaro em Brasília, em 2018, e eu cruzei com um ambiente que era majoritariamente de homens brancos, violentos, muito violentos. Eram eles que estavam, naquele momento, determinando todo o processo sanitário do país. Então, fazer essa performance era a única coisa que fazia sentido naquele

momento. Tipo, bom, vou fazer isso, porque isso é o que faz sentido enquanto existência, enquanto artista. Mesmo sabendo que isso não... O que mudava, efetivamente, na política, na necropolítica do Brasil? Nada! Mas aquilo era um jeito de poder dar um ar e poder produzir um rito de morte.



Eu venho de uma família muito grande, minha mãe tem 15 irmãos, e eu lembro que os momentos que a gente se encontrava na família, no interior, eram os momentos de festas, em casamentos, essas grandes celebrações, e o luto. O luto era um grande momento das pessoas se encontrarem, das pessoas estarem juntas. A coletividade acontece na morte, nesse último momento, e isso estava sendo tirado naquele momento [de pandemia]. Então, como é que a gente podia, de alguma maneira, ritualizar esse processo, que era um processo coletivo, que era um processo que fazia parte do país inteiro?

Vou pedir para a gente ver o finalzinho do vídeo. No 14º dia de performance, quando a gente inflou os cem mil balões, a gente fez uma ação que era furar todos os balões, no último dia. Então, a gente teve uma ação de oito horas, que era furar um a um os balões. E isso vai deixando um rastro na casa. A gente desenterra a casa, porque também tem esse processo que é de você reencontrar a sua casa, e ela já não é mais a mesma casa. É curioso, porque ela era uma casa coletiva, uma casa em que moravam muitas pessoas e que, na pandemia, também se desfez. Porque os empregos das pessoas, que eram artistas, acabaram. Então, também era uma despedida da casa. A gente sabia que o que a gente estava fazendo era a última grande ação na casa. E durante a performance inteira, a gente fez sem ninguém do prédio saber o que estávamos fazendo.

A gente tinha cem mil balões num apartamento, no meio de uma pandemia, que faziam um barulho. E a gente não tinha dimensão, porque a gente tinha cem mil balões e, quando você andava, a fricção dos balões parecia um mar... E a gente tinha que manter

silêncio, porque o vizinho de baixo não podia descobrir que tínhamos cem mil balões, porque a gente não sabia que tipo de encrenca poderíamos arrumar naquela situação. Então, é um pouco isso tudo. Na verdade, a sensação que me dá quando a performance termina e fica esse rastro, é que ela não se perde, porque depois a performance virou uma exposição no [Centro Cultural] Oswald de Andrade, quando o Brasil já tinha 700 mil mortos. E a gente não perde 700 mil pessoas, num curto período de tempo, [sem que] isso deixe um rastro de muita coisa. O que é que a gente faz com todos esses corpos, que estão assentados nessa terra nesse momento? Mais uma vez! A gente vem de todo um extermínio indígena da história, de todo o extermínio negro da história desse país. Então, mais uma vez, a gente tem o extermínio do povo pobre.

A performance está muito nesse lugar de poder ritualizar parte da dor coletiva daquele momento. Então, a gente fez o manto com todos os restos dos balões e a gente conseguiu, através de uma organização... porque a gente não tem os nomes das pessoas que morreram de Covid no Brasil. Foram algumas organizações da sociedade civil que organizaram esses nomes. Então, a gente tem esses nomes, parcialmente. Em cima desse manto, a gente projetava o nome dessas pessoas e subia um grande looping de horas de vídeo. Tem esse vídeo aí, mas sei lá, a gente conseguiu documentar o nome de [apenas] 150 mil pessoas que morreram de Covid no Brasil. Não temos o nome de todo mundo. Porque isso é uma coisa que se perdeu, o governo Bolsonaro - obviamente, isso vem do governo Temer -, instaurou a total perda de dados estatísticos. A gente perdeu isso.

Esse evento que vocês fazem, eu falei para a Sandra [Bonomini] da beleza que é a universidade poder documentar. Porque a gente só consegue produzir memórias se a gente produz documento. A gente só consegue brigar com o imaginário a partir do momento que a gente produz documento. Porque esses caras estão produzindo algum documento.

A posse do Bolsonaro - eu volto para a posse dele, porque acho que é uma coisa muito emblemática -, era assim: você chegava na entrada... Quem conhece Brasília? Vocês já chegaram na rodoviária de Brasília? Daí em diante, estava fechado e, se você tinha uma câmera de vídeo, você não podia passar. Você só podia passar com o celular. Eu poder passar com o celular e não poder passar com uma câmera é um jeito de produzir memória, é um jeito de produzir história. [Ela mostra o celular] Isso aqui produz história de uma maneira. Uma câmera produz história de outra maneira. São armas diferentes na briga da produção de imaginário. Acho que todo esse processo dessa galera da extrema-direita é que eles são muito hábeis na produção de memória e na capacidade de produzir narrativa. Então, se eu falo que isso é um número, que cem mil é um número, esse número não é a Antônia, não é a Teresinha, não é a Joyce, não é a minha tia, não é a minha mãe, não é a minha vizinha que eu encontrava ali. Como é que a gente briga, enquanto mulher, dentro desse processo da produção de imaginário, de memória e de simbolismo? Eu não acredito que os homens vão fazer isso. A única possibilidade de isso acontecer é através das mulheres. Essa briga é uma briga feminina.

ELIANA MONTEIRO

Eu acho que o “Mulheres em Quarentena” foi uma resposta, porque a primeira coisa que ele [Bolsonaro] disse ao assumir [é] que a mulher é uma fraquejada.. E aí era a gente ali, logo no começo da pandemia, já com esse projeto, e a gente divulgou bastante. É claro que não alcançou todo mundo, mas a gente divulgava o tempo todo. Então, em algum lugar, tinha a Bruna fazendo a *Insuflação* e, em algum lugar, tinha gente fazendo o barro [se refere à performance *E o que restou do barro*] e denunciando o que estava acontecendo, tanto as mortes pela Covid-19, quanto o feminicídio que estava acontecendo em casa.

Tem uma coisa que eu acho muito interessante das bexigas – e eu acho que eu nunca te falei isso –, que quando vocês enchiam as bexigas era como [se estivessem] tentando prender o ar ali, a fala, o ar, asfixia. Mas também na hora que furava, soltava esse ar, né, de alguma forma, era morte, mas também o ar saía de novo e, para mim, era bem simbólico isso.

BRUNA LESSA

Isso era muito forte porque acho que, quando terminou e a gente reviu a casa e tinha esse manto no chão, eu lembro da gente se olhar e dizer: “nossa, foi muito mais cansativo fisicamente estourar isso do que encher 14 dias”. Porque, quando você enche, você ainda materializa a esperança e, quando você fura, você diz “é terra arrasada mesmo, é aqui, é esse o chão que eu estou pisando nesse momento enquanto país”. Como é que a gente se reinventa depois disso? Eu acho que a gente está em um exercício também de tentar se reinventar. Eu achei curioso que você falou que a mesa chamava

Artivismos e eu achei lindo na verdade, porque ser artistas também é um ativismo simbólico, não é um ativismo, é um outro tipo de ativismo.

SANDRA BONOMINI [MEDIADORA]

Gostei muito quando você falou que é uma maneira de ativar a memória artisticamente e gerar outros modos de ser e estar no mundo, para além do que vai acontecer, se vai ter ou não justiça, para além das decisões do Estado, do governo do momento. Se aquilo vai ou não de fato acontecer, é um outro vínculo, né. A gente tenta outras formas de linguagem, de comunicação e de se afetar. Então, não é só reagir ao que está acontecendo, mas agir também, independentemente das coisas, porque senão é muito frustrante. A gente continuaria enchendo bexigas, e as mulheres do barro, infelizmente, continuariam. Essa geografia da dor que, de alguma maneira, continua acontecendo. Então, é muito maravilhosa essa possibilidade de ter um filme, de ter [a performance *E o que restou do barro*] em todos os estados do Brasil, com alguém deslacrando progressivamente os silêncios não só das que estamos aqui, mas das que não conseguiram, porque é uma camada, de camada, de camada, de camada, que vai para trás e que fica aqui e que talvez dá alguma pista para a gente continuar de outro modo.

Então, quando você fala “nada mais, acho que é só isso”, só isso? Gente, é muita coisa, são trabalhos que tocam muito. Gostei muito que, por algum motivo, somos poucas aqui, e se criou um ambiente muito íntimo. A Eliana começou falando a partir da María Galindo, dessa necessidade do depoimento pessoal e, ao mesmo tempo, eu penso muito na escrita em primeira pessoa, que é uma maneira

muito mais íntima, que é uma forma de conhecimento, as próprias experiências. E as duas trouxeram depoimentos pessoais, das famílias, das experiências, e isso é muito precioso.

Eliana Monteiro, Bruna Lessa e Sandra Bonomini



Perguntas

Ana Bernstein: Queria fazer uma pergunta para Eliana. Eu fiquei super tocada com seu depoimento. Você disse que não conseguia falar e que aí você foi fazer teatro. Então, estou pensando um pouco no teatro e na arte como também um processo de cura. Gostaria que você falasse um pouquinho sobre isso. E percebi também algumas relações. Esse trabalho da caminhada até a Igreja, eu nunca tinha visto. E aquela silhueta no final, junto com o vestido de noiva, me lembrou um pouco do trabalho da Ana Mendieta, a questão das silhuetas, e *E o que restou do barro silenciou a mulher* me lembrou o trabalho da Celeida Tostes, *Passagem*, que você deve conhecer, em que ela também sai do barro – ela se coloca totalmente no barro e renasce. Então, é um renascimento também, que também tem a ver com uma perda. Você poderia falar um pouco sobre isso?

Eliana Monteiro: Eu acho que eu já teria morrido, se não tivesse feito teatro. Um sobrinho meu... eu não falei porque tinha que ser uma fala mais rápida, né, mas ele tinha problemas para falar. Ele

tinha uma veinha (veiazinha, veia pequena) do cérebro entupida. Então, um dia ele chegou em casa e falou: “vou participar da feira de ciências”. Mas não desse jeito, né, ele já estava com 10 anos. Ele dizia assim: “eu não consigo falar essa frase”, que era: “a folha do boldo faz bem para a digestão”. E a gente ficou lá, o dia inteiro, a noite inteira. Ele conseguiu falar e, no outro dia, ele não queria ir. E a mãe dele pôs ele embaixo do chuveiro, porque ela queria que ele fosse, porque ele nunca fazia nada porque tinha vergonha. Aí ele entrou no meu quarto, a gente fechou a porta, e ele chorava. E eu dizia assim para ele: “mas filho, você não precisa ir, não vai, ninguém vai entrar aqui”. E eu já estava fazendo aula de teatro porque eu precisava falar, e ele não falava também. Eu falei: “mas amor, amanhã não vai o seu irmão? (porque [o trabalho dele] ele era [sobre] vegetais e o [do] irmão, minerais). Amanhã seu irmão vai, vai lá hoje e sua mãe para”. Aí ele disse assim para mim: “ele é melhor que eu, tia”. Aí eu comecei a chorar, chorar que eu não parava mais. Aí ele começou a me beijar, falando assim para mim: “não, tia, para, para que eu vou.” Aí eu disse para ele: “você acha a tia muito burra?”. Ele disse: “não, você é muito inteligente”. Aí eu disse: “quando eu tinha a sua idade, eu também não fui, porque eu achava que seu pai era melhor que eu”. E era verdade mesmo, eu não fui. Ele disse assim: “você vai comigo desse tamanho mesmo?”. Eu falei: “se você for, você leva a criança que a tia foi.” Aí ele falou: “mas você vai desse tamanho também?”. Eu falei: “vou”. Aí a gente foi. Quando acabou, ele veio correndo e deu um pulo no meu colo e disse: “agora eu posso tudo, né, tia?”. Eu disse: “claro, agora você pode tudo!”. Aí ele começou a falar e foi para a classe normal. Dois anos depois, eu fazendo teatro, aí para valer já e... quer dizer para valer, na escola, mas já estava quase no último ano, ele sofreu um acidente e faleceu.

E eu falei: não preciso mais, não vou fazer mais teatro. [Segue contando do acidente do sobrinho]. Estava entrando o jet ski no Brasil, e ele sentou assim na água para sair rápido a areia das costas, e a menina, uma menina muito nova... o jet ski saía da praia. Ela bateu na cabeça dele, acelerando, foi um horror. E para mim, ali, eu falei: bom, agora acabou, eu não quero mais saber disso. E o Tó [se refere a Antonio Araújo, do Teatro da Vertigem], que é o diretor do grupo, que é quem fundou o grupo, era meu professor, e eu fui lá no final da semana só para realmente parar, para trancar a matrícula e, quando ele me viu, ele me puxou, assim, me deu um abraço, não soltava, não soltava, não soltava. Depois ele olhou para mim, bem perto assim, e disse assim: “você precisa fazer a vida dele valer a pena”. Não, ele disse: “se entrega pro trabalho, senão a vida dele não vai valer a pena.”

Quando ele falou isso, me deu um negócio, fez uma junção na minha cabeça, que ele foi na escola [se refere ao sobrinho] e levou a criança que eu fui e eu achava que então eu tinha que fazer a vida dele valer a pena de qualquer jeito. E ele [se refere a Antonio Araújo] falou assim: “fica só hoje na minha aula”. Eu era lanterninha, eu não fazia nada. E ele deu aquele exercício do Stanislavski que se chama “o mágico se”, em que você abre a palma da mão e vê um negócio lá que não existia e, na hora que eu olhei pra palma da minha mão, que era a minha vez de fazer, eu vi, porque aí eu não estava mais me policiando tanto, porque eu precisava fazer a vida dele valer a pena. E aí começou desse jeito, foi a primeira cura.

Aí fui assistir *O livro de Jó* (espetáculo do Teatro da Vertigem, 1995) e, cada vez que eu faço alguma coisa - por isso que para mim o

depoimento pessoal, não só o meu, mas das pessoas todas, o que você [Virginia Medeiros] mostrou é depoimento pessoal puro, os filmes também das pessoas, é a vida delas. Por isso que eu acho tão importante a gente falar um pouco dos processos e das dores e das felicidades. Eu fiz um trabalho em que a pergunta-chave é: “onde você se amputa para caber?”. E foi fogo para todo mundo porque eu acho que a gente, todo mundo, se amputou, somos todos amputados. E quando a gente olha para o corpo amputado, mas faz alguma coisa artística com ele, é um jeito de conseguir regenerar. Eu sei falar agora, eu consigo falar, eu podia ter morrido me negando a falar porque eu sempre soube falar, desde sempre.

Então para mim, o teatro quando a gente faz de verdade mesmo - todo mundo faz de verdade - , mas quando você realmente olha para suas coisas ou para... se você falar para mim: “Lili, vamos fazer um trabalho” sobre o que for e se reverberar, ou se eu perceber que é muito importante eu mergulhar também, a gente pode fazer uma coisa que cure outras coisas e outras pessoas. Por isso que para mim é tão importante a gente fazer juntos, o maior número de pessoas possíveis mesmo, sabe? Eu acho que, do mesmo jeito que O livro de Jó me pegou por todos os sentidos, porque O livro de Jó era o mestre e contramestre, eles se encontravam, e o contramestre dizia assim: “de onde vens?”. Aí ele (o mestre respondia) falava: “de andar e ir pelo mundo e ver a merda que você fez”. E aí começava o embate ali, e eles só deixavam o Jó sofrer para caramba porque o contramestre seduz o mestre. Quando eu vi aquilo, eu falei, “gente!” Eu era da Igreja Católica, eu também maquiava completamente o meu amor e estava na época da Aids, o negócio era a Aids, e Deus deixou entrar no mundo porque ele foi seduzido. Eu não acreditava,

eu tive que assistir dez vezes pagando, porque eu não ia pedir para ninguém ingresso, e no final da peça, era impressionante aquilo, o Jó estava lá na maca, entrava o Eliú/Mestre, que era o mesmo ator (Sérgio Siviero) que fazia Deus no começo, e chegava uma hora que ele dizia assim: “Jó, Deus vomita os mornos”.

Por causa dessa frase, eu voltei dez vezes. Depois a gente remontou, e todas as vezes eu choro. Parece que eu sou carpideira, que eles me pagam, mas eu não aguento, me dá um negócio. Eu falava: “gente, eu sou só o vômito de Deus”. Como esquentar ou então como congela de vez? Porque não dá pra ser morno só para ser aceito, para caber na vida [das pessoas], porque às vezes não cabe mesmo. Quando eu penso em fazer teatro, eu sempre tento mergulhar nos meus lodos, ou nos lodos de quem me chama, e a gente tentar descobrir alguma coisa que possa valer a pena para todo mundo, para a gente também. Porque a amputação, na gente, tem um monte o tempo inteiro. Então, para mim, o teatro realmente está extremamente ligado à cura, a minha primeiro, porque [sou] eu que estou no processo ali às vezes, e da equipe que está junto. Como eu fui católica [por] muito tempo, é quase como se fosse sagrado mesmo, de cura. Você recebe unguentos para cura mesmo. É uma responsabilidade que a gente tem com o outro e com a gente. Você pode mudar tudo, mudou tudo pra mim! Então, por isso que, para mim, é cura mesmo. Algumas pessoas falam: “Ah, que beata!”, mas eu só estou falando a verdade, para mim, é isso mesmo.

Daniel Silva Almeida (aluno de Teoria da UNIRIO): Boa tarde, meu nome é Daniel, sou aluno de graduação aqui do curso de Teoria. Eu queria falar para vocês o quanto me tocou primeiro o

trabalho com o fígado, e especialmente daquele rastro que ficou da silhueta do seu corpo com o vestido de noiva com o fígado, foi muito poético. Porque eu sou um homem cisgênero gay, e muitas vezes eu tenho [a sensação] na minha vida [de] que parece que o tempo não passa. Eu venho de uma família e de um lugar muito conservador, muito repressor. Então, ficar no armário, não se expressar ou “você sendo assim sem se expressar tá legal”, ser morno é legal porque passa, você consegue uma certa vivência, mas é uma vivência em tons pastéis, meio cinza, né? Às vezes, eu tenho muito essa sensação de ser uma coisa meio espectral, porque eu não estou vivendo, né? Essa vida dentro do armário.

Segundo, achei muito interessante a questão do barro, pelo que você falou em relação ao Artaud. Você experimentava alguma coisa, algum tipo de estado alterado, aquilo te influenciava no seu corpo? Alguma percepção de “eu não quero isso aqui, assim” para você? Tem a questão física também, que você relatou, da garganta, né? Aquilo te levou para outro estado de percepção da sua vivência, que era um disparador, de alguma forma, nesse sentido?

Eliana Monteiro: Sim. A primeira vez que eu fiz, fiquei só duas horas e foi um horror, porque a saliva vai juntando com a lama, vai virando uma lama na sua boca, e você não pode engolir. E o negócio vai dando asfixia mesmo. Você tem uma sensação [de] que você quer que aquilo [acabe]. Claro, no último dos casos, você tira, você fica mais embaixo do pingo e tira, mas você percebe diferente. Tanto que quando acabou, eu fiquei verborrágica, eu falava, falava, falava... E parece que eu falava realmente tudo o que estava aqui [entalado na garganta]. Foi uma experiência física muito forte para

mim, e para as outras mulheres que fizeram. Quando acabava, estavam com o corpo trêmulo. A Mawusi [Tulani] me falou que, além do corpo trêmulo, ela começou a lembrar de coisas que ela achava que eram ancestrais, porque ela é negra. Eu tenho questões indígenas muito fortes também. Minha avó não dizia que ela tinha nascido numa aldeia por passabilidade. Agora, quando você fala do primeiro, eu acho que ele durou tudo o que ele tinha que durar e foi intenso, muito intenso, muito intenso. E eu sei que a gente tinha uma conexão muito forte, que isso não se perde nunca. Mas isso não significa que a vida também tenha que parar. O mais importante para mim é que, quando ela vai embora, eu saio do armário. Eu falei para todo mundo. Eu não aguentava de dor. Todo mundo sabia. E agora eu estou com uma companheira há dois anos e faz oito anos que isso aconteceu. Então, demorou um tempo. E é incrível, eu ando de mãos dadas, se quiser beijo na rua, porque o que não dá mais, na minha opinião, é a gente morrer por causa de reacionários, por conta de pessoas que querem que você caiba onde você não cabe. Elas não pagam nada para a gente e elas vivem da nossa dor. Então, elas que façam dores nelas.

Daniel — aluno de Teoria da UNIRIO: Bruna, queria parabenizar, foi muito potente, me trouxe muitas sensações da época da pandemia. E o [seu] relato, também me trouxe muito essa sensação de impotência e, ao mesmo tempo, uma vontade de elaborar isso, de expor isso, de elaborar a impotência. Então, eu queria que você falasse como foi elaborar essa experiência, como foi sua experiência de impotência?

Bruna Lessa: Acho que tinha uma sensação total de impotência, durante todo esse processo, mas ele é anterior, né? Na verdade, essa coisa de filmar muitas manifestações na rua de 2010 até o ápice que foi 2018, quando ele [Jair Bolsonaro] entra no poder e o que é agora. A gente está vendo cenas culturais de São Paulo sendo fechadas pelo Governo do Estado. Esse senhor [Tarcísio de Freitas] que ele conseguiu despachar para gente, e colou, entendeu? Porque em São Paulo cola cada coisa que a gente não acredita. A Prefeitura de São Paulo está sem pagar artistas, sem pagar educação, sem pagar a faxina da escola, sem papel higiênico na escola pública. Tem um outro projeto que eu estou fazendo, um projeto que é uma torre digital com artistas periféricos dentro da favela de Heliópolis, numa escola pública que não tem papel, não tem merenda. Na verdade, a gente respirou, mas o desmanche não acabou, né? A gente está dentro dele ainda e, daqui a dois anos, eu não sei o que vai ser, a gente não sabe o que vai ser. Então, na verdade, eu não sei se eu consegui elaborar. Tinha uma frustração absurda, acho que ela ainda existe. Foi o único jeito que eu consegui processar, dentro das coisas que me interessam, essa coisa da repetição, que na verdade é uma espécie de obsessão. Na verdade, eu sou uma obsessiva compulsiva. Então, a repetição é um jeito que eu encontro para a minha elaboração. Eu escrevo a mesma frase 50 vezes, eu faço a montagem e fico revisando. Então, encher balão era um jeito de dar ar para isso, ver o volume e elaborar o luto, porque eu tenho uma ligação muito forte com a morte. Eu acho que é o grande momento, é a sua saída daqui! Tem gente que diz que quer morrer dormindo. Eu digo: “nossa, eu quero muito morrer acordada!” É o meu último momento, eu quero ver como é que é esse negócio, entendeu? (risos na plateia) Eu tenho o maior fascínio pela morte. Eu ficava pensando nessa ideia de você

morrer sozinho, você morrer sem estar acompanhado, você morrer porque não consegue respirar... que é uma coisa incrível: você está nervosa? Você quer xingar? Respira três vezes, pronto, passou. Então, a coisa do número e de ter um contador é um cinismo também. Assim, eu entendo isso que você falou, porque acho que meu humor é meio ácido, tem uma acidez, um jeito de olhar e é uma provocação. Do tipo, ah, é só mais um número, né? Então, vamos ver como é cem mil dentro de um apartamento de quase 200 metros. Dá até o teto, é isso? Estamos falando de balões. Não estamos falando de gente, né? Então, sei lá, não sei se respondi.

Eliana Monteiro: Fazer essas performances é tentar respirar. Dava um ar, sabe? Parece que estávamos fazendo alguma coisa, dando uma resposta para tanto horror. Acho que isso também era uma questão, a gente conversava sobre isso.

Bruna Lessa: É! Eu tinha lido *Diante da dor dos outros*, que é um livro que me acompanha, de uma pensadora que me acompanha, a Susan Sontag. Ela fala muito disso: como é que você se coloca diante da dor do outro? Como é que você fotografa a dor do outro? Como é que você materializa a dor do outro? Ela vai falar sobre a fotografia, sobre o vídeo, sobre as imagens. Como é que a gente dimensiona isso? É uma tragédia global, mas aqui perdeu o prumo da globalidade, a gente perdeu o parâmetro de civilidade.

Eliana Monteiro: Porque enquanto a gente via outros presidentes preocupados, pessoas no poder preocupadas com a vida, aqui, ele fazia o rebanho ir para o matadouro e ia alastrando, alastrando... Não tinha uma fala: “gente, ó, fica em casa!” Eu fui ao 7 de setembro,

todo mundo de verde e amarelo. Tinha um médico, em cima de um carro alegórico, dizendo: “Se você conhece alguém que tomou vacina, me liga, leva na minha clínica, porque eu tenho um antídoto para a vacina”. Tinha o telefone dele embaixo passando naquele letreiro, e as pessoas anotando. Tinha um homem aqui de Petrópolis, ele era do partido monarquista, ele era a favor da monarquia. Ele gritava: “Homens e mulheres são iguais, mas nós somos diferentes”. E começava um discurso machista, patriarcal, safado, e as mulheres [aplaudindo]. Eu falei: “gente, a gente está perdido desse jeito...”

Bruna Lessa: Nas manifestações de direita, só toca Cazuza (Burburinho na sala) É! Exatamente! (Bruna canta) “Ideologia, eu quero uma pra viver” ... Só toca Cazuza, Legião Urbana... Eles distorcem o discurso de tal maneira, assim como eles distorcem os números! Era isso: “Ah, só cinco mil morreram hoje, estamos super bem, o país é continental...” Tinha isso, não tinha?

Joyce Athiê: Gostaria de agradecer, fiquei completamente tocada pelos trabalhos. É muito bonito quando as pessoas conseguem partilhar as suas intimidades e, talvez, quando se cria esse ambiente mais íntimo, a palavra “cura” aparece. Porque antes, não. É uma palavra que parece que perpassa todos os processos aqui apresentados, desde o início, mas ela não aparece na explanação. Porque eu acho que a gente tem um receio, né? Talvez por algumas associações, alguns tabus, alguns preconceitos. Parece que é preciso, primeiro, mostrar o quanto é um trabalho estético, político, para depois a gente falar que está partindo de uma dor. Está partindo de um processo de elaboração de uma marca forte e

que eu quero trabalhar ela, também, artisticamente. Essa dimensão que parece ser um propulsor, ela ainda não está no discurso, na fala. Eu não sei se isso faz sentido para vocês, mas, se possível, eu queria ouvi-las a respeito.

Eliana Monteiro: Acho que a gente tem muito medo, ainda mais agora que a gente está totalmente na sociedade do espetáculo e que você tem que estar bem o tempo todo. A gente tem muito medo de parecer frágil se a gente tem uma marca. E se essa marca está na gente, na verdade, eu acabei descobrindo que é o que é mais forte na gente. Porque depois que você passa por ela... Então, todas as vezes que alguém pergunta, ou que eu digo o porquê que eu fiz, eu digo que é exatamente por isso. Acho que são tantas as amputações que fiz em mim para poder caber em lugares que eu não cabia, que eu estou atrás de regeneração. Isso eu sempre falo. Talvez eu não use a palavra cura, mas eu acho que trazê-la à frente, talvez a gente comece a perceber que a gente não precisa ser super-heróis. A gente dá muito errado o tempo todo e a gente tenta acertar também. Porque senão fica nessa coisa de dar sempre certo. Às vezes, as pessoas perguntam, quando vão fazer alguma coisa no meu grupo: mas vocês [erram]? A gente erra para caramba o tempo todo. O tempo todo e muito, muito. Às vezes, muda tudo. É um tempo gigantesco de trabalho. Acho que a gente tem que começar a admitir que temos muitos fracassos. Que temos muitas dores e que precisamos de cura. Porque senão a gente nunca vai se curar. A gente vai vivendo e faz de conta, a vida inteira. E agora, a minha vida, eu estou querendo experimentar de verdade!



palhaçaria e feminismo

em fomenagem a
Julieta Hernandez

Palhaçada¹ e feminismos na universidade

Ana Achcar

Cultivemos o riso. Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida. O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo. Cultivemos o riso. Mas não o riso que discrimina o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes. Cultivemos o riso para celebrar nossas diferenças. Que o riso seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso. Enquanto rirmos, estaremos em paz.²

1 A opção pelo uso da palavra palhaçada reforça o alinhamento do campo semântico explorado neste artigo com a defesa do emprego desse termo para designar o que fazem palhaças e palhaços em cena, no picadeiro, na rua, no hospital ou na sala de formação. Essa provocação foi proposta em 2018 por Mario Fernando Bolognesi em apresentação de trabalho no GT Circo e Comicidade no X Congresso da ABRACE — Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas em Natal (RN) em contraponto à larga utilização do termo palhaçaria que, no meu entender, se associa a uma abordagem universalizada do amplo campo de estudo em que se insere a palhaçada.

2 Parte final da Declaração do Riso da Terra lida por ocasião do Encontro Mundial de Palhaços acontecido em João Pessoa, na Paraíba, em dezembro de 2001.



Foto: Ana Achcar

Início do começo. Anos 90, século passado, uma estudante de Interpretação no último dia de aula resolve imitar a professora. Uma cena preparada, ensaiada e que contava com a colaboração de um colega de classe que atuava o papel do aluno. Se passaram 10 minutos, no máximo, mas para mim pareceram uma vida inteira. Tudo ali sobre mim, nos mínimos detalhes, revelado, escancarado e risível. Eu fiquei vermelha, roxa de vergonha, ao perceber que todo comedimento, discrição, reserva e compostura foram em vão: as fragilidades estiveram sempre visíveis e, mesmo que não estivessem, se tornavam naquele momento. Ao contrário do que se possa supor, não me senti agredida. Mesmo agora quando recorro o eco da risadaria unânime e “vingativa” dos estudantes, não sinto

violência, tampouco abuso. Era uma exposição? Sim. Todo riso que libera, expõe. Mas o que havia concomitantemente era uma sensação de alívio e de proteção... um “estou te vendo hein?! Te percebo, te noto”. Surpreendentemente, não me senti só, ao contrário, eu estava acompanhada, incluída. A estudante era/é uma palhaça! Mas só fui tomar conhecimento disso algum tempo depois...

Portanto, a primeira vez que encontrei uma palhaça na universidade foi em uma sala de aula. Vi surgir, emergir, se criar na minha frente, a figura, a máscara, a palhaça. No fim dessa mesma década, iniciei pesquisa de doutoramento que resultou em uma proposta de formação na linguagem da palhaçada para atuação no serviço pediátrico hospitalar. Desta forma, e desde sempre, na minha trajetória acadêmica, palhaçada e instituição estão em constante diálogo e fricção. E sempre acompanhada por elas, as palhaças.

Shei-lá, Charlyte, Matilde, Kassandra, Mari-ê-ta, Dona Roxa, Aspirina, Girassol, Neca/Lola, Catarina, Barbuleta, Pororoca, Abrobinha, Pérola, Maricota, Amnésia, Fúfia, Margot, Sona, Capricho, Pastilha, Aurélia, Paula Laura, Viola, Carminda, Chantily, Almofadinha, Glleicy Mel, Sabuga, Ritalina... palhaças que vi surgirem e crescerem na universidade nos últimos 26 anos, e mais... Julieta, Carlota, Vitória Régia, Fadiga, Groselha e Farofa, que já chegaram para a atuação no hospital batizadas pela cena, a rua, o circo. De um modo geral, sempre estiveram em maior número, embora compartilhando, estrita e ininterruptamente, a formação e todas as surpresas, riscos e desvios do ofício de fazer rir com seus colegas palhaços. Assim, peço licença aqui para, nesse primeiro momento, abordar aqui a palhaçada que quer descobrir

o riso comum: “rir com”, ao invés de “rir de”. Porque me parece que é disto que se trata. Do que podemos rir juntas, juntos, juntas.



Foto: Josélia Frasão

Nesse sentido, durante toda a extensão desse longo período de experiências formativas para a construção de um projeto de ensino, proposto a partir de um conjunto de metodologias e tentativas de sistematização de uma pedagogia para a palhaçada, no âmbito do programa Enfermaria do Riso³ na UNIRIO, foi preciso, antes de

3 A ação principal do programa Enfermaria do Riso é a atuação de palhaços em hospitais. Criado em 1998 na Escola de Teatro em colaboração com o Serviço Pediátrico do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle — HUGG, desenvolve ações

tudo, enfrentar o problema do lugar institucional, seja na Escola ou no Hospital, com todos os seus mecanismos disciplinares, exclusivos, hierárquicos, e de ordenação:

Talvez meu objetivo principal em falar do riso seja a convicção de que o riso está proibido, ou pelo menos bastante ignorado no campo pedagógico. [...] Que acontece então, na Pedagogia, para que se ria tão pouco? Eu tenho duas hipóteses. A primeira é que na Pedagogia, moraliza-se demasiadamente. E o discurso moralizante tem um tom grave, sério, um certo tom patético. A segunda hipótese é que o campo pedagógico é um campo constituído sobre um incurável otimismo. E o riso está sempre associado a uma certa tristeza, uma certa melancolia, a um certo desprendimento. O pedagogo é um moralista otimista: um crente, em suma. E sempre custa, a um crente, estabelecer uma distância irônica sobre si mesmo. (Larrosa, 1998).

de cultura e saúde. Às atuações regulares no hospital realizadas pelos palhaços/estudantes, integram-se ações de formação e pesquisa: o projeto de ensino oferta quatro disciplinas no Curso de Bacharel em Atuação Cênica e os estudos sobre dramaturgia cômica já resultaram em quatro espetáculos: *PalhaSOS* (2007), *Espera-se* (2010), *Palavra de Palhaço* (2016) e *Na Ponta do Nariz* (2019). Alia-se ainda O Riso na Saúde, oficinas de palhaçada dirigidas à discentes e profissionais da área da Saúde. O programa tem participado de ações internacionais na França, Canadá, Hungria, Israel e tem diversas publicações em periódicos nacionais e estrangeiros, além da edição do livro *Palavra de Palhaço*. *PalhaSOS* foi premiado como Melhor Espetáculo no XIV Festival International de Théâtre Universitaire de Monastir (FITU) na Tunísia e no 12º Festival International Espace Scénique Theatre Amateur Francophone/FIESTA na Rússia.

A prática da palhaçada em sala de aula nos apontou oportunidades evidentes e únicas, como quer Larrosa, de profanação das pedagogias vigentes e respaldadas por teorias comprovadas, expandindo o campo de estudos sobre o riso para além da habilitação em técnicas de comicidade. O riso como ferramenta, como disparador de afetos, como construtor de conhecimentos, no e através do corpo.

A tríade experiência (Larrosa, 2014), emancipação (Rancière, 2010) e autonomia (Freire, 1996) nos processos de aprendizagem, formação e atuação de nossas palhaças se mostrou base importante na produção desse risível ampliado. Luís Fuganti no seu livro *Saúde, Desejo e Pensamento* (2021) afirma que o sentido crítico para aquele riso que nos ajuda a livrar e superar as marcas que traumatizam, de fato, é um efeito do aspecto afirmativo que o rir pode nos proporcionar, esta sim uma ação de forte empoderamento. O riso que afirma é criador, é dispositivo da educação para potência.

[...] a alegria não pode servir para apaziguar e confortar. A alegria é a coisa mais revolucionária que existe. Não há outro elemento revolucionário senão a alegria. Algo fora da alegria é necessariamente reacionário, não tem como. Porque, o que é a alegria? A alegria nada mais é do que o aumento de potência. É isso que é a alegria. Não há outra definição para a alegria. Então ela é uma realidade. Ela não é um sentimento que eu quero sentir para me sentir bem. Ela é um efeito do aumento de potência. Ela é na verdade, composição de vida [...] porque a alegria é totalmente afirmativa. Enquanto realidade ontológica do ser, só há a alegria. Por quê? Porque a alegria é a expressão da natureza se autoproduzindo, se

autocompondo, autogerenciando. Ela não precisa de nenhum diretor exterior a ela. Ela se compõe, ela se gera; desde que a gente encontre o foco, a gente encontre a natureza em nós nos autoproduzindo. É aí que rimos.⁴

Na relação com o espaço institucional aprendemos que, da mesma forma que liberta, o riso também pode ser um limitador. O riso que serve para apiedar-se do outro, para nos confortar e para dizer fique aí onde você está, na sua fraqueza, na sua miséria, pois somos todas ridículas e insuficientes. Esse riso auxilia as instituições, os poderes, o Estado; ele parece mais uma tristeza que serve à ironia que acaba por espalhar o ódio. O riso libertário, o grande riso, o riso livre de ressentimento, o riso criativo nasce da experiência de rir de si, quando podemos identificar nossos falsos problemas ou nossas soluções ridículas. Esse riso abundante e onipresente do século XXI está muito mais próximo de um instrumento criado para controlar a outra/o outro do que um meio de rompimento, de quebra, de ruptura. E esse riso controlador transforma quase tudo em matéria risível, para que possa vendê-lo. Não importa quem ri nem como ri.

Percebemos, juntas e juntos, que o riso bom, como nomeia Vladimir Propp, o riso renovador, transforma primeiro não a realidade, mas os corpos.

4 Palestra de Luis Fuganti, escritor e filósofo, proferida na série de encontros Riso e Sociedade produzida pelo grupo de teatro paulista Parlapatões em 2003 em São Paulo, intitulada Caldo do Humor. A transcrição integral da fala de Fuganti pode ser encontrada no site www.espacoparlapatoes.com.br.

[...] o riso bom pode se manifestar sobre os mais diversos matizes. Um deles é o que chamamos de “charge amigável”. Para dizer a verdade os que são visados por ela nem sempre ficam satisfeitos [...] na maioria dos casos o riso bom é acompanhado por um sentido de afetuosa cordialidade [...] (Propp, 1992).

Então o que vamos fazer dentro da universidade? Em um curso de formação de longa duração, em que as palhaças permanecem atuando no Programa Enfermaria do Riso durante quatro, seis, oito anos, para além do período da graduação? Vamos procurar uma comicidade que nasce dos corpos que estão em relação, misturados, mas não submetidos um ao outro; do humor que preserva a saúde porque propõe uma relação que respeita as individualidades e coerências particulares; do riso que nos afeta a todas, potencializando nossa capacidade de viver de forma regeneradora, criativa e livre.

O primeiro elemento que as palhaças irão abolir no jogo do riso é, justamente, a moral, no sentido de regra, de modelo genérico de algo. Cada palhaça é tratada como figura específica, única, singular, por isso pode privilegiar as diferenças, as essências individuais, em detrimento das ideias gerais e universais. Aqui, cada palhaça sempre foi uma. E todas.

A formação na linguagem da palhaçada desenvolvida na UNIRIO mostrou, ao longo do tempo, ser também estética e, mais que tudo, ética. Criar e recuar, repetir; o estudo precisa de disciplina, esforço, atenção. Estudar palhaçada na universidade foi e é quase um devir revolucionário, uma experiência que está ligada ao acontecimento

irrepetível e à imprevisibilidade: exercício de produção de presença e atenção. Atenção ao mundo, atenção às pessoas.

Nesse sentido e para me concentrar na principal ação das palhaças aqui em questão, que é a atuação em hospitais, chama a atenção o fato de o foco do jogo não estar na artista, mas, diferentemente da cena teatral, da rua, do picadeiro, o centro do acontecimento lúdico está deslocado para o outro/a outra: crianças, acompanhantes, seguranças, enfermeiras, médicas, faxineiras. Impressiona também a maioria de mulheres ocupando as funções de cuidado nos hospitais. São condições que a meu ver criam uma qualidade diferenciada para o jogo, acentua a vulnerabilidade do/da artista, intensifica a exigência de uma escuta ainda mais apurada, de atenção direcionada, afeta a produção de presença. Não é a palhaça que leva o riso para o ambiente hospitalar. O riso nasce da comunicação bem estabelecida, fruto de uma interação dialógica de corpos, da experiência de humor compartilhada, em dupla, em trio, em coro.

Penso que uma questão importante que a formação das palhaças levanta é possibilitar o exercício de transgredir pelo riso sem que seja preciso corrigir a vulnerabilidade e o estado de abertura dos corpos. Suely Rolnik nos lembra na sua *Cartografia Sentimental* (2011) que, para a sociedade do capital, [a pessoa] vulnerável é improdutiva, não interessa, é banida. Ser ridícula é efeito direto da inadequação entre o que se é e o que se deseja ser. A inadequação é elemento condicional da palhaçada. A inadequação se reconhece na precariedade, na instabilidade, na deriva. O riso das palhaças pode se construir na identificação de seus respectivos desconfortos, sem que exista possibilidade de correção, humilhação, rebaixamento, opressão.

Jovem, fui formada palhaça conduzida por um Monsieur, francês original, que utilizava, fortemente, a intimidação/humilhação como meio para gerar essa instabilidade. Assisti muitos e muitas colegas saírem de sala aos prantos, alguns e algumas que não voltaram mais. A arrogância própria da juventude me protegeu do colapso emocional, mas isso acabou atrasando, em muito, o meu entendimento de que o riso precisava nascer dessa falha, que invariavelmente estava inscrita no meu corpo, nas minhas memórias e no meu imaginário. No entanto, apenas quando me tornei uma Madame, condutora do jogo, e observando as palhaças, pude perceber que não se tratava de um desacerto qualquer em não importa qual corpo. Era preciso encontrar os enganos, os erros, as fragilidades no meu corpo feminino.



Eu gosto da palavra falha. Prefiro. Porque, para além da identificação de uma falta, um erro, um descabimento, a falha ainda também pode ser fenda, infiltração, abertura, por onde se pode passar, atravessar, seguir. Por isso, na perspectiva dessa formação de palhaças e palhaços (porque, nesse caso, não é possível esquecê-los, nem os subtrair das nossas conquistas e avanços) conduzidas por uma Madame, e já finalizando, deixo pontuadas três questões, que têm se colocado para nós nos últimos anos, quando pensamos a afirmação de um corpo feminino na produção do “riso com”.

Como suportar o exercício da inadequação, essencial para as nossas palhaçadas, refutando as condições de docilização e silenciamento desde sempre impostas às nossas figuras nas dramaturgias cômicas tradicionais ou não, e ainda vigentes? De que modo expandir as possibilidades de expressão do ridículo para além das humilhações sexistas, sutis ou visivelmente abusivas, prontas para entrar em ação ao menor sinal da nossa vulnerabilidade? É possível conservar essa tão desejada linha tênue, esse equilíbrio precário, entre fracasso e recurso, entre a exposição de nossas falhas, erros e a produção do riso que identifica, aproxima, fortalece e irmana, quando ainda vivemos em situação de extrema desigualdade social, racial e econômica nas oportunidades?

É preciso que a ridicularização de nossas histórias seja operada pelas nossas ideias, nossas experiências, nossos corpos. Nenhum outro pode nos ridicularizar por nós. E, se a palhaça ainda não percebe que quanto maior o seu traseiro, mais segura a queda, tão desejada para o triunfo do riso, não há nada que se possa fazer a

não ser continuar procurando dispositivos para formação e criação artísticas, pedagogias da palhaçada que empoderem o que está fora do lugar. O que, de fato, poderá a palhaçada das palhaças, aqui, agora e urgentemente, contra a violência, os abusos, os estupros, os assassinatos de mulheres?

Uma última história. Na contramão do que talvez seja o senso comum, foi Fúfia que trouxe Luiza para nós. Através da palhaça, pudemos ver crescer, se alargar, se dispor e indispor, se abrir e se firmar a mulher. Nunca pensamos sobre isso juntas: as questões de gênero na comicidade, as diferenças da graça e do humor. Mas posso apostar que, avançada que sempre foi, questionadora, metida em diversos projetos e ações de cultura, arte e política dentro e fora da universidade, Luiza já se perguntava sobre a palhaçada feminina. Na época desse registro, ela já carregava Olívia na barriga, para cima e para baixo, pelas dependências pediátricas do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle — HUGG, duas vezes por semana, em dupla, pela manhã, nas atuações de Fúfia. O ventre avantajado era incansável foco de inúmeras brincadeiras e jogos com as crianças internadas, as enfermeiras, técnicas de enfermagem, pessoal da segurança, da limpeza... Alguns dias eram cansativos, pelas condições físicas, mas também pela atenção exagerada. Como a mulher grávida que se reduz à mãe, a palhaça se definindo pela barriga. Eu me dou conta de que o impacto da gravidez na cena da palhaça no hospital talvez seja resultado da concretude e da visibilidade desse processo de criação no corpo da mulher. O nariz vermelho de Fúfia é a barriga de Luiza.



Fúfia Foto: Ana Achar

Fúfia quer dizer mulher ridícula, presunçosa, pretensiosa, cheia de si. Durante um jogo com outro palhaço, usaram um minidicionário onde procuravam algumas definições de nomes estranhos e desconhecidos que deveriam ser ilustrados cenicamente. Alguém leu a palavra fúfia e ela propôs uma cena que deve ter sido muito engraçada, pois a partir desse dia passou a ser chamada por todos assim: Fúfia (Achcar, 2016, p. 229).

Essa fala vai dedicada à minha Fúfia, à Luiza e à sua Olívia que cresce e floresce, na esperança de dias mais combativos e narizes valentes!

Lili Castro e Ana Achcar



Referências

FUGANTI, Luiz. Saúde, desejo e pensamento: as origens da filosofia nômade. 3. ed. Mojo.org., 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana:** danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (edição revisada).

LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Editora Ática, 1982.



Palhaça Matilde (Leticia Medella)
Enfermaria do Riso

Palhaças em cena: reflexões a partir dos feminismos e estudos de gênero

Lili Castro

Ancestralidade e comicidade ritual

É difícil precisar, no tempo ou no espaço, a origem da arte de gerar o riso. Figuras cômicas estiveram presentes em inúmeras sociedades, possuindo diferentes nomes e formas em cada uma delas. Palhaças e palhaços atuaram em diferentes épocas e culturas, seja entretendo ricos ou pobres, crianças ou adultos, reforçando ou questionando o poder estabelecido.

Certas sociedades atribuíam a seus cômicos funções, ao mesmo tempo, sociais e sagradas. Em muitas delas, a posição foi exercida por indivíduos de todos os sexos e, em alguns contextos específicos, apenas por mulheres. Subjetivamente dotadas de poderes xamânicos, essas figuras bufas assumiam a função de realizar uma mediação entre os mundos terreno e espiritual. Ainda hoje, podemos encontrar grupos que praticam algum tipo de comicidade ritual em diferentes partes do mundo.

No Brasil, há registros de palhaças sagradas entre os Hotxuás, da etnia Krahô (Abreu, 2015), e os Wikényi, do grupo indígena Suyá (Seeger, 1980). Também existem mulheres palhaças em Mali, entre os Koredugaws, comêcos sagrados dos povos Bambara, Malinke, Senufo e Samogo. Existiram ainda grupos em que a comicidade sagrada foi um atributo exclusivo das mulheres. Segundo Del Bosque¹, na ilha de Rotuma, na Oceania, a tradição cômica ancestral ficava a cargo das mulheres que, após terem cumprido seus papéis sociais de mães e avós, passavam a se dedicar a divertir as pessoas da comunidade.

Mas não foi apenas no terreno do sagrado que as mulheres assumiram a função de provocar o riso. Elas também atuaram em feiras, palcos, praças e palácios. Sabe-se, por exemplo, que, durante o final da Idade Média e no período conhecido como Renascimento, houve muitas bobas trabalhando em cortes e instituições. A austríaca Mari Bárbola trabalhou como boba a serviço da corte de Filipe IV da Espanha e, em 1656, foi retratada por Velásquez na tela *As Meninas*. Minois (2003) enumera algumas cômicas que trabalharam para a nobreza. No período final da Idade Média, ele destaca as bobas: Guillaume Fouel e Jehanne, que serviam a Isabel da Baviera; Michin, que trabalhava para a rainha Marie d'Anjou; Madame de Toutes Couleurs, Françoise Gaillard e Colette, que divertiam a Maria da Escócia; e Coquerée, boba pessoal de Marguerite de

1 O artista e pesquisador chileno Andrés Del Bosque possui uma pesquisa sobre palhaços sagrados que ainda não foi publicada. As informações aqui citadas foram obtidas a partir da dissertação de Ana Carolina Fialho de Abreu, que teve acesso aos originais do autor (Abreu, 2015).

Flandres. Durante o Renascimento, havia Mathurine, que trabalhava para o rei Henrique IV; Madame Rambouillet, na corte de Francisco I; Cathelot, que fazia rir as princesas Marguerite de Navarre e Marguerite de Valois; e Jardinière e Jacquette, que trabalhavam para Catarina de Médici.

A função de bobas e bobos de corte começou a decair ao longo dos séculos XVI e XVII, justamente no auge do Absolutismo, quando os reis passaram a se colocar acima de qualquer possibilidade de questionamento ou riso. Mas as palhaças e palhaços continuariam existindo, adaptando-se às mudanças históricas e encontrando novos espaços para exercer seu ofício.



Lili Castro e Ana Achcar

O advento da palhaça: uma nova figura desponta na cena circense e teatral

Nas culturas ocidentais, desde o fim do século XVIII, o circo se firmou como o principal território de trabalho dos palhaços e, nesse espaço, durante quase 200 anos, a predominância masculina no ofício da palhaçada foi absoluta. As mulheres também estiveram presentes no chamado *circo moderno* e desempenhavam funções diversas: eram trapezistas, acrobatas, amazonas, cantoras, dançarinas, domadoras e atrizes, mas não podiam assumir o papel de palhaças.

Até pouco tempo, o circo reservava às mulheres uma cena arquitetada a partir da beleza, da graça, do virtuosismo e, muitas vezes, da sensualidade. Essa estética foi sustentada por um discurso embasado nas supostas diferenças entre os gêneros, através do qual o grotesco, a picardia, a escatologia, a rebeldia, a liberdade de movimentação corporal e outros atributos dos palhaços não seriam adequados ao “belo” e “delicado” universo feminino.² Assim, os corpos

2 A crença de que as mulheres não seriam aptas à função de palhaças aparece também em publicações teóricas sobre o assunto. Para Tristan Remy, “parece claro que a palhaça tem a medida das dificuldades de um papel para o qual ela não está preparada. O ofício do palhaço exige numerosos conhecimentos profissionais [...]. As atrizes, que têm uma melhor compreensão da vida, poderiam interpretá-lo. As artistas de circo que crescem em um ambiente fechado são pouco preparadas para esse fazer. [...]. As mulheres se revelam, no circo e nas reprises, ótimas cômicas quando escondidas nas roupas ridículas dos augustos e sob maquiagens que disfarçam a feminilidade” (Remy *apud* Borges, 2017, p. 2). Minois (2003) chega a afirmar que a ironia, sendo fruto da inteligência, não pode ser alcançada pelas mulheres: “o povo não pode chegar até ela [a ironia] porque vê aí o orgulho da inteligência, e as mulheres também não, pois desprezam a inteligência” (Minois, 2003, p. 568). Outro trecho é ainda mais evidente, afirmando

das mulheres poderiam estar em cena desde que se mostrassem de acordo com ideais de gênero binários e patriarcais. Até a década de 1980, para assumirem funções cômicas, as artistas circenses precisavam interpretar personagens caricatas ou se colocar como auxiliares, sendo chamadas de *partners*, *crownettes* ou *soubrettes*³. Nesse contexto, as poucas mulheres que conseguiram vencer as barreiras morais e se dedicar à palhaçaria precisaram ocultar suas identidades e criar personagens masculinos, ou seja: performavam como palhaços.⁴

No âmbito do espetáculo, salvo raras exceções, mulheres palhaças só começaram a surgir na década de 1980, o que, no Brasil, coincide com o período em que os saberes circenses deixam de ser exclusividade das famílias, passando a ser ensinados também em

que a feminilidade exclui o cômico e que “não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame no mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme” (Minois, 2003, p. 611).

3 As *soubrettes* são personagens cômicas sensuais caracterizadas como criadas, copeiras, babás ou damas de companhia. As *crownettes* são as assistentes do palhaço, que participam de cenas dialogadas, mas sem estarem caracterizadas como palhaças, e as *partners* são belas auxiliares de cena que atuam nos números de habilidades como magia, equilíbrio e malabarismo.

4 Uma delas foi Elisa Alves, o palhaço Xamego. Ela era filha de João Alves, dono do Circo Guarani e, em uma ocasião, precisou substituir o irmão que estava doente e acabou virando o palhaço do circo. O segredo era absoluto e teve que ser guardado ao longo de toda sua carreira. Sua história foi contada recentemente no filme *Minha Avó era Palhaço*. Direção: Mariana Gabriel e Ana Minehira. Documentário. 50 minutos. Prêmio Funarte Carequinha de Fomento ao Circo. São Paulo: FUNARTE, 2016.

escolas abertas a estudantes de origens diversas⁵. Antes da criação das escolas, a organização do trabalho nos circos tradicionais se baseava em estruturas familiares e os conhecimentos específicos dessa arte eram transmitidos de forma oral e hereditária. A abertura gerada pelo novo processo formativo possibilitou uma maior difusão das técnicas circenses e transformou seu modo de produção, contribuindo para o acesso das mulheres ao ofício de palhaças. No entanto, esse não pode ser considerado como único fator determinante. Aspectos socioculturais e políticos, como o acesso das mulheres a inúmeros novos postos de trabalho, e aspectos teórico-científicos, como a evolução do pensamento feminista e a difusão de novos estudos sobre gênero e sexualidade, também precisam ser sopesados.

No final do século XX, observamos um novo avanço nas lutas feministas. O processo, conhecido como a *terceira onda do feminismo*, levantou questionamentos sobre padrões de beleza, ampliou as discussões sobre assédio sexual e propôs a compreensão do gênero como performance. Acompanhamos o desabrochar da cultura *queer*, a popularização dos estudos sobre gênero e sexualidade e o fortalecimento da transgeneridade. A partir desses movimentos, abriu-se um maior espaço para a desnaturalização dos lugares sociais, dando força a uma crise na representação feminina convencional. Muitas mulheres não queriam mais ser identificadas por

5 A primeira escola de circo do Brasil, a *Academia Piolin de Artes Circenses*, foi fundada em São Paulo em 1978 e permaneceu em funcionamento até 1983. A *Escola Nacional de Circo*, situada no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1982 e segue em atividade. A *Escola Picolino de Artes de Circo* funciona em Salvador desde 1985.

atributos como doçura, fragilidade, maternidade, subserviência e volúpia. As mudanças sociais geram reflexos no mundo das artes, e com o circo não foi diferente. Assim, várias artistas começaram a reivindicar o direito de atuarem como palhaças.

Atualmente, a figura da palhaça já se firmou como importante tipo cômico no panorama circense e teatral, e muitas artistas começaram a desenvolver dramaturgias ligadas ao “universo feminino”. Esse entendimento essencialista engendrou um tipo de performance que vem sendo conhecido como *palhaçaria feminina*. Ao mesmo tempo, outras palhaças optaram por investigar uma comichidade que estaria além de uma divisão sexual binária, interessando-se por questões humanas mais universais.

As grandes mudanças que estamos presenciando nos terrenos de sexualidade e gênero podem ser entendidas como uma revolução em camadas: atualmente, o campo de batalhas se estende através de vários extratos simultâneos. Ao mesmo tempo que ainda precisamos reforçar a luta das mulheres cisgênero por igualdade no mercado de trabalho e por direitos equânimes no casamento, seguimos avançando em direção à desconstrução de um entendimento binário da humanidade. Essas camadas de luta coexistem e não se excluem. Assim sendo, podemos encontrar diferentes ecos dessas movimentações sociais nos modos de expressão artística das mulheres palhaças. Para refletirmos sobre as diversas possibilidades de abordagem dessas questões, comentarei brevemente o trabalho de duas artistas de nossa cena contemporânea: Karla Concá, palhaça Indiana da Silva, e Lily Curcio, palhaça Jasmin.

Karla Conká e a palhaçaria feminina

*Nós somos política uterina, movimento de expansão!*⁶

Karla Conká é palhaça, atriz, pesquisadora e diretora teatral. Natural do Rio de Janeiro, é integrante e fundadora de *As Marias da Graça*, primeiro grupo de mulheres palhaças do Brasil. Ao longo de sua carreira, desenvolveu um pensamento investigativo sobre a função da mulher nessa arte, o que culminou na criação de uma abordagem artística especialmente voltada para uma comicidade feminina.

A palhaça performada por Karla é Indiana da Silva, uma figura ativa, questionadora e que se irrita com facilidade. Realçando seu aspecto feminino, não se limita a um visual único, possuindo vários figurinos e usando diferentes tipos de maquiagens, vestidos, adereços e penteados. Karla não se identifica com a tradicional polarização circense entre palhaços *brancos* e *augustos*⁷ e, embora tenha alguns traços de personalidade bem definidos e exerça alguma autoridade sobre as outras palhaças, ela não gosta de ser enquadrada em algum molde ou classificação preexistente.

6 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

7 Os termos *augusto* e *branco* se referem aos dois principais tipos de palhaço que se configuraram no ambiente circense, onde é comum que os cômicos se apresentem em dupla, desenvolvendo uma relação hierárquica. O posto de autoridade é assumido pelo *branco* — também conhecido como *clown* ou *crom* — enquanto o papel de subordinado cabe ao *augusto*, que é, dentro do par de opostos, o mais bobo, atrapalhado e irreverente.

Em entrevista, ela afirma que “uma augusta de TPM se transforma em branca em segundos” e acrescenta:

Acho que isso é uma coisa muito patriarcal, a coisa do agosto e do branco. É uma dramaturgia masculina, vertical: ou é branco ou é agosto! Eu sou classificada como uma branca, mas eu não me classifico como nada, porque gosto de ter esse lugar de estar desbravando, de mudar, de poder ser qualquer coisa. Que eu acho que é um lugar muito feminino, pois a gente tem outra maneira de ver a vida! Nós somos circulares. A gente tem útero, expande, tem filho e depois volta pro lugar. Não podemos ser classificadas de forma vertical, pra cima e pra baixo, porque a gente não é isso!⁸

Karla trabalha dentro de uma corrente feminista que luta pela inserção isonômica das mulheres em todos os setores da sociedade e investiga questões estéticas essenciais a partir do lugar social da mulher. Essa vertente traz à cena discussões pautadas pela experiência vivenciada pelos corpos femininos que, estando no mundo, são atravessados por questões diversas às dos corpos entendidos como masculinos. O resultado é uma cena permeada por símbolos de feminilidade e pelo reforço do potencial criativo das mulheres.

O grupo *As Marias da Graça*, do qual Karla é uma das fundadoras, surgiu em 1991, e a formação inicial era composta por sete artistas: Karla Conká, Geni Viegas, Vera Ribeiro, Ana Luísa Cardoso,

8 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

Daniela Bercovitch, Martha Jordan e Isabel Gomide. Nessa época, elas faziam várias saídas de palhaças em espaços públicos do Rio de Janeiro, como forma de exercitar e investigar suas personagens. Nas ruas, as sete palhaças juntas atraíam grande curiosidade, mas também despertavam reações indesejadas. Alguns passantes gritavam: “você não têm o que fazer?” ou: “vai lavar um tanque de roupa!”. Quando diziam: “olha o palhaço”, elas rebatiam de pronto: “palhaça! Nós somos mulheres! Somos palhaças!”.

Em 1992, criaram seu primeiro espetáculo: *Tem areia no maiô*. O enredo conta a história de um grupo de palhaças que vai passar um domingo na praia. Os jogos cômicos são entremeados por coreografias, em que elas cantam e dançam vestidas com belíssimos maiôs coloridos⁹. Pioneiro no campo da palhaçaria feminina, o espetáculo promoveu uma quebra nas fórmulas dramatúrgicas do humor brasileiro da época, não aderindo à ideia limitadora de que as mulheres, para serem engraçadas, precisariam ser “feias”¹⁰. Pelo contrário: as palhaças que ali estavam eram lindas e elegantes! Elas não negaram nada do feminino, mas, sim, o assumiram, valorizaram e realçaram. A obra foi um sucesso e segue sendo apresentada.

O repertório do grupo também conta com os espetáculos: *Pra frente Marias* (1998), *O bicho vai pegar* (2004), *Zabelinha* (2007), *Duas palhaças* (2011), *Marcadas pela culpa* (2015) e *Um musical de palhaças*

9 Direção de Beto Brown, roteiro de Denise Crispun e figurinos de Rui Cortez.

10 Nesse mesmo período, vários humoristas faziam sucesso ao ridicularizar mulheres consideradas “feias”. Um exemplo é *Nazareno*, de Chico Anysio, quadro que foi ao ar na TV brasileira na década de 1980. Há cenas disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=P6Jo-cF04o>.

— *Cada uma com seu quadril* (2016). Atualmente, o grupo é composto por Karla Concá (Indiana da Silva), Vera Ribeiro (Shoyu), Geni Viegas (Maffalda dos Reis) e Samantha Anciães (Iracema).

Em 2005, o grupo idealizou e produziu o primeiro festival de palhaças do Brasil: *Esse monte de mulher palhaça*. O principal objetivo era criar opções e estratégias para que as mulheres palhaças pudessem acessar o mercado de trabalho, que até o momento estava focado no universo masculino. Atualmente, o festival já chega a sua nona edição, tendo sido realizado em 2005, 2007, 2009, 2012, 2013, 2016, 2018, 2021 e 2023.

Concá também ministra oficinas, dirige espetáculos e desenvolve projetos artísticos com mulheres vítimas de violência, tendo se tornado uma das principais referências brasileiras na vertente denominada palhaçaria feminina. Para ela, palhaças e palhaços têm uma importante função social, atuando como uma espécie de alívio emocional das pessoas e também servindo como veículo de reflexão e conscientização. Para isso, Concá se preocupa sempre em desenvolver um trabalho que una o lúdico ao político e afirma que ser uma mulher palhaça já é, em si, uma atividade de transformação da sociedade.

Lily Curcio e a quebra dos binarismos

Quando estou trabalhando como palhaça não há limites. Não tenho gênero, não tenho sexo. Posso ser qualquer coisa. Há um universo aí que é infinito!¹¹

11 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

Lily Curcio foi palhaça, atriz, diretora teatral, bonequeira e antropóloga. De origem argentina, viveu no Brasil por 30 anos e foi integrante e fundadora do grupo *Seres de Luz Teatro*. Curcio foi uma artista plural e, ao mesmo tempo que desenvolveu uma performance ancorada na palhaçaria clássica, buscou superar os rótulos e binarismos, transcendendo as normatizações convencionais. Além de sua palhaça Jasmin, ela transitou por outras figuras clownescas, apresentando uma obra diversa e multifacetada.

Jasmin era uma palhaça augusta que atuava tanto no âmbito do riso quanto do encantamento. Sua personalidade, pautada pela inocência e ternura, era resultado de uma lógica e comportamento infantis. Ela usava roupas e acessórios que não denotavam quaisquer características tidas como femininas, como camisas largas, bermudões e imensos colarinhos. Usava também os tradicionais sapatos e um nariz vermelho postiço.

Ao longo de seus 30 anos de carreira, Curcio realizou a montagem de oito espetáculos: *Espalhando sonhos*, *O acrobata*, *Pipistrello*, *Cuando tú no estás*, *A-la-pi-pe-tuá*, *Convocadores de estrelas*, *Spaguetti*, *Amadiano*, *Pedaços de mim* e *Travessias*. Criou também números cômicos como *Bésame mucho*, *Carmen* e *Inocência*.

Seu primeiro solo foi *O Acrobata*, dirigido na Itália por Nani Colombaioni¹². No espetáculo, que estreou em 1998, a palhaça

12 Os Colombaioni são uma tradicional família de palhaços italianos que há mais de 400 anos transmite oralmente sua arte de pai para filho. Nani Colombaioni (1921-1999) foi um dos mais célebres representantes da família. Seu filho, Leris

Jasmin interpretava uma domadora que tentava, inutilmente, fazer com que seu mascote Pippo — uma aranha de brinquedo — realizasse perigosos saltos mortais. Em cena, palhaça e mascote brincavam como crianças até que ele sofria um acidente de trabalho, sendo socorrido por uma ambulância. O bichinho era operado e sobrevivia, porém em um novo formato: com seu corpinho achatado, passava a ser o Pippo-pizza, que, acolhido com grande ternura, finalmente conseguia realizar suas proezas.

No ano 2000, Curcio estreou *A-la-pi-pe-tuá*, em parceria com o artista Abel Saavedra. O espetáculo contava a história de uma dupla de artistas mambembes, recriando números clássicos da palhaçaria e do circo-teatro, trazendo uma crítica ao lugar de poder ocupado pelos homens nas relações de trabalho. Ao longo do enredo, que ia de fracassados truques de magia ao clássico número do rompedor de correntes, o público era levado a se conscientizar da opressão vivida — e superada — pela pequena augusta Jasmin.

Em 2009, Lily Curcio estreou *Spaghetti*. A peça, dirigida por Leris Colombaioni, se originou de uma cena que pertencia ao repertório de seu pai. O espetáculo foi feito na linguagem do palhaço, no entanto, a personagem interpretada por Curcio não era sua palhaça Jasmin e sim um garçom bêbado. Ao assumir esse papel, ela foi a primeira mulher a romper a tradição patriarcal de uma família italiana com mais de 400 anos de história, performando um clown masculino e interpretando uma obra que antes era feita por

Colombaioni, mantém o vínculo da família com os grupos brasileiros e viaja frequentemente ao Brasil para dar oficinas, dirigir e apresentar espetáculos.

Nani Colombaioni. A trama se passava em um pequeno restaurante onde um garçom embriagado fazia mil trapalhadas na tentativa de servir um prato de espaguete. A partir dessa montagem, Curcio começou a revelar sua versatilidade artística e capacidade de acessar o estado do palhaço através de figuras diversas. Para ela, a palhaçaria não deveria reconhecer limitações de gênero, classe ou nacionalidade.

Um de seus números mais conhecidos foi *Inocência*, em que ela interpretava um camponês rústico, vestido com camisa xadrez, calças largas presas por suspensórios, botas velhas e chapéu de palha. Usava também o clássico nariz vermelho. *Inocência* entrava em cena carregando seu bichinho de estimação, um gambá de pelúcia. Ao som de música suave, colocava no chão uma bacia e, lentamente, ia abrindo a braguilha e retirando de dentro das calças uma enorme tromba de elefante. Pegava, então, um litro de leite, despejava na parte superior das calças e o leite saía pela tromba, enchendo a bacia. Após isso, *Inocência* alimentava seu bichinho, afogando-o no leite, como faria uma criança bem pequena.

As quebras que Curcio experimentou nas categorias de feminilidade e masculinidade produziam uma desestabilização e um estranhamento no espectador, fazendo com que este fosse levado a refletir sobre a possível plasticidade dessas categorias. A artista se aproximou, assim, do pensamento de Preciado (2019), para quem o regime da diferença sexual não é uma realidade empírica, mas sim uma epistemologia histórica, podendo, portanto, ser questionado ou ressignificado.

O último trabalho de Curcio foi o solo *Travessias*, estreado em 2017.¹³ A trama fazia referência aos êxodos humanos, contando a história de uma palhaça que se tornara responsável por cuidar da última flor do planeta, protegendo-a dos perigos e mantendo-a viva. Ali foi explorado o potencial lírico da palhaça que, indo além de gerar o riso, tocava também em temáticas existenciais.

Lily Curcio foi uma palhaça polivalente. Em sua busca incessante, não reconheceu limitações ou rótulos. Seu trabalho foi além do nacional e do identitário, além dos binarismos e das classificações convencionais. Seu interesse não estava naquilo que nos polariza ou difere, mas no que é essencial e que nos torna, ao mesmo tempo, múltiplos e singulares.

Entre o múltiplo e o binário: uma revolução em camadas

Vivemos um tempo de efervescência política e social em relação às questões de gênero e sexualidade. Nunca antes se viram tantas discussões e transformações nesse terreno e, naturalmente, reflexos dessas mudanças se fazem notar no mundo das artes.

Ao analisar o trabalho de Concá e Curcio, podemos perceber a coexistência de diferentes posicionamentos políticos e estéticos sobre questões de gênero e feminismos. Essa coexistência pode indicar um processo social que se desenrola em muitos extratos simultâneos, ou, mais enfaticamente, uma revolução em camadas. Ao

13 O argumento é da própria Lily Curcio e a dramaturgia e direção ficaram a cargo do mexicano Aziz Gual.

mesmo tempo que há um grande avanço nos espaços ocupados por corpos queer, transgêneros ou não binários, e em que já podemos observar alguma desconstrução nos padrões normativos da heterossexualidade, ainda vivemos em uma sociedade fortemente marcada por ideais sexistas. Mulheres cisgênero ainda sofrem com a violência doméstica e batalham em prol da igualdade de salários. Mulheres palhaças ainda lutam por uma inserção isonômica na cena artística e no mercado de trabalho.

Concá exerce uma militância artística feminista declarada. Seu posicionamento parte de um viés essencialista, afirmando as particularidades e virtudes do universo feminino. Aqui, a luta passa por uma estratégia que reconhece e enfrenta a oposição binária entre os sexos. Essa demarcação foi de grande importância para a inclusão de muitas mulheres no mundo da palhaçaria, possibilitando que elas atuassem em circos, teatros, ruas e festivais. Atualmente, já existem inúmeros eventos voltados especificamente para palhaças. No entanto, embora o número de mulheres que se dedicam à profissão venha crescendo, sua aceitação nos meios mais tradicionais ainda não é plena. Parte dos festivais também resiste à contratação de mulheres e a inserção paritária continua sendo uma meta. Nesse cenário, uma abordagem da palhaçaria a partir de uma ótica da feminilidade se mostra eficaz e necessária.

Embora questionadas e com fronteiras esmaecidas, as desigualdades geradas pelo sistema sexo-gênero seguem existindo. O terreno é complexo e, ao mesmo tempo que precisamos continuar criando mais espaços de atuação para as mulheres, romper com um ideal de feminilidade também se apresenta como passo necessário. Em O

segundo sexo, Beauvoir esclarece que “ser mulher” não é uma condição natural. Não é uma sina, mas sim uma produção histórica em que a noção de gênero desemboca numa forma particular de viver, que produz subjetividades e desigualdades. E a superação dessas desigualdades vai além de uma inclusão das mulheres na sociedade: é necessário desconstruir a própria ideia do que é “ser mulher”.

Dentro dessas várias etapas e frentes de batalha, podemos observar o movimento conhecido como palhaçaria feminina como um dos estágios de uma espécie de luta de classes. Um estágio que visa fortalecer e unir tudo o que é demarcado como “feminino” para, em seguida, superá-lo. Para ser mais clara, recorro ao pensamento de Wittig, que propõe uma abordagem materialista da questão feminista. Wittig realiza uma diferenciação entre as noções de “mulheres” — a classe dentro da qual lutamos — e de “mulher” enquanto o mito da feminilidade. Para ela, o mito da mulher não existe, não há uma “essência feminina” inata. A feminilidade é uma construção social! O que temos em comum é pertencermos a uma mesma classe oprimida: a classe das mulheres. E, portanto, quando a opressão for superada, a classe desaparecerá¹⁴, restando então uma multiplicidade de indivíduos que se organizarão em um novo humanismo que não será sexualmente dividido ou determinado. Por isso, de acordo com essa autora, devemos lutar pelo desaparecimento da classe e não pela sua defesa ou reforço.

14 A abordagem de Wittig se baseia no materialismo histórico proposto por Karl Marx, que previa que, depois que o proletariado derrotasse a burguesia, o próprio proletariado desapareceria, pois iríamos criar uma sociedade sem classes.

Aplicando esse pensamento à dramaturgia das palhaças, podemos entender o reforço do feminino na cena como uma etapa necessária: agrupar as mulheres, fortalecê-las e inseri-las nesse mercado de trabalho para, em seguida, galgar novos patamares. Em acréscimo, se torna imperativo romper com os ideais binários e partir em busca de novas perspectivas para se pensar as diferenças sexuais e de gênero, viabilizando a produção de novas estéticas da existência, de múltiplas formas de ser/estar no mundo.

Lauretis aponta a existência de diversas tecnologias de gênero, que são utilizadas para normatizar e naturalizar comportamentos sociais. Para ela, uma dessas tecnologias é o cinema, que faz parte da construção de nossas condutas e subjetividades. Por extensão, podemos concluir que qualquer arte cênica — nesse caso, a palhaçaria — também pode exercer um papel de tecnologia de gênero, produzindo, reificando ou questionando comportamentos e normas de conduta. Desta forma, é de suma importância que sigamos repensando a representação da figura da mulher nos espetáculos circenses e teatrais. Nossos corpos em cena e nosso discurso podem auxiliar no questionamento de padrões opressivos e na produção de novas e diversas subjetividades.

A epistemologia da diferença sexual está em clara transformação. Entretanto, mudanças sociais e epistemológicas exigem, na maioria das vezes, prazos consideráveis e é comum que várias possibilidades de entendimentos e abordagens ocorram simultaneamente. Creio que é esse tipo de fenômeno que observamos ao analisar as diferentes perspectivas feministas presentes nas obras de Lily Curcio e Karla Concá. Assim como as novas interpretações

propostas pelos meios acadêmicos não têm a mesma penetração em todos os setores das sociedades, seus reflexos no terreno da arte se fazem sentir de forma gradual e diferenciada.

Embora grupos mais conservadores — e até mesmo alguns ramos científicos — ainda naturalizem a ideia de um binarismo sexual, é inegável que profundas mudanças já ocorreram nas práticas sociais e nos seres viventes. Nas ruas e nas cenas, um novo feminino eclode, mais livre e inclusivo, abarcando mulheres trans e pessoas intersextuais. Corpos diversos se dão à vista, mas ainda enfrentam riscos ao ocupar espaços públicos e lutam para exercer o que Butler nomeia como “o direito de aparecer”. Muitas artistas tomam parte nessa luta, rompendo com o pensamento essencialista e com os pressupostos do sistema heteronormativo. Palhaças transgênero ou travestis ganham terreno, quebram o monopólio da cisgeneridade na cena e nos apresentam novas possibilidades estéticas¹⁵.

Finalizando, retomo o pensamento de Preciado, para quem a categoria de gênero foi inventada para restringir a diversidade ao binário, pois há uma multiplicidade de expressões que não podem ser reduzidas unicamente ao feminino e ao masculino. Segundo esse autor (2019), nossa tarefa é elaborar, nos próximos anos, uma epistemologia que seja capaz de abarcar a multiplicidade dos seres humanos, que não reduza nossos corpos a sua força reprodutiva

15 Destaco aqui o trabalho da Cia Fundo Mundo, companhia circense integralmente formada por artistas trans. Em 2020 a cia produziu o documentário Transgeneridade e circo, que apresenta uma excelente pesquisa sobre o tema. Para saber mais sobre o grupo acesse: <https://ciafundomundo.com.br/>.

heterossexual e que não continue a legitimar a violência do sistema patriarcal e do colonialismo. Em consonância com esses ideais, faço votos de que a palhaçaria e as artes em geral possam contribuir nesse caminho, rompendo com antigos paradigmas e propondo novas possibilidades de articulações entre subjetividades diversas e emancipadas.

Lili Castro, Ana Achcar e Daidrê Thomas



Referências

ABREU, Ana Carolina Fialho de. **Hotxuá à luz da etnocenologia**: a prática cômica Krahô. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2015.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Volume 1: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

BORGES, Ana Cristina Valente; CORDEIRO, Karla Abranches. **Palhaçaria feminina**: trajetória de investigação e construção de espetáculos dirigidos por Karla Concá. Artigo In: Seminário internacional 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero. Florianópolis: UFSC, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **The end of sexual difference?** In: BRONFEN, Elisabeth; KAVKA, Misha. **Feminists Consequences**: Theory for the new century. Columbia University Press, 2001.

CASTRO, Lili. **Mulheres palhaças dentro e fora do circo: reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudos sobre gênero e feminismos**. In: Revista do laboratório de dramaturgia/LADI — UnB. v. 21, ano 7. Dossiê Palhaçarias: Caminhos poéticos e cômicos para subversão.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

CONCÁ, Karla. **Entrevista** concedida à autora em 1º de outubro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

CURCIO, Lily. **Entrevista** concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

FALCÃO, Camila; MOIRA, Amara. **O feminino se transfaz**: uma nova geração de corpos trans nos retratos de Camila Falcão. 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

PRECIADO, Paul B. **Intervenção na 49ª Jornada da Escola da Causa Freudiana**. 2019.

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie**. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2014.

SEEGER, Anthony. **Os Índios e nós**. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 2002.

Audiovisual

MINHA AVÓ ERA PALHAÇO. Direção: Mariana Gabriel e Ana Minehira. **Documentário**. Financiado pela FUNARTE, 2016.

TRANSGENERIDADE E CIRCO. Direção: Be Zilberman. Realização: Cia Fundo Mundo e Purpurina Filmes. **Documentário**. Financiado pelo PROAC, 2020.





**slam
das
minas**

Poema Mana

Gênesis

Mana

O tapa que ele te deu em mim doeu

E agora eu entendo que sua garganta esteja fechada

Mas minha língua é afiada e pela palavra vou retalhar o que nos fere

Se ele quebrou o vidro e lambeu o sangue pra te calar na briga

Eu abri as pernas e mostrei o buraco que parece ferida sangra

Tacsego vagabundo?

Mas não morre, dá a vida

E sei que mesmo abatida você vai se levantar das cinzas

Não porque seja a fênix

Mas porque é mulher e cada dia nos reconhecemos amigas

Bem que tentaram ensinar inimigas
Mas o tiro saiu pela culatra
Na hora do pega pra capá tu tinha uma aliada
Então se tu bater o pé eu fico
Do seu lado, sempre
Nós duas se empoderando planejando ação
E o vacilão chorando no portão
Foi procurar os amigos para alimentar o ego
Se achando todo esperto
Está procurando afeto
Mas não tem mais não
A casa agora está vazia
A cama que poderia estar quentinha está vazia
E vai continuar vazia se continuar achando que toda mulher é
vadia
Continuar achando que precisa levantar a mão
Porque é burro demais pra saber conversar
Mas aqui não tem babá, nem babaca pra te ensinar
Aqui se faz aqui se paga
Continua negando seu carma

Mais falso que nota de três reais
Paga de santo na igreja, não bebe cerveja, não murmura
Só esmurra! E QUASE mata, porque a bíblia diz, Não matarás!
Mas te mandar o papo reto
Prefiro meu satanás do que compartilhar o mesmo teto
Mas confesso bateu a indecisão... é meu irmão
Te mandar pra cadeia, te dar atestado de bandidão, ou fazer vingança com as próprias mãos?
Mas não dá pra arregar não, meu pulso está batendo a 180 de pulsação
E a cara da tua mina está toda arrebitada, sorte que eu desviei da garrafada
Mana, se tu está ouvindo isso agora
Nunca dê a cara a tapa, porque eles batem
E tua cara é muito linda pra aturar covarde
Eu estou escrevendo pra provar que poesia não é brinquedo
E eu estou cansada de sentir medo
Estou cansada de ver macho sentado, bebendo a tarde na calçada
E espancando na madrugada
Ou respeita as minas, as manas, as monas

Ou eu boto minha boca no mundo
Acabo com tua arrogância em três lances
Ou melhor 1-8-0
É não vai pensando que é só isso
A mulherada está mais braba que o catiço
E eu sei que EU NÃO ANDO SÓ!



1º Poema de Ouro - O futuro de Olívia Gold

Olívia Gold

Olivia volta

Contando sua história

Uma sequência de derrotas que terminam em vitória

E olha só

A prova viva aqui

Pois se hoje performou é por ninguém além de mim

E só com versos

Lutando com o destino

Achou mesmo que eu ia me render a comprimidos

Tentei

O amanhã verei resistirei pós sou sensei da arte verso

Da arte Kung Fu

Embora eu não quisesse

Mas da arte de me fud...

Vamos bora

Falar de futuro agora

Já viram como anda o mundo aqui fora?

Aquecimento Global

Vírus Mundial

A volta do Fascismo

Ascensão do Fanatismo

Amigos perdidos

Corações partidos

Pensamentos autodestrutivos que te deixam com o fio no
pescoço...

Foda

Não ensinam na escola a enfrentar o que tem aqui fora

Por isso princesa

Levanta a cabeça que não tem nenhuma coroa para você deixar
cair

E nenhuma no chão pra te fazer rainha

Mas se olhar bem aqui (no coração)
Verá que uma coroa não te salva
Só te ajuda
E aí começa a verdadeira luta
A mais filha da puta
Que é levantar a cabeça e ver que a coroa é você
Pois só você escreve o seu futuro
E sei que não parece seguro andar no escuro sem saber onde
chegar
Mas aprender a andar faz parte
Eu aprendi pela arte, talvez um pouco tarde
Mas ó
Tempo meu, futuro meu
Descobre o seu
Porque futuro é medo e incerteza
Mas também tem sua beleza
Futuro é esperança
Esperança que vejo numa fala, numa música, numa dança
Mas que você pode ver em outro lugar
Se olhar a sua história, talvez esteja lá

E minha história eu sei qual é
É a história de uma travesti
Que vai lutar muito para lembrar
Que a arte é sua razão de existir
E se quiserem ajudar a artista
Fazopixdagata@gmail.com
Repetindo...
Fazopixdagata@gmail.com
Nada contra
Não sou mendiga, sou artista
Mas é que também não sou otária
Por isso estou aceitando qualquer contribuição voluntária
E voltando a história...
Sua história também te afirma
E sem ela
Sei lá pra onde você vai
Só espero que não seja por onde sai a água da CEDAE
E mais uma vez eu coloco na balança
Mais vale sair na rua, sair no sufoco

Que perder um poema de esperança

Que talvez faça alguém acreditar em um futuro melhor

Mesmo que meus poemas eu não leia pro mundo

Eu leio pra mim

Porque eu também preciso acreditar que minha história é digna
e não chegou ao fim

Meus poemas podem não tirar de vocês uma palma

Mas cada verso me guia pro futuro

E cada estrofe limpa a minha alma

2º Poema de Ouro - Afaste a transfobia, mãe!

Olivia Gold

Mãe!

Afaste a Transfobia, mãe!

Afaste a Transfobia, mãe!

Afaste a Transfobia...

Do mundo cisnormativo, mãe

Sou travesti tenho neca e pelos

Não vou negar o que levo comigo

Meu peito dói ele já tá inchando

E a dose vai aumentar no domingo

Que corpo é esse o que me carrega

Que muda tanto que eu só acompanho

Eu amo tanto ver essas mudanças

Mas se me verem na rua eu apanho

(Mentira eu que bato) Mãe!

Mãe!

Afaste a Transfobia, mãe!

Afaste a Transfobia, mãe!

Afaste a Transfobia...

Do mundo cisnormativo, mãe

Todo dia me olho no espelho

Vendo a travesti que eu me torno

Mas eu sei o que eu nunca fui

Não só agora porque me transformou

Na vida todo dia é mudança

Mas como hormônio, sabia que cansa?

De minhas escolhas não me arrependo

Independente ainda tenho medo, mãe

Afaste a Transfobia, mãe!

Afaste a Transfobia, mãe!

Afaste a Transfobia...

Do mundo cisnormativo, mãe!

Mas esse mundo também é meu mundo

Dessa verdade não posso fugir

Por mais que isso pareça absurdo

O mundo cis, também está aqui

Talvez por isso me apontem trans

Alguns até me apontam mulher

A Transfobia segue o dia a dia

Mas isso você sabe como é, mãe!

Afaste a Transfobia, mãe!
Afaste a Transfobia, mãe!
Afaste a Transfobia...
Do meu mundo cisnormativo, mãe!

Olivia Gold



Tom Grito



Carol Dall Farra



**sobre as
autoras**

Ana Achcar (Ana Lúcia Martins Soares)

É atriz, professora e pesquisadora de teatro. Graduada como Bacharel em Artes Cênicas (1984), com Mestrado em Teatro (1999) e Doutorado em Artes Cênicas (2007) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Tem Pós-Doutorado no Centre National de Recherche Scientifique (CNRS-França) sob a supervisão de Béatrice Picon-Vallin. Professora Titular do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO, atua na Graduação (Atuação Cênica) e Pós-Graduação (PPGEAC e PPGAC). Coordena o Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso, dedicado a formação de estudantes para atuarem como palhaços e palhaças em hospitais; e o Projeto Núcleo do Ator - Investigação e Documentação Teatral, ambos integrantes do Laboratório de Estudos e Práticas Teatrais (LEPT) sob sua direção. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: jogos teatrais e improvisação, direção e atuação cênica, formação de atores e atrizes, jogo da máscara e jogo da palhaçada na cena, no circo e no hospital. É autora de diversas publicações nacionais e internacionais sobre máscara, palhaçada, pedagogia e formação de atores e atrizes.

Ana Bernstein

Ana Bernstein é Professora Associada do Curso de Estética e Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), integrando a linha de pesquisa Arte e Feminismos, da qual é a idealizadora. É Doutora em Estudos da Performance (New York University), Mestre em História Social da Cultura (PUC- RJ) e Bacharel em Artes

Cênicas (UNIRIO). É pesquisadora e professora de História da Arte, Estética e Teoria do Teatro e Estudos da Performance. Coordena o Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. É membro desde 2014 do Feminist Research Working Group, afiliado ao International Federation for Theatre Research. Atua na área de Artes, com ênfase em Performance e Artes Visuais, trabalhando principalmente com os temas: corpo e arte, teorias da performance, performance art, estudos de gênero e teoria feminista, artes visuais, fotografia, e cultura visual. Além das atividades de pesquisa e ensino, é tradutora, curadora e fotógrafa. Suas publicações incluem *Virginia de Medeiros: Política do Afeto e Economia do Cuidado*, *Altamira 2042: Performance feminista e o antropoceno*; *Karen Finley e a escrita do corpo*; *The Flesh and the Remains: Looking at the Work of Berna Reale*; *Duas irmãs que não são irmãs: Francesca Woodman e Alix Cleo Roubaud*; e *A Crítica Cúmplice - Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, finalista do Prémio Jabuti. Coordena, junto com Laura Erber, a coleção *Perspectiva Feminista*, da Zazie Edições.

Ana Luisa Santos

É artista da performance. Realiza trabalhos em diálogo com pesquisas que desenvolve sobre o corpo como fronteira variável, superfície de permeabilidade política. Como expressão artística híbrida, a performance inclui diferentes linguagens e os trabalhos indicam como experimento a possibilidade de ser artista através dessa manifestação. Como programas de ação, a performance incita a investigação sobre como o corpo existe como metáfora da cultura, lugar de protesto, espaço de disputas.

Como performer, desenvolve trabalhos em que sua presença está envolvida. Embora possa compartilhar o trabalho através de seus registros em fotografia e vídeo, seu primeiro objetivo é realizar ações, provocar acontecimentos, em que a artista e outras pessoas estejam engajadas em co-presença, no processo de uma dinâmica comum de tempo e espaço.

Angela Figueiredo

É professora Associada II no Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. Graduada em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, Doutora em Sociologia pela Sociedade Brasileira de Instrução - SBI/IUPERJ. Realizou Pós-doc em 2006, na Universidade da Virginia (UVA), no departamento de African American Studies, e, em 2017, na Universidade de Berkeley, no departamento de Ethnic Studies. É coordenadora do Coletivo Angela Davis, um grupo de pesquisa ativista nas áreas de gênero, raça e subalternidade e da primeira Escola Internacional Feminista Negra Decolonial. É professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRB, na Pós-Graduação em Estudos étnicos e Africanos (POSAFRO-UFBA) e no programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares de gênero (PPGNEIM-UFBA). Como pesquisadora, tem atuado nas áreas de Desigualdades Sociais e Raciais, Desigualdades de Gênero, Cultura e Identidade, Classe Média, Beleza, Movimento Sociais, Empreendedorismo, Feminismo Negro e Emprego Doméstico. Realizou dois documentários: *Deusa do Ébano* (2004) e *Diálogos com o Sagrado* (2013). É autora de *Novas elites de cor: um estudo sobre os profissionais negros em Salvador* (2020), *Classe média negra: Trajetórias e perfis* (2012) e *Beleza Negra* (2016).

Brisa Rodrigues (organizadora e mediadora)

Brisa Rodrigues é atriz, dramaturga e pesquisadora. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO); mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTE/UERJ); especialista no Ensino Contemporâneo de Arte pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CESPEB/UFRJ) e bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fundou o Coletivo Ponto Zero (RJ/BA), grupo de teatro formado por atores oriundos da Escola de Teatro da UFBA. Fundou a Trup Errante (PE/BA), grupo de teatro atuante no Vale do São Francisco. Ganhadora do 6º Prêmio Ariano Suassuna de Cultura Popular e Dramaturgia com a peça *Sobre os Ombros de Bárbara* (2023): uma peça com coautoria de Augusta Ferraz. Integra o grupo de pesquisa ARTFEM - Núcleo de estudos em arte e feminismos (CNPq/Unirio).

Bruna Lessa

Cineasta e artista visual, graduada em cinema e com pós-graduação em roteiro cinematográfico. Sua pesquisa intercala direção de cinema documental e ficção, escrita de roteiro, montagem, instalações visuais e vídeo instalação. No cinema, atuou na direção e no roteiro dos curtas-metragens: *Lembranças de Maura* (2012), *Os pilotos do plano* (2021), *Inverter à deriva* (2021), *Medusa inConcerto* (2022) e *Aurora* (2025). Também foi produtora no curta-metragem *Preciso dizer que te amo* (2018). Idealizadora e coordenadora dos projetos *Kombi da memória* e *Memórias de Heliópolis*

(2012-2014). Como artista visual, concebeu a performance e a exposição *Insuflação de uma morte crônica* (2020-2021), a instalação *Luminárias pela vida* (2020-2021) e o projeto *Escada para nuvens* (2021-atual), onde é curadora de um mural digital, zona de wi-fi livre. Desenvolve uma série de oficinas de arte e tecnologia em uma escola pública na comunidade de Heliópolis, São Paulo - SP. É cofundadora e integrante do Comitê Cibernético de Práticas Analógicas (2022), dirigindo e fazendo a video instalação do espetáculo *Violência Idiota* (2023). Atualmente, trabalha na direção e roteiro da Websérie feminista *a Cerveja Explica!*, e no desenvolvimento da série infantil *O que o mundo come?*.

Camila Bastos Bacellar (coorganizadora ebook)

É artista da cena, professora e pesquisadora. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Foi orientada por Paul Preciado no mestrado em *Estudios Museísticos y Teoría Crítica pelo Programa de Estudios Independientes (PEI) do Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)*, e pelo Departamento de Filologia Espanhola da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Bacharel em Interpretação (UNIRIO) e em Ciências Sociais (UFRJ). Atuou como professora substituta no Departamento de Linguagens Artísticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 2021/2024) e no Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF, 2019/2020). Com Heloisa Buarque de Hollanda, colaborou como professora no curso “O que querem as feministas?” (Casa contexto, 2019), como palestrante convidada para o debate oficial de lançamento do livro *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (2019), como artista entrevistada no livro *Explosão Feminista:*

arte, cultura, política e universidade (2018) e como uma das autoras do livro *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global* (2020). A convite da editora Zahar, participou do lançamento oficial do livro *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia* (2020), de Paul B. Preciado, cujo debate se transformou em um podcast disponível em diversas plataformas. Possui diversos artigos publicados cujos temas entrelaçam artes da cena, estudos feministas, estudos decoloniais, relações étnico-raciais, ativismos latino-americanos, pedagogias emancipatórias e espaço público. Como artista, realizou trabalhos na Venezuela (2007), Alemanha (2013), Espanha (2013; 2015) e Colômbia (2017), bem como em diversos estados do Brasil.

Deise de Brito

Nordestina, de Salvador. Nômade. Artista do corpo, crítica cultural, namora quadril, educadora e ocupa-se de si ao escrever. Licenciada em Teatro (UFBA). Formada pela Escola de Dança (FUNCEB). Especialista em História, Sociedade e Cultura (PUC-SP). Mestra em Artes (USP) e Doutora em Artes (UNESP). Cava cruzas entre corpo, ancestralidade, memória, cena e arquivo nas negritudes da América do Sul, Caribenha e do Norte. Matrigestora do site *Arquivos de Okan* e docente colaboradora na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Eliana Monteiro

Mestra em Artes Cênicas na ECA - USP. Encenadora e orientadora artístico-pedagógica. Integra o grupo Teatro da Vertigem desde 1998, tendo dirigido a intervenção urbana *A Última Palavra é a Penúltima* (2008 e 2014) e os espetáculos *Mauísmo*, *Kastelo* e *O*

Filho. Codirigiu o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*. Foi indicada ao Prêmio Shell de Teatro 2006, na categoria especial, pela direção de cena e logística de apoio à cena do espetáculo BR-3. Em 2017, dirigiu a peça *Enquanto Ela Dormia*. Curadora das atividades pedagógicas do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, 2019. Nesse ano, participou como artista convidada no III Seminário Internacional de Artes Escénicas: *El cuerpo y el espacio* (PUC-Peru), onde realizou uma conferência sobre a intervenção *A Última Palavra é a Penúltima*. Em 2020, a convite da 11th Berlin Biennale, participou da intervenção urbana *Marcha a Ré*. Em 2021, concebeu e dirigiu a performance *O Que Restou do Barro Silenciou a Mulher*. Em 2022, dirigiu a peça *Chroma Key*. Em 2023, dirigiu as peças *Solidão nos Campos de Algodão*, *Levante* e *a Agropeça* e apresentou a instalação *Florestania*, na 15th Quadrienal de Praga, onde também palestrou sobre a sua concepção.

Genesis (@desde.o.principio)

É artista desde o princípio, antes do tempo, sempre e nunca. Poeta, performer, atriz e especuladora do futuro, conta histórias e cria mundos fazendo da própria vida um campo de pesquisa. Livre, crê na arte e na tradição oral, na relação entre corpo e consciência. É especialista em utopias contadas ontem para construírem um novo amanhã, ao que chama de “memórias de futuro”. Artista da performance e da expansão literária, expande seus poemas para as artes visuais. Participou com seu poema *Cardiovascular* da exposição *S2 Pulso de Vida*, no Museu do Amanhã (2022), e participou da abertura *4 ventos do Festival Escuta* (2023), no Instituto Moreira Salles - RJ, com a performance poética *Mapas para o Futuro*. Participou da performance e produção de *A morte*

do tempo, no Espaço Cultural Pedro Américo (2016). Artista múltipla, tem experiências como atriz e figurinista no teatro e no audiovisual. Poeta, publicou dois livros autorais de poesia: *Delírios de (R)existência* (2018), pela Padê editora, e *Terra Santa* (2023), pela Editora Alma revolucionária. É uma das pioneiras do *poetry slam* no Rio de Janeiro, tendo participado de edições do primeiro slam do RJ, o Tagarela, e é uma das organizadoras do Slam das Minas RJ. Em 2019, participou do primeiro Slam de Poesia que aconteceu no Rock In Rio, no Espaço Favela. Sua poesia se expande também na música. Participou da abertura do álbum *Eu sou Mulher, sou Feliz*, da cantora Zélia Duncan, e do single *Refazendo a cabeça*, de Leci Brandão. Agora avança para as composições em parceria com Maíra Freitas, lançada em 2023, *O nascimento do amor*.

Joyce Athiê (organizadora e mediadora)

Joyce Athiê é atriz formada pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado; jornalista e mestre em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui especialização em Processos Comunicativos e Dispositivos Midiáticos, pela UFMG, e especialização em Gestão Cultural, pelo Centro Universitário UNA. Atualmente, integra o Núcleo de Pesquisa em Artes e Feminismos (ARTFEM-UNIRIO) e sua pesquisa versa sobre traumas, performatividades e gênero. Foi repórter do caderno de cultura do Caderno Magazine do Jornal O Tempo e repórter e produtora dos programas Agenda e Imagem da Palavra, da Rede Minas de Televisão. Como repórter, especializou-se na cobertura cultural, em especial da cena teatral e políticas culturais. Tem participações nos

livros *Livro João das Neves - O Teatro em Minas Gerais* (2022), onde é autora de duas reportagens especiais sobre a produção teatral do diretor; *As Mulheres no Reinado* (2023), em que atuou como editora da publicação e autora de seis perfis sobre mulheres reinadeiras de Belo Horizonte; e *100 Anos do Teatro Mineiro*, autora de um capítulo sobre a atriz Cida Falabella para a *Revista Academia Mineira de Letras* (2023). Como atriz, participou dos espetáculos *Aquela que eu (não) fui*, como convidada da Cia Luna Lunera, *Haverá Festa com O Que Restar* e *Woyzeck 3G*, entre outros, e fez curadoria para os festivais de *Cenas Curtas do Galpão Cine Horto* e *Encontro Sesi de Artes Cênicas*.

Juarez Guimarães

Juarez Guimarães Dias é professor do Departamento de Comunicação Social e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, pesquisador e co-coordenador do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec/ UFMG). É dramaturgo, encenador e publicitário, doutor em Artes Cênicas (UNIRIO) com estágio na Universidade de Lisboa, mestre em Literatura (PUC-Minas) e bacharel em Publicidade e Propaganda (Uni-BH). Tem trabalhos artísticos reconhecidos, publicações acadêmicas em revistas especializadas, além dos livros *Narrativas em cena: Aderbal Freire-Filho e João Brites* (Móbile Editorial/Faperj, 2015) e *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema* (Annablume, 2010). Tem trabalhos e pesquisas sobre autobiografia, autoficção, escritas de si, teatro narrativo-performativo, redes sociais digitais, performance e teatralidade, comunicação e experiência, pesquisa em dimensão afetiva.

Lili Castro

Lili Castro é professora, pesquisadora, escritora, palhaça e atriz. Doutora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. É professora adjunta do curso de Medicina da Faculdade Ciências Médicas de Minas Gerais – CMMG, trabalhando com a interface entre os campos da Arte e da Educação Médica. Também leciona no curso de pós-graduação *lato sensu* em Palhaçaria Hospitalar, promovido pela Escola de Palhaçaria Hospitalar – EPAH e certificado pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC PR e pela Escola Livre de Palhaço – ESLIPA/RJ. É autora do livro *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo* e de outras publicações sobre o tema. Colabora com o grupo de pesquisa ARTE&SAÚDE, que relaciona Teatro e Educação Médica na UNICAMP, com o grupo CIRCUS, que pesquisa a linguagem circense na FEF/UNICAMP e com o grupo ARTFEM do PPGAC UNIRIO. Atua profissionalmente na área de Artes Cênicas desde 1997, tendo participado de diversos eventos nacionais e internacionais. Principais temas de pesquisa: história do circo, circo e palhaços, palhaçaria feminina e feminismos, palhaçaria hospitalar, artes aplicadas à educação médica e extensão universitária.

Margarita Olivera

Margarita Olivera é professora e pesquisadora do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IE/UFRJ) desde 2015. Leciona as disciplinas *Economia e Feminismos* e *Experiências de Desenvolvimento Comparadas*, na graduação, e

Economia Feminista, Pensamento Decolonial e Globalização, no Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional (PEPI/UFRJ). Coordena o projeto de extensão *Economia e Feminismos* e o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Economia e Feminismos (NUEFEM/IE-UFRJ). É integrante da Rede Brasileira de Economia Feminista (REBEF) e foi coorganizadora do livro da rede *Economia feminista no Brasil: contribuições para pensar uma nova sociedade*, publicado recentemente. É doutora em Economia Política pela Universidade La Sapienza de Roma (2009) e graduada em Economia pela Universidade de Buenos Aires (2003), seus temas de pesquisa incluem: economia feminista, feminismo decolonial, teoria da reprodução social e desenvolvimento econômico latino-americano.

Martha Ribeiro

Martha Ribeiro é encenadora, ensaísta e pesquisadora das artes da cena. É professora associada da Universidade Federal Fluminense e professora permanente nos programas de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e Artes da Cena (ECO-UFRJ). Possui Pós-Doutorado pela Università di Bologna (Capes 2015/2016) e pela UNICAMP-IAR (2010), com doutorado em Teoria e História Literária pela UNICAMP/IEL (2008). Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea da UFF e o Projeto Internacional Transdisciplinar em Artes Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do SUL (YouTube). É pesquisadora do CNPQ - Bolsa de produtividade nível 2, com a pesquisa *O movimento cuir (queer) na cena autoficcional contemporânea: a escrita de si e o gesto político e estético das emoções*. Seu

interesse de pesquisa gira em torno da cena contemporânea, com interesse pelas questões do corpo, gênero, identidade e dissidência como dispositivos políticos e estéticos para uma cena/escrita decolonial e feminista. Possui diversos artigos e capítulos de livros publicados, com autoria das obras *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba* (Perspectiva/Fapesp, 2010) e *Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades* (São Paulo: Ed. Hucitec, 2022). <https://www.professores.uff.br/marthaaribeiro/>

Núbia Moreira

Professora titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UESB); Programa de Pós-Graduação em Relações-étnicas e contemporaneidade (PPGREC-UESB), onde é vice-coordenadora. Líder do Grupo de Pesquisa Oju Feminismos, Etnicidades e Conhecimentos (CNPq-UESB), pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Práticas Curriculares e Educativas (GEPPCE-UESB) e do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD-UnB). Integrante da Rede Carioca de Etnoeducadoras Negras filiada ao Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLASCO) e da Rede Latino-Americana e Caribenha de Pesquisas sobre Feminismos de Terreiros (RELFET). Seus interesses de pesquisa estão articulados ao campo das políticas de subjetivações e processos de racialização; teoria curricular; epistemologias feministas afro-diaspóricas; mulheres negras no campo da produção cultural brasileira. Autora do livro *A Organização das Feministas Negras no Brasil*, já em 2ª ed. (2018).

Olivia Gold

Debochada, Olivia Gold é roteirista, produtora da Debouchee Produções, atriz, taróloga, ex-professora de Kung Fu. Uma costura de múltiplas experiências artísticas e vivências extradimensionais. Uma travesti originária, de ascendência cigana que transita por onde seu baralho a leva e seu canto alcança. E como sempre gosto de reiterar, eu sou um deboche.

Renata Souza

A deputada estadual Renata Souza (PSOL-RJ) é cria da Maré, feminista negra, mãe da Rubi, defensora dos direitos humanos, jornalista, mestra e doutora em Comunicação e Cultura, com pós-doc em Mídia e Cotidiano. Eleita deputada estadual em 2018, presidiu a Comissão de Direitos Humanos e, atualmente, a de Defesa dos Direitos da Mulher. Também comandou a CPI do Reconhecimento Fotográfico e a Comissão Especial de Combate à Miséria na Alerj. No momento, preside a Frente de Combate à Fome. Em 2020, concorreu à Prefeitura do Rio. Foi chefe de gabinete da vereadora Marielle Franco, de quem era amiga pessoal, companheira de lutas desde a adolescência e da qual se tornou semente. Como acadêmica, desenvolveu o conceito de feminicídio político para caracterizar o homicídio de mulheres em circunstâncias de violência política. É autora de dezenas de leis e de projetos de leis contra a violência do Estado e em defesa da vida, dos direitos das crianças, das mulheres, da juventude negra, de LGBTQIAPN+, do povo de axé e dos moradores de favelas e periferias. Foi reeleita em 2022, com mais de 174 mil votos, tornada, assim, a mulher parlamentar mais votada da história da Alerj. Neste mandato, criou a primeira Sala Lilás

num parlamento estadual no país, para o acolhimento, a escuta e o encaminhamento para tratamento dos casos de violações de direitos e de violências enfrentados por mulheres no estado do Rio de Janeiro.

Sandra Bonomini (organizadora e mediadora)

Artista cênica, performer, pesquisadora e tradutora. Doutora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui especialização em Movimento e Ação: Arte da Performance pela Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Bacharel em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Peru - PUCP. Atualmente, integra o Núcleo de Estudos em Artes e Feminismos - ARTFEM do PPGAC da Unirio. É coeditora do terceiro número da Revista KAYLLA de Artes Performativas do programa de Artes Cênicas da PUC-Peru (novembro de 2024). Vencedora (segundo lugar) do II Concurso de Ensaio de investigação e Perspectiva de Gênero, organizado em 2021 pela Cátedra UNESCO pela Igualdade de Gênero - PUC-Peru, com o ensaio *120 dias de silêncio: reflexões a partir da performance “Presencia”, de Regina José Galindo*. Seus interesses artístico/acadêmicos articulam as práticas artísticas contemporâneas latino-americanas, principalmente a arte da performance, a dança contemporânea e o teatro em diálogo com pensamentos, perspectivas e pedagogias feministas e descoloniais. Integra o coletivo internacional *Latido Americano de performance* criado durante a pandemia em 2020, do qual assinou a cocuradoria da participação do Peru, seu país de origem. Conta com artigos publicados em revistas acadêmicas de arte e pensamento no Brasil, Peru e Espanha. Seu trabalho

artístico já foi apresentado no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Lima, Nova York, Berlim, Colônia e Madri. Mora e trabalha no Rio de Janeiro desde 2011.

Slam das Minas RJ

O Slam das Minas RJ é um coletivo poético formado em maio de 2017, que possui um saber multidisciplinar (corpo, voz e performance) na produção literária, em especial, na poesia falada, e desenvolve projetos nas áreas de educação, cultura, sustentabilidade, arte e comunicação. É uma brincadeira lúdico-poética para desenvolvimento da potência artística de mulheres (cis ou trans), travestis e pessoas trans (homens trans, transmasculines, pessoas cuir, não binárias, agênero). O coletivo é organizado por Débora Ambrósia, Gênesis, Tom Grito, Dall Farra, Lian Tai, Andrea Bak e DJ Bieta. O Slam das Minas RJ busca ser referência na área da literatura e das artes, tanto na prática da pesquisa e atuação artística, bem como no desenvolvimento de projetos sociais.

Virginia de Medeiros

Artista visual. Mestre em Artes Visuais pela EBA-UFBA. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP. Sua prática artística tem como eixo: a alteridade e o ambivalente, o afetivo e o imagético campo das relações. Pressupostos comuns ao campo das artes e do documentário instrumentalizam a pesquisa: deslocamento, participação e fabulação. A artista participou da 31ª e 27ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 2015, ganhou o Prêmio PIPA - voto popular e júri - ; foi artista premiada na 5ª Edição Prêmio Marcantonio Vilaça e vencedora do 18º

Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Artista comissionada da 11ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim 2020. Ao longo da sua trajetória, realizou inúmeras exposições, entre elas: 2025 *Construction, Occupation: Re-enacting the City*, Fowler Museum [Los Angeles]; 2025 *Ainda Não é o Fim do Mundo e Paço das Arte*, [São Paulo]; 2024 *O nordeste não é só um lugar*, Casa Gabriel-Espaço de Arte, [São Paulo]; 2024 *Baile Circular*, Bienal sur Museu Terry, [San Salvador de Jujuy]; 2023 *Ana Mendieta - Silhueta em Fogo/Terra Abrecaminhos*, Sesc Pompéia [São Paulo]; 2020 11ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim, [Berlim]; 2019 *Liebe und Ethnologie*, HKW Haus der Kulturen der Welt, [Berlim]; 2019 *Histórias Feministas*, MASP [São Paulo]; 2017-2018 *História da Sexualidade*, MASP [São Paulo]; 2016 *La réplica Infel*, Centro de Arte 2 de Mayo [Madri]; 2015 *Rainbow in the dark: no joy e tormento of Faith*, Malmö Konstmuseum [Malmö].



As páginas destes *Diálogos Feministas* revelam uma multiplicidade de perspectivas, vozes e saberes em movimento. Elas tratam da urgência de reinventar o espaço acadêmico e artístico a partir de perspectivas feministas, negras, decoloniais e dissidentes. Falam de pedagogias que se constroem na escuta, de políticas que nascem do corpo e de teorias que se fazem experiência conforme entendemos desde a apresentação de autoria da organizadora do evento e do livro, quanto da leitura dos diferentes capítulos decorrentes de apresentações feitas oralmente em um primeiro momento, quanto do registro dos debates que se seguiram às comunicações e conferências durante o seminário, que reuniu artistas, pesquisadoras e educadoras para discutir os modos como o feminismo transforma nossas práticas cotidianas no plano social, familiar, subjetivo, como também no âmbito das instituições. Como aqui se trata tanto de teoria crítica quanto de arte e de ação política, o pensamento se faz gesto e o gesto se faz linguagem.

Diálogos Feministas propõe uma travessia: da universidade à rua, do palco à escrita, do eu ao nós. É um livro que se oferece como espaço de escuta e de afeto, mas também de inquietação e transformação. Na condição de pesquisador e professor de teoria e história do teatro voltado para os desafios sociais e estéticos que a contemporaneidade traz aos artistas e críticos, mas também na condição de atual reitor da UNIRIO, experimento grande alegria de ver como é profícua a contribuição intelectual que a Linha de Pesquisa sobre arte e feminismo, recém criada no PPGAC, pode trazer e já está trazendo à vida universitária e ao campo profissional. A opção pelo formato digital (e-book) de acesso livre e gratuito aposta na democratização do saber como horizonte político priorizado pelas editoras.

José Da Costa Filho

Pesquisador do CNPq – Artes Cênicas

Reitor da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

