UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Dissertação de Mestrado

PONER LA CUERPA

MULHERES E DISSIDÊNCIAS LATINO-AMERICANAS EM ATOS PERFORMÁTICOS

PÂMELA FOGAÇA LOPES

Pelotas, 2021

Pâmela Fogaça Lopes

Poner la Cuerpa: Mulheres e Dissidências Latino-americanas em Atos Performáticos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientação: Carmen Anita Hoffmann
Co-orientação: Rosângela Fachel de Medeiros

Área de Concentração/Linha de Pesquisa (PPGAV/UFPel): Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

L864p Lopes, Pâmela Fogaça

Poner la cuerpa : mulheres e dissidências latino-americanas em atos performáticos / Pâmela Fogaça Lopes ; Carmen Anita Hoffmann, orientadora ; Rosângela Fachel de Medeiros, coorientadora. — Pelotas, 2021.

247 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Poner la cuerpa. 2. Performance feminista. 3. Performance expandida. 4. Artivismo. 5. Escrita performativa. I. Hoffmann, Carmen Anita, orient. II. Medeiros, Rosângela Fachel de, coorient. III. Título.

CDD : 700

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Pâmela Fogaça Lopes

Poner la Cuerpa: Mulheres e Dissidências Latino-Americanas em Atos Performáticos

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 16 de dezembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.ª Dra. Carmen Anita Hoffmann (Orientadora)

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Prof.ª Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (Coorientadora)

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof.ª Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (Avaliadora)

Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas.

Prof.ª Dra. Ursula Rosa da Silva (Avaliadora)

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas.

Para que tu possas ser o que quiseres, o que sonhares, todas as possibilidades de inventar e ser.

Agradeço a todas e todes que estiveram comigo nessa caminhada. Levo-os dentro, como força movedora. Dedico-lhes este trabalho. Por todo esse escrito estão os vestígios desses afetos, desses encontros. Compartilho carinho e fúria.

Pueden gritarme mucho, tanto que ardan orejones, pero para callarme, van a sudar a montones.
Vidalita, vidalita.
Contra machitos cabrones, esos que hacen las guerras, capitalismo y dan golpes.
Vidalita, vidalita.
Contra obispo y patrones, lo aprenderán de a despacio, lo entenderán de a empujones.
No es la venganza una amiga, es de cantar los dolores, para que surja otra vida, diversidad de a montones.
Tal vez no entiendan mucho, por qué de sol muto a luna, abrir los ojos gorriones, la miradita no es muda.
Vidalita, vidalita.
Vidalita de otros tiempos, de muxes y de sombras, que a la luz van desvistiendo.
Vidalita, vidalita.
Vidalita de este tiempo, de niñitos y niñitas, que puedan ir eligiendo.

Vidalita, vidalita.

Susy Shock

RESUMO

Esta pesquisa foi elaborada a partir de inquietações e reflexões sobre o trabalho artístico e o pensamento de mulheres e dissidências latino-americanas que operam como referências para a criação em performance. Esse texto foi proposto a partir de uma escrita performativa (LYRA, 2020b). A dissertação foi desenvolvida no Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. A partir da consigna feminista “poner la cuerpa”, agencia-se um território performático de características expandidas (CABALLERO, 2011). Apresentam-se reflexões sobre as intersecções entre arte e ativismo, considerando suas estratégias de expressão e ação política (COLLING, 2019; GIUNTA, 2019; ROJAS, 2015; PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, entre outres). Para esse fazer, são elaboradas “mandalas dramatúrgicas” (LYRA, 2011) com os seguintes vetores poéticos: “coletividades e ação”, “mutações” e “encontro”. Evidenciam-se os processos de criação em rede, seja pela atuação junto a coletividades feministas, seja em experimentos e oficinas-performance, levantados a partir de símbolos comuns que são articulados dentro de marchas e atos feministas. Esses estudos afirmaram potências no encontro de uma ética feminista com o fazer performático.

Palavras-chave: poner la cuerpa; performance feminista; performance expandida; artivismo; escrita performativa.

RESUMEN

Esta investigación se elaboró a partir de inquietudes y reflexiones sobre el trabajo artístico y el pensamiento de las mujeres y disidencias latinoamericanas que operan como referentes para esta creación. Este texto fue propuesto a partir de una escritura performativa (LYRA, 2020b). La disertación se desarrolló en el Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. A partir del lema feminista “poner la cuerpa”, se establece un territorio performativo con características expandidas (CABALLERO, 2011). Se presentan reflexiones sobre las intersecciones entre arte y activismo, considerando sus estrategias de expresión y acción política (COLLING, 2019; GIUNTA, 2019; ROJAS, 2015; PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, entre otros). Para ello, se crean “mandalas dramatúrgicas” (LYRA, 2011) con los siguientes vectores poéticos: “coletividades e ação”, “mutações” e “encontro”. Los procesos de creación en red son evidentes, ya sea a través de la actuación con colectivos feministas, o de experimentos y talleres-performance, planteados a partir de símbolos comunes que se articulan dentro de las marchas y actos feministas. Estos estudios afirmaron potencias en el encuentro de una ética feminista con la realización de performance.

Palabras-llave: poner la cuerpa; performance feminista; performance expandida; activismo; escritura performativa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Mandala de Princípio. 16
Figura 2 — Detalhe de Mandala de Princípio. 17
Figura 3 — Detalhe de Mandala de Princípio. 18
Figura 4 – *Googlagem* grandes nomes do teatro. Inspirada nas *googlagens* da poetisa Angélica Freitas, “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”, em “Um Útero é do Tamanho de um Punho” (2013). 25
Figura 5 – Autorretrato com *capucha*. 31
Figura 6 – Tipografia (RE)EXISTÊNCIA UFPel. Tipografia por MauMau, 2016. 37
Figura 7 – Fotografia das camisetas produzidas na Uergs, 2016. 38
Figura 8 – Tipografia utilizada por Caballero. 39
Figura 9 – Processo de Mandala, impressões da corpa. 55
Figura 10 – Fotos da Confecção dos Materiais para as ações junto à Frente Feminista “8M Pelotas”, 2020. 59
Figura 11 – Registro Marcha 8 de Março, Pelotas, 2020. 62
Figura 12 – Prints de vídeo da II Marcha das Mulheres Indígenas, 2021. 66
Figura 13 – Varal com imagens históricas de greves das trabalhadoras, “8M Pelotas”, 2020. 68
Figura 14 – “Mother and daughter protest with Madres de la Plaza de Mayo” 70
Figura 15 – Alicia d'Amico, *8 de marzo de 1984* (8 de março de 1984), 1984 (Marta Miguelez [direita]). Fotografia em preto e branco. Imagem de Alicia Sanguinetti. 78
Figura 16 – Ana Victoria Jiménez. Participação performática de Polvo de Gallina Negra (Mónica Mayer e Maris Bustamante) em uma manifestação pela legalização do aborto, Cidade do México, fevereiro de 1991. 80
Figura 17 – Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra*, 1978. Documentação em vídeo da performance, extraída do documentário “Victoria — Black and Woman” (1978). Diretor: Torgeir Wethal. Odin Teatret Film. 83
Figura 18 – *Mitominas I*, 1986. Taller de escritura. 85
Figura 19 – Nelbia Romero. Sal-si-puedes, 1983. 85
Figura 20 – Joanna Reposi Garibaldi, Capa do Documentário “Lemebel” 87
Figura 21 – Performance realizada por colombianas em Bogotá pelo Dia Internacional da Mulher, 8 de março de 2020. 96
Figura 22 – Mulheres em Quarentena. 106
Figura 23 – Mujeres Creando. 107
Figura 24 – Fotografia da Ação “El machismo es la única pandemia que no esta en cuarentena”, Mujeres Creando 107
Figura 25 – Relato de Helena Gregor para Histórias próprias desde casa. 109

Figura 26 – Fotos da Performance “Mamífera”, Júlia Pema e Pâmela Fogaça. 113
Figura 27 – Prints de Narrativas de uma Destruição- Parte V, 2012, da artista Raquel Ferreira 118
Figura 28 – Mandala “Coletividade e Ação” 123
Figura 29 – Detalhe 1 da mandala “Coletividade e Ação” 124
Figura 30 – Detalhe 2 da mandala “Coletividade e Ação” 130
Figura 31 – Detalhe 3 da mandala “Coletividade e Ação” 134
Figura 32 – Registros “8M Pelotas”, 2020. 137
Figura 33 – Registros “8M Pelotas”, 2020 138
Figura 34 – Detalhe 4 da mandala “Coletividade e Ação”. 139
Figura 35 – Detalhe 5 da mandala “Coletividade e Ação”. 142
Figura 36 – Registro da performance “Retomada”. Pelotas, 2020 144
Figura 37 – Arte dos lambes para o 8M Pelotas, 2021. 146
Figura 38 – Lambe 8M Pelotas colado na parada de ônibus, 2021. 147
Figura 39 – Mandala “Mutações”. 150
Figura 40 – “CRIA DISSIDENTE / CRIA FEMINISTA”. Colagem de adesivo entre Novo Hamburgo e Estância Velha, 2021. Pâmela Fogaça... 161
Figura 41 – Detalhe 1 da mandala “Mutações”. 164
Figura 42 – “Gumes”. Foto-Performance, 2020. Pâmela Fogaça. 165
Figura 43 – Lambes “Retomar a si como indisciplina”. Pâmela Fogaça, 2021. 167
Figura 44 – Registros da colagem de lambes da exposição de rua “Redes Urbanas”. 168
Figura 45 – Detalhe 2 da mandala “Mutações”. 171
Figura 46 – Detalhe 3 da mandala “Mutações”. 175
Figura 47 – Detalhe 4 da mandala “Mutações”. 176
Figura 48 – Detalhe 5 da mandala “Mutações”. 177
Figura 49 – Exercício de habitar a boca, a vagina e o ânus. Print de vídeo-registro de prática, 2020. Pâmela Fogaça. 179
Figura 50 – Detalhe 6 da mandala “Mutações”. 182
Figura 51 – Bulbo, ou o que brota nas ruas”. Exercícico performático e colagem digital, 2020. Pâmela Fogaça. 185
Figura 52 – Registro de ação de colar adesivo. “Ele Não”. Estância Velha, 2021. Pâmela Fogaça. 186
Figura 53 – Registro de ação de colar adesivo. “Ele Não”. Novo Hamburgo, 2021. Pâmela Fogaça. 187
Figura 54 –: Registro de ação de colar adesivo. “Poner la cuerpa”. Novo Hamburgo, 2021. Pâmela Fogaça. 188
Figura 55 – Registro de ação de colar adesivo. “Poner la cuerpa”. Estância Velha, 2021. Pâmela Fogaça. 189
Figura 56 – Mandala “Encontros” 196

Figura 57 – Ação do Lendo Juntas na Manifestação do 15M, ação do grupo Caixa de Pandora e do grupo Lugares Livro (2019)..... 200
Figura 58 – Detalhe 1 da mandala “Encontros”..... 201
Figura 59 – Detalhe 2 da mandala “Encontros”..... 202
Figura 60 – Detalhe 3 da mandala “Encontros”..... 207
Figura 61 – Registros da oficina-performance “Contos de luta”, levantada junto ao Coletivo Mariposa, na Ocupação Casa da Praça, em Novo Hamburgo – RS, em março de 2020. 208
Figura 62 – Registros da oficina-performance “Contos de luta”, no momento de ação na rua. Novo Hamburgo – RS, em março de 2020. 210
Figura 63 – Detalhe 4 da mandala “Encontros”..... 213
Figura 64 – Registro da performance “Da Percepção”. Tais Galindo e Pâmela Fogaça. 214
Figura 65 – Cartaz da “Oficina-performance Da Percepção nº 4”. 215
Figura 66 – Still de “Um estuprador em teu Caminho”. Pelotas, 2019..... 232

SUMÁRIO

RASGOS, ESTRIAS E PRINCÍPIOS 19

1 ESTRATÉGIAS DE AÇÃO E REGISTRO – A FEITURA DA PESQUISA, DA ESCRITA PERFORMATIVA E DAS MANDALAS 32

1.1 REPENSAR REFERÊNCIAS, RECONHECER ATUADORAS E ATUADORIES – AFETO, MICROPOLÍTICA E (RE)EXISTÊNCIAS 33

1.2 CHAMADOS PARA (RE)EXISTÊNCIAS – ASSUMIR VULNERABILIDADES E OCUPAR O ESPAÇO PÚBLICO 35

1.3 ESCRITA PERFORMATIVA E SUBJETIVIDADE – TUDO É PRIMARIAMENTE IMORTAL, VIVAS TODAS E TODES ESTAMOS 43

1.4 ARQUIVAÇÃO, REGISTRO E MEMÓRIA – MANDALAS 50

2 UMA MARCHA IMAGINADA – GERAÇÕES DE FEMINISMOS NA AMÉRICA LATINA 56

2.1 PERFORMANCE, FEMINISMO E ARTIVISMO 72

2.1.1 ENCONTROS DISRUPTIVOS 76

2.2 PERFORMANCE E LEVANTE CIDADÃO 88

2.2.1 VONTADES POLÍTICAS E PÚBLICAS – GESTOS SIMBÓLICOS 92

2.2.2 CONTRA HIERARQUIAS DE EXPRESSÃO ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICAS 94

3 PONER LA CUERPA – PRÁTICAS FEMINISTAS E POÉTICAS EM PERFORMANCE 101

3.1 PARA TRAMAR ALGO JUNTES – PRIMEIRA CARTA A UMA AMIGA DURANTE A PANDEMIA 102

3.1.1 INDISCIPLINA – UM TERRITÓRIO DE PERFORMANCE ENTRE OS LIMIARES DA AÇÃO 110

3. 2 DESDOBRAMENTOS POÉTICOS A PARTIR DA COLETIVIDADE E AÇÃO 121

3.2.1 POSSÍVEIS DISPARADORES DE PERFORMANCE – FERRAMENTA PARA AÇÕES FEMINISTAS 121
3.2.2 AÇÕES E REFLEXÕES A PARTIR DO DIA 8 DE MARÇO – OCUPAÇÃO NOS ESPAÇOS PÚBLICOS, TRABALHO E VIDA DIGNA 128
3.3 EMERGIR MUTAÇÕES: PRÁTICAS ÍNTIMAS E CORPÚSCULO 149
3.3.1 ESTRANHAR NORMAS, DESAJUSTAR CORPAS – LEITURAS DISSIDENTES 151
3.3.2. A PESQUISA EM PERFORMANCE COMO CONTRAVENÇÃO 158
3.3.3 CORPÚSCULO - FLUXOS DE AUTOIMAGEM E CORPA COLETIVA 168
3. 4 SUBVERSÃO SENSÍVEL - COMO COMPARTILHAR O ESTADO E O ESPAÇO PERFORMÁTICO? 190
3.4.1 OFICINAS-PERFORMANCE E CRIAÇÃO COLETIVA 195
3.4.2 OFICINA PERFORMANCE CONTOS DE LUTA 205
3.4.3 SÉRIE “DA PERCEPÇÃO” 211
3.4.4 DA PERCEPÇÃO – OFICINA PERFORMANCE 216
3.4.4.1 CARTA MANIFESTO DA PERCEPÇÃO 218
CONSIDERAÇÕES FINAIS 227
REFERÊNCIAS 233

Peço licença, acendo uma vela...

Um impulso de terra percorre vísceras, cores, líquidos de mim. Ouço cascos, cavalos, mulheres vermelhas que chamam para me ter guerreira, inteira, numa só máscara de heroína. Ouço bombas de efeito moral, tiros, mulheres e dissidências em vermelho, que chamam para nossas lutas, inteira, em máscaras de brincante, sudaka, clandestine, fúria, cirandeira, aborteira, baderneira, bruxa, monstre, feminista, sobrevivente. Máscara ritual que a mim pertence, e a tantas outras, intuo. Olho, ao longe, holandeses que fundo vão no mar de Pernambuco. Vejo, de perto, homens americanos, europeus, homens montados em máquinas de guerra, em *containers* cheios de lixo e dinheiro. Nos *outdoors*, nossas corpas, *at retail prices*, *for sale e...* Fundo vão em suas invasões. Aparentes corpas indefesas contam as armas no exército inimigo. Mulheres de Tejucupapo, dissidências da América Latina sem fronteiras, da Abya Yala, da lama que quero entrar fundo como no mar. Atrizes de um teatro sem interpretação, teatro dos seus corpos em torções, rasgados, desterrados, vibrantes, insurgentes, teatro do mangue, do canavial, do íntimo em público, da cidade, da paisagem, da margem. Teatro de suas vidas, da minha vida de lá, daqui. Minha vida que se multiplica nelas, que expulsaram dores e cotidianamente brincam no coco, brincam de serem elas mesmas cada vez mais. De poder ser, cada vez mais. Pastoras, cortadoras de cana, catadeiras de ostras, empregadas domésticas, mães, cuidadories, artistas de rua, professories, sonhos e futuro. Tejucupapo, sol que me comanda. Abya Yala, lua que me guia. [1][2][3]

---

[1] O texto em vermelho, é um texto performático acerca da investigação, produzido pela pesquisadora Luciana Lyra, na aula da disciplina Teoria das Artes "A questão da imagem", ministrada pelos professores Verônica Fabrini e Cassiano Quilici, em nove de março de dois mil e sete, na Universidade Estadual de Campinas-SP. (LYRA, 2011, p. 15)

[2] Mesmo texto performático produzido por Luciana Lyra (2011). Porém o coloco na cor roxa, propondo uma fala que poderia ser dita tanto por ela quanto por mim ou outras atuadoras, juntas em Ato performativo sobre as pulsões desses caminhos investigativos.

[3] Em verde está meu texto, fazendo relação com a poesia criada por Lyra a partir da comunidade de Tejucupapo, sobre uma outra comunidade, as mulheres do território Abya Yala. Comunidade delimitada por mim, para o acesso às poéticas e resistências levantadas por elas nos espaços públicos. Também utilizo essa cor em meus textos, para demarcar palavras e pensamentos que me impulsionam para as performances.

A corpa[4] é o ser. Sobre ela, a partir dela aqui se fala, se escuta, se observa, se imagina e cria.
É enunciação. Primeiro território habitado.
É sangue, suor, saliva.
É presença, e, às vezes, também é ausência, memória.
Precisei reconhecer meu espaço, “el lugar de la mirada”[5]. Perceber meus limites, quais deles eram traçados por mim, pintados por mim, integridade... até força, coragem. Quais eram imposições, nós, dor.
em processos de agrupamento e desconstruAÇÃO
ciranda e mão amiga
trança, costura, cantiga
grito e silêncio.

Pessoa atuadora com vontades de rua, branca, brasileira, latina; pesquisadora de performances, ocupando uma instituição pública, a academia. Mãe carregando a sua criança, e que se afeta intensamente por esse cotidiano. São alguns desses lugares. Uns ponto, outros passagem.

[4] O termo “corpa”, vem sendo utilizado dentro do ativismo trans, feminista e trans feminista, e o escutei dentro desses espaços de discussão e luta. Muito provavelmente nasce no espanhol como “cuerpa”, sendo utilizado no português “corpa”, a partir da formação de redes de ativismos feministas e dissidentes latino-americanes como uma provocação.
[5] “El lugar de la mirada” é um termo que Ileana Caballero (2019) utiliza na Conferência magistral “Performatividades afetivas da re-existência”, para a Universidad de Santiago de Chile, ao falar sobre sua prática situada entre o intelecto, a emoção e a corpa.

Figura 1 — Mandala de Princípio.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 2 — Detalhe de Mandala de Princípio.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 3 — Detalhe de Mandala de Princípio.

Fonte: Produção própria, 2020.

RASGOS, ESTRIAS E PRINCÍPIOS

Disserto aqui sobre vontades primeiras, revisitando minha formação como atuadorie[6], minha participação junto a grupos de pesquisa e projetos de arte e encontros com práticas de cena feministas. Acerca e cercade de afetos, deixo registrados pequenos encontros que fazem parte de uma rede de mulheres e dissidências que vêm apoiando os fazeres umes des outres, trabalhando a partir de textos e ideias, em colaborações de pesquisadoras, pesquisadories e artistas[7] que criam redes de enfrentamento aos machismos e violências estruturais nas artes, na academia e em diversos espaços de atuação.

Volto a um passado próximo, que ainda se faz presente: durante o curso de graduação em Teatro – Licenciatura, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), articulei com outras colegas e colegues o grupo Treta Teatro[8], que é mantido para o fortalecimento de nossas práticas como artistas, com trabalhos feitos principalmente para o espaço da rua, processos coletivos e dramaturgias que carregam pulsões pessoais e/ou textos autorais e representatividade de mulheres e dissidências[9] nas figuras e

---

[6] Utilizo a linguagem não binária, sistema "ile", para tratar de coletividades e de pessoas que se colocam no neutro, respeitando a escolha de seus pronomes. A linguagem não binária está sendo construída pela comunidade trans e não binárie. Utilizo, como referência bibliográfica para esta, o guia de linguagem inclusiva feito pela HBO, "Todxs nós" (2020), com escritos de Eduardo Calbucci, que é professor, doutor em Linguística pela FFLCH-USP, e Pri Bertucci, coautore do "Manifesto ILE"; e o próprio o "Manifesto ILE para uma comunicação radicalmente inclusiva" (2015), de Pri Bertucci e Andrea Zanella.

[7] Busquei fazer notas sobre essas pessoas pesquisadoras, pesquisadories e artistas. Muitas delas são de meu convívio pessoal, assim lhes pedi que me mandassem uma descrição sobre si, com sua raça, gênero, formação e o que mais gostariam de acrescentar, mantenho os textos enviados por essas pessoas.

[8] O grupo foi criado em 2014, na ocasião do trabalho de direção "Antígona: Mulheres em Fragmentos" de Fernanda Sturmer, com atuação de Luana Camila Marasca, Marissol Romel e Pâmela Fogaça Lopes e orientação da professora Jezebel de Carli, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), na cidade de Montenegro-RS. Hoje o grupo se chama "TRETA - Teatro e Artes de Intervenção", é território de pesquisa de Nathalia Scapin e meu, e segue encontrando parceires em diferentes processos coletivos.

[9] Utilizo o termo "dissidências" em referência às dissidências sexuais e de gênero, que fogem à regra binária do feminino e masculino cisgênero heterossexual e aliam-se a um pensamento crítico-político e uma pulsão pós-identitária. Essa concepção é sugerida a partir da leitura de Felipe Rivas, fundador da *Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual* (CUDS), em 2002, que assim fala sobre a "*Disidencia sexual*" no Chile: "la Disidencia Sexual, — surgida en Chile hace algunos años — tomará con respecto a estos y otros referentes tanto del arte, la política y la crítica homosexual en la tradición chilena. En efecto, la producción que se ha venido a establecer bajo el marco de la Disidencia Sexual en Chile muestra una heterogeneidad de filiaciones críticas que incluyen: las discusiones propias del activismo político más contestatario, la crítica cultural chilena y argentina de los 90, la recepción y discusión de ciertos títulos enmarcados en la 'teoría queer' (en su mayoría sólo los que han sido traducidos), los debates feministas y postfeministas latinoamericanos, europeos y anglosajones, los estudios subalternos y poscoloniales, los textos españoles (Beatriz Preciado, Ricardo Llamas, Paco Vidarte, Oscar Guasch, Javier Sáez), la teoría de medios y nuevas tecnologías (también las prácticas de guerrilla de las comunicaciones, ciberactivismo y el net.art), el ciberfeminismo, la influencia

na ação. Em 2017, com o coração na altura do ventre, grávida da criança Araúna, começava a pesquisa de conclusão de curso intitulada: “Encantações”, em cena junto de pessoas amigas e colegas: Fernanda Stürmer[10], Larissa Canelhas[11], Luana Camila Marasca[12], Naian Banto[13], Nathalia Scapin Barp[14], e com o apoio de minha mãe, Leda Maria da Silva Fogaça[15], Rafaela Giacomelli[16] e Adrielle Rezende[17], e orientação de Tatiana Cardoso[18]. Esse exercício cênico foi encenado nas margens do Rio Caí, em Montenegro-RS, criado a partir daquele espaço, fundamentado em um trabalho de treinamento físico-vocal, com a construção de uma dramaturgia que orbitava a gravidez dentro de um universo mítico, simbólico. Foi neste trabalho que conheci os escritos de

de los textos literarios (la narrativa de los 80 y 90, junto con la escena poética joven) y las prácticas artísticas locales, las distintas corrientes del postmarxismo más reciente y diversos autores postestructuralistas”. (RIVAS, 2011, p. 74-75).

[10] Fernanda de Lannoy Stürmer é artista e trabalhadora da cultura. Formada em História pela UFRGS e em Teatro - Licenciatura pela UERGS. Desde 2010, é servidora da Secretaria de Estado da Cultura do RS, onde hoje desenvolve atividades junto ao Núcleo de Teatro da Casa de Cultura Mario Quintana. É colaboradora do Singulativo Artístico e do coletivo Balalaica. Integra o bloco de mulheres "Não mexe comigo que eu não ando só" como trompetista. E, como relata, canta e toca violão desde criança de forma amadora e às vezes se aventura em singelas composições.

[11] Larissa Canelhas é produtora, bailarina e arte-educadora. Licenciada em dança (UERGS, 2017). Membra do Coletivo Órbita e do Laboratório-Escola de Arte Popular.)

[12] Luana Camila é atriz, arte-educadora e musicista. Integrante do Coro Juvenil - Moinho UCS e membra do grupo TRETA - Teatro e artes de intervenção.

[13] Naian é multiartista, zineire, musicista, trans não binário, que percorre diversas linguagens artísticas por necessidade de resgatar e recriar espaços onde o corpo e as ideias sejam bem-vindes. Co-criador do Brechó Etc. Integrou montagens do grupo TRETA - Teatro e artes de intervenção em 2016 e 2017. É graduando em Música Licenciatura - UERGS.

[14] Nathalia Scapin Barp é atriz-pesquisadora, professora de teatro e musicista. É integrante do grupo TRETA - Teatro e artes de intervenção”. Participante dos Grupos de pesquisa "GESTA - conexões corporais sobre a memória (UERGS/CNPq) e "MOTIM - Mito, rito e cartografias feministas em artes" (UERJ/CNPq). É cocriadora do projeto de arte-educação chamado "Rotas de invenção e arte-educação". Gosta de andar na floresta com seus cães, conversar com plantas, e manter intensa a chama do amor e da amizade.

[15] Leda Maria é cozinheira de mão cheia, professora de matemática de escola pública aposentada, dona de casa, mãe e avó cuidadora e cuidadosa.

[16] Rafaela Giacomelli é atriz e videomaker. Formada em Teatro - Licenciatura na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs).

[17] Adrielle Rezende é licenciada em música pela UERGS, educadora musical, musicalizadora de vozes e infâncias, aprendiz da palavra, pesquisadora da voz e da poesia do cotidiano e das possibilidades de expressões artísticas e docentes que se criam nesse encontro.

[18] Tatiana Cardoso é atriz, diretora, pesquisadora e professora do curso de Graduação em Teatro - Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Coordenadora do grupo de pesquisa GESTA (UERGS). E é atriz do grupo “Ponte dos Ventos” dirigido por Iben Nagel Rasmussen.

Luciana Lyra[19] sobre o *ator de f(r)icção*, seus trabalhos junto das mulheres da comunidade de Tejucupapo[20] e sobre dramaturgia feminista, quando comecei a me interessar e reconhecer as características performáticas[21] em minha poética. Entrei em contato com o trabalho de Lyra por indicação de Tefa (Stefanie Liz Polidoro[22]), que vem pesquisando os teatros feministas e que participou da banca de minha monografia. Conheci Tefa como examinadora na banca de um trabalho do TRETA um ano antes, a pesquisa de Luana Camila Marasca.

Em 2018, comecei a contribuir como performer no projeto de Lis Machado[23], no qual a artista propõe um território de registro — foto e vídeo — a partir de uma placa amarela de poliestireno com a figura de uma mulher e a frase “Cuidado Mulheres Trabalhando”[24], ao molde das placas que sinalizam o trabalho nos espaços públicos e que levam escrito “Cuidado Homens Trabalhando”. Neste projeto, a ação das participantes é vista como uma performance, dentro de um ritual que sustenta um território de compartilhamento via *rede-web*, gerando reflexões e olhares sobre as ações e existências das mulheres (cis e trans). Foi neste projeto que comecei a

[19] Luciana Lyra é atriz, encenadora, dramaturga e escritora. Coordenadora e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes - (PPGArtes/UERJ). Docente Associada do Depto. de Ensino da Arte e Cultura Popular - (ART/UERJ). Procientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFRN. Docente colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UDESC. Pesquisadora CNPq - Líder do Grupo de Pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ). Artista fundadora do estúdio Unaluna - Pesquisa e Criação em Arte, em São Paulo/SP.

[20] Tejucupapo é um lugar na zona da mata, norte de Pernambuco, onde um grupo de mulheres desta comunidade realiza, desde 1993, o espetáculo “A Batalha das Heroínas”, que conta sobre a participação de mulheres em um conflito armado na ocupação holandesa no Nordeste do Brasil, ocorrida no séc. XVII.

[21] Acho importante elucidar que nesta pesquisa utilizo os termos: “performativo” e “performatividade”, bem como seus correlatos, no âmbito dos estudos da performance arte e ação performativa cidadã, como são utilizados por autoras como Ileana Caballero e Diana Taylor, demarcando assim sua diferença do conceito de “performatividade”, de Judith Butler.

[22] Stefanie Liz Polidoro é atriz, bailarina, encenadora e professora substituta no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Pelotas/RS. Sua investigação aborda o grotesco, dramaturgias feministas e processos de criação cênica feministas. Integra o grupo de Pesquisa Imagens Políticas, da UDESC, sob coordenação das professoras Dra. Maria Brígida de Miranda, Dra. Daiane Dordete e Dra. Fátima Costa de Lima.

[23] Lis Machado - Mulher Território Tremulum é artista multidisciplinar e arte-educadora. Formada em Teatro - Licenciatura e mestranda em Educação (ambos pela UERGS), investiga práticas performativas ligadas ao rito, à memória e a perspectivas poético-políticas do cotidiano. Temáticas que, interseccionadas por questões de gênero, movem e sustentam um de seus principais projetos: "Cuidado Mulheres Trabalhando". Tem especial interesse por plantar, andar descalça e dançar com mãos.

[24] Trato da minha atuação neste projeto no texto “Sobre maternidade e cotidiano: ‘Cuidado Mulheres Trabalhando’ em ritos de aproximação, no ciber-espaço”, no Seminário Internacional Convergências, 2019.

experimentar mais conscientemente uma ideia de performance descolada da cena do teatro. A linguagem da performance possibilitou que, depois do nascimento de minha filha, e sobretudo durante os primeiros meses, quando se intensificaram os trabalhos de cuidado, eu pudesse continuar a me mover criativamente numa relação íntima entre arte e cotidiano, arte e vida. A organização de encontros e quantidade de horas que eu costumava dedicar ao fazer teatral (cerca de seis, às vezes até oito horas por dia) me impossibilitavam, naquele momento, de seguir fazendo teatro. Havia me mudado de cidade, agora morando em Pelotas e longe do meu grupo. Começava a criar esses registros para compartilhá-los dentro do ciberespaço, em um fazer mais fragmentado em relação ao tempo do que o trabalho de uma montagem teatral, acolhendo na própria performance a desconexão de uma narrativa ou mostrando uma narrativa fracionada, mais próxima ao cotidiano.

Acolheram-me, nessa época de mudança, as colegas do grupo de pesquisa "Caixa de Pandora"[25]. Mesmo antes de eu ingressar no mestrado, Alice Braz[26] e Priscila Mont-Serrat[27] me arrastaram para este grupo de estudos sobre feminismo e arte, ainda com a minha filha muito pequena. Esse encontro me fez acreditar que era possível, mesmo quando eu não tinha mãos livres para virar as páginas dos livros, ou quando pude dividir o peso de um bebê durante a caminhada em uma manifestação, ou ainda quando mantínhamos a luz da sala apagada durante o encontro, para que minha criança continuasse dormindo, e, na penumbra, sussurrantes, discutíamos algo.

Esses encontros, que narrei brevemente aqui, com os fazeres e com a vida pulsante de outras mulheres e dissidências, artistas, pensadoras, trabalhadoras, amigas, são as raízes desta pesquisa e de minha atuação.

Sussurrando, entre frestas, como sugeriu-me Tefa um dia, nós fizemos um tanto, e não existe mais volta...

---

[25] "Caixa de Pandora – Estudos sobre gênero, arte e memória" é um grupo de pesquisa do PPGAVI/UFPel, coordenado pelas professoras Ursula Rosa da Silva e Nádia da Cruz Senna.

[26] Alice Braz é arte-educadora e dançarina. Formada em Dança na UFPEL. Participou do Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora (UFPel), entre 2018 e 2019.

[27] Priscilla Mont-Serrat é mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Participante do grupo de pesquisa "Caixa de Pandora: Estudos de gênero, arte e memória" e do Programa de Extensão em Percussão da UFPel (PEPEU).

Durante os trabalhos com o “Treta”, com “CMT” e com o “Caixa de Pandora”, começo a questionar-me sobre quais são as barreiras de gênero no ofício teatral, nas artes, na performance. Já na graduação, observava a predominância das referências a grandes nomes *masculinos* do teatro e de personagens femininas escritas por homens cis, assim como a ausência de figuras dissidentes, a hegemonia dos textos clássicos europeus ou norte-americanos e o treinamento pensado a partir do “corpo do ator”. O treinamento físico “do ator”, é um espaço para o trabalho da pessoa sobre si mesma, a partir de práticas que visam liberá-la dos condicionamentos habituais, físicos, psíquicos ou sociais que a marcam, e convidando-a para acessar outros caminhos para a cena, que partam sobretudo da corpa. Este treinamento tem por base os trabalhos de teatrólogos modernos como Constantin Stanislavski[28], Jerzy Grotowski[29] e Eugenio Barba[30]. Quando me refiro a que essas práticas são pensadas para o “corpo do ator”, me refiro à percepção de que, apesar da busca desse treinamento ser a liberdade, o descondicionamento dessas corpas, suas práticas ainda são pensadas para um corpo masculino universalizante, modelo. Como seriam, então, práticas de cena pensadas para corpas plurais? Que levassem também em consideração o profundo condicionamento heterociscapitalista e as amarras causadas por essa sujeição em corpas latino-americanas?

[28] Constantin Stanislavski foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo que atuou nos séculos XIX e XX. Um de seus mais importantes estudos foi a noção de “ações físicas” e a elaboração de um sistema de atuação que se baseava na prática e no treinamento físico.
[29] Jerzy Grotowski foi um pesquisador e encenador polonês do século XX. Escritor do livro “Em busca de um teatro pobre” e criador do “Teatro Laboratório”.
[30] Eugênio Barba é pesquisador, autor e diretor do Odin Teatret. Dentre seus trabalhos está a criação do conceito da Antropologia Teatral. Foi também o criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

No episódio 2 da série Desaquenda[31], trabalho de mestrado de Vulcanica Pokaropa[32], fala a performer e professora Dodi Leal[33], relatando, na condição de mulher travesti, estranhamento semelhante em relação a esta vivência teatral e sua (re)tomada propositiva como educadora e atuadora em relação ao ensino e à prática de teatro:

> Bom, eu tive muita dificuldade de... é… me reconhecer no material já prévio (de teatro), porque todos eles não comportavam o meu corpo, e tudo aquilo que o meu corpo e o corpo de outras pessoas que eu via em processo precisava explorar. Era como se eu precisasse atender, já que eu passei por um processo de cisgenerificação compulsória, uma leitura de gênero masculina sobrevalente à minha pessoa, desde a primeira infância até hoje, né? Ela prevalece (leitura de gênero masculina), não só na passabilidade, que eu não tenho, mas no repertório jurídico-médico que não me legitima. É, eu vejo que eu precisei muito tomar aquilo que eu achava um pouco menos agressor nesse material de vivência e de ensino do teatro, tanto do ponto de vista enquanto atuadora, enquanto criadora, quanto do ponto de vista de professora e aluna, pelo qual eu passei, eu precisei sentir no meu próprio corpo quais eram, dos materiais já existentes, quais eram aqueles que tinham um pouco mais de possibilidades pra eu incisivamente propor. (#2 DODI..., 2018, 04 min 03 s).

Assim, inspirada nas googlagens da poetisa Angélica Freitas[34], “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”, em “Um Útero é do Tamanho de um Punho”, realizo minhas próprias googlagens:

---

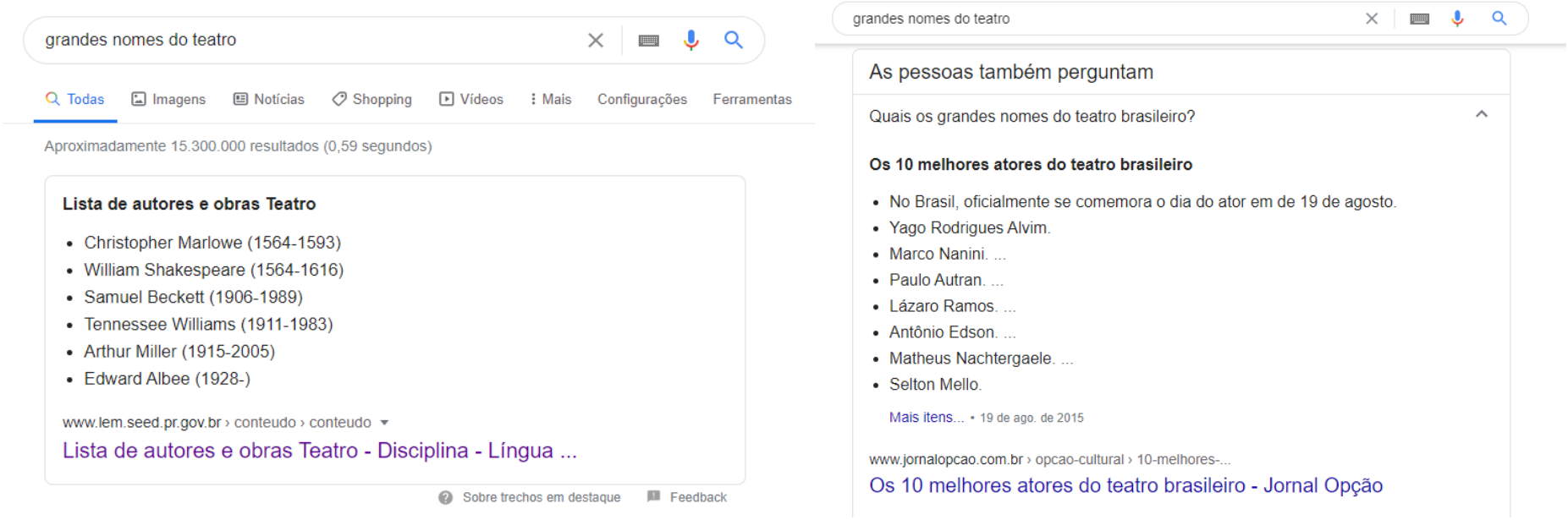
[31] Desaquenda fez parte do 36º Panorama da Arte Brasileira Sertão e parte do trabalho foi adquirido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).

[32] Vulcanica Pokaropa é travesti, multiartista, graduada em fotografia, e mestra em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Vem investigando a presença de pessoas trans, travestis e não binárias no teatro e na performance. É artista circense participante da Cia Fundo Mundo, performer, poeta, artista plástica e visual, produtora cultural e curadora.

[33] Dodi Leal é performer, professora e pesquisadora. É professora da área das artes cênicas na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP, 2018). Licenciada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2012). Habilitada em Cinema e vídeo no Baccalauréat interdisciplinaire en arts da Université du Québec à Chicoutimi (UQAC, Québec-Canadá, 2011). Escreve e atua sobre teatro, performance, transgeneridades, sendo criadora do termo “Teatra da Oprimida” em contraponto e relação ao “Teatro do Oprimido” de Augusto Boal.

[34] Angélica Freitas é poetisa e tradutora. Formada em jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Publicou os livros “*Rilke Shake”* (2007), “U*m útero é do tamanho de um punho* (2013) e *Canções de atormentar* (2020).

Figura 4 – *Googlagem* grandes nomes do teatro. Inspirada nas *googlagens* da poetisa Angélica Freitas, “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”, em “Um Útero é do Tamanho de um Punho” (2013).



Fonte: *Prints* do google, 10 abr. 2020.

Partindo para o campo das artes visuais, também encontrei uma história da arte conservadora em suas perspectivas e fontes, visibilizando os “grandes artistas” homens, e as críticas de artistas sobre esses processos de censura e apagamento de narrativas femininas e dissidentes. Mesmo assim, minha formação acadêmica era, e é, diretamente influenciada pelos escritos e ideias desses teatrólogos, deste modo:

> Pensar sobre a escrita e o tom dessa escrita remete diretamente à questão dos regimes de autoridade e verdade que alimentam a maior parte dos discursos do cânone acadêmico, de construção historicamente masculina. São esses mesmos discursos que definem os campos de saber e os critérios de legitimidade a partir de determinadas regras de enunciação. (MORAES; FARIAS, 2018, p. 225).

Esses autores fazem parte de minha formação, mas desejo atentar para uma ampliação dos lugares, discursos e corpas outras que me compõem. Pensando nas ideias de “autoridades” e “autorias”, foi também durante esta pesquisa, e a partir dos estudos de gênero, que comecei a entender e deslocar a imagem da “mulher” como sujeito universal. Recordo minhas experiências na universidade pública, e sobre a importância de ter tido professories em minha formação na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul que abriram a possibilidade de debate sobre os temas de raça e classe, mas também sobre gênero. Também pude acompanhar a emergência de um movimento estudantil dentro do Centro de Artes e ver a implementação de diversas políticas públicas de ingresso nas universidades, como o SISU, o que resultou na incidência de colegas pretes e pessoas de vários lugares. Relato essa questão, pois só com a tomada da universidade pública por uma pluralidade de corpas é que emergiram, no campo do pensamento e da ação política, perspectivas sobre outras formas de vida, desejos e vontades. O fato de debates sobre racismo terem sido abertos por aquelas pessoas contrasta com o rigor do *corpus* acadêmico, branco, que perpetua racismos, machismos, transfobia, LGBTfobia. Quero, com isso, sublinhar esse espaço coletivo das diferenças e a importância da pluralidade de (des)identidades e vivências, tanto dentro de ambientes de ensino-aprendizagem quanto em processos de arte. Mexer nessas estruturas é mexer em minha corpa, em minha ação, é questionar a mim. Assim, nesta pesquisa, procuro reconhecer e fazer frente a uma “*estructura arborescente del colonialismo”* (CUSICANQUI, 2010, p. 63), articulada pelos centros de poder. Como pessoa atuadora e arte-educadora, procuro buscar um lugar de responsabilidade, atenção e ação. “*Aludo a este crucial tema – el papel de los intelectuales en la dominación del imperio – porque creo que tenemos la responsabilidad colectiva de no contribuir al remozamiento de esta dominación.”* (CUSICANQUI, 2010, p. 63).

Maria Beatriz de Medeiros[35] (2012) apresenta a performance como uma traição das linguagens. Vejo a performance como uma possibilidade de questionar os saberes em minha formação, mas também de agir, poetizar e politizar a vida frente ao reconhecimento de uma sociedade patriarcal que quer negar às mulheres e dissidências seu direito como ativas, como agentes históricas. Haveria

[35] Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros) é performer, pesquisadora e professora do Departamento de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade Paris I e coordena o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992.

então, nesse processo, que "<<queerizar>>: a visibilização constante de zonas de exclusão, a crítica do domínio de certas categorias de análise em detrimento de outras como o gênero, a raça ou a classe" (PRECIADO; BOURCIER, 2011, p. 37). O teatro de rua, a arte de rua, a ação e intervenção cidadã feita por mulheres e dissidências em espaços públicos, no *ciberespaço*, exercendo ações performáticas no tensionamento de seus "*corpos-políticos"* (SETENTA, 2008, p. 30), têm representado, para mim, a diferença que não se organizou no sistema hierárquico, oficial e central.

Renato Cohen destaca também a radicalidade da performance; o impulso, nesta prática, por libertar as pessoas de "amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema" (COHEN, 2002, p. 45). Me interessa, como ponto de partida, a conceituação inicial do autor, na qual ele diz que, ainda que não sejam possíveis delimitações disciplinares e que seja uma arte fronteiriça, **a performance é uma expressão cênica, realizada no espaço e no tempo** (COHEN, 2002, p. 28), que estabelece conexões entre vida e arte, questionando a arte institucionalizada, sacralizada e de pura função estético-contemplativa. Por este motivo, se estabelece também como prática política, manipulando a mídia, as imagens e formas produzidas pelo sistema (COHEN, 2002, p. 88).

Considerando que as corpas em performance são políticas, "significado e significante, objeto e sujeito da ação" (ALCAZÁR, 2001, p. 2, tradução minha), tento buscar como característica de minha própria ação e dos atos e performances observados, a implicação de uma vivência direta — *poner la cuerpa* — agir, movimentar, compartilhar e, por consequência, falar de lutas, de insurgências poéticas e simbólicas. Quero dialogar com a produção de outras e outres sobre a ação dessas corpas, suas formas de confronto com o poder. Minha hipótese para esta pesquisa é uma afirmativa sobre o território da performance a partir dos processos de "**encontro", "mutações" e "coletividade e ação".** Não estamos passives ante o mandato normativo da biopolítica[36] ou aos contratos de masculinidade dos quais fala Rita Segato, nem perante a violência banalizada, herança das ditaduras latino-americanas.

[36]A biopolítica em Preciado, é vista como uma regulação e poder sobre as vidas, a partir de uma revisão de Witting e de Focault, e relacionado a uma corpa heterossexual como uma tecnologia que produz "corpos straight" (PRECIADO, 2011, p. 12).

Durante esta pesquisa, proponho-me a um fazer artístico que agencia territórios performáticos, agindo em trabalhos de outres ou propondo ações, na busca pela quebra das estruturas da história oficial, por dissolver os cânones sobre o que e quem são es agentes dessa arte. Decido buscar referências das manifestações cênicas de autoria de mulheres e dissidências da América Latina que levam suas corpas para espaços públicos, transgredindo e politizando relações, sejam estas performances empreendidas por artistas, ativistas e/ou cidadãs, em atos políticos. Esta dissertação é um acercamento parcial a estes grupos e ações político-poéticas que tem sido acionadas ao sul do continente e abre espaço para possíveis novos encontros e referências em minha atuação, bem como faz coro ao movimento de pessoas artistas e pesquisadoras no desterro das histórias, pensamentos, obras e fazeres de mulheres e dissidências constantemente apagadas, no passado e no presente.

Assim, me encontrei com o livro “Cenários Liminares: teatralidade, performances e políticas” e com as ideias da teatróloga cubana Ileana Diéguez Caballero. Ela é professora, radicada no México, no departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana – Cuajimalpa, e investiga as tramas da memória, da violência, do luto e das artes, bem como os campos expandidos das teatralidades e performatividades sociais. Me interessei pelas viabilidades de um outro olhar, de um teatro não formulado por uma epistemologia eurocêntrica, que pode me auxiliar a entender as elaborações teatrais e performáticas no território latino-americano. A autora imprime, nesse livro, ideias políticas e uma crítica aos sistemas hierarquizantes do saber em relação ao teatro e à performance, os quais, a meu ver, possibilitam que nos afirmemos, como cidadãs latino-americanes, em um fazer artístico que opera por outros meios e que desafia os conceitos hegemônicos de arte e autor.

Neste livro, Ileana reúne um arquivo precioso de atos, artistas e grupos que nos fazem notar essas características; alguns exemplos seriam:

- os “Escraches” na Argentina, em que, através de atos carnavalescos, anárquicos e teatrais, se encenam acontecimentos de memória coletiva e se tornam *“*visíveis situações silenciadas pela história oficial*”* (CABALLERO, 2011, p. 132);

- realizado pelo Colectivo Sociedad Civil 'CSC' no Campo de Marte e na Plaza Mayor de Lima, no Peru (CABALLERO, 2011, p. 92), a chamada para um ritual público de “lavar a bandeira” do país, sendo este ato repetido de formas diferentes em outros países da América Latina e apropriado por artistas na manipulação de bandeiras em suas obras;
- as intervenções do Filoctetes: Lemnos, com seus bonecos de “corpas inertes” em tamanho real, pelas ruas de Buenos Aires, Argentina (CABALLERO, 2011, p. 114);
- o grupo de artistas La Candelária (CABALLERO, 2011, p. 141), do qual faz parte a dramaturga, poeta e atriz Patricia Ariza, que empreende em suas práticas o estudo de criações coletivas que tocam os temas sociopolíticos e culturais da Colômbia, teatro político e feminismo;
- o grupo de teatro peruano Yuyachkani (CABALLERO, 2011, p. 64), com especial atenção à atriz Ana Correa em uma performance que acontece em relação ao público nas ruas e a partir de relatos reais, criando a personagem “Rosa Cuchillo” (CABALLERO, 2011, p. 75) uma mãe que, mesmo após a morte, continua a vagar à procura de seu filho desaparecido;
- os atos das “Madres de Plaza de Mayo”, em que familiares começam, em abril de 1977, a realizar rondas em frente à sede do governo argentino, questionando o desaparecimento de seus filhos durante a ditadura.

Palavras como “intersubjetivas”, “ativismo”, “artivismo”, “ato cidadão”, “intervenção”, começaram a fazer parte do meu imaginário e prática como performer. De uma forma mais consciente, começava a nominar e falar com autonomia sobre o que eu via, pensava e sentia em relação ao meu ofício e sobre as características da arte que vivencio. Tendo o amparo dos estudos dessa autora, desejo me aproximar e pesquisar as “estratégias artísticas nas ações políticas e nos protestos cidadãos*”* (CABALLERO, 2011, p. 20), com recorte em atos que tratem das lutas feministas; investigar “uma atitude estetizante das práticas políticas*”* (CABALLERO, 2011, p. 20); buscar grupos, artistas e artivistas que se relacionam com práticas políticas, coletivas e cidadãs como impulsos para as minhas propostas.

É importante dizer que, além do texto desta dissertação, pude estar com essas ideias em vários seminários e eventos e compartilhar estas reflexões por meio de algumas publicações em anais e revistas. Também é importante afirmar que esse estudo é fruto do apoio à pesquisa, com auxílio recebido por meio da bolsa CAPES (2020/2021), e gestado dentro de uma universidade pública que resiste a constantes ameaças, cortes de verba, censuras de pensamento, expressão política e ameaças à autonomia. Dou início a esta pesquisa na Universidade Federal de Pelotas, na qual me acompanham as professoras Carmen Hoffmann[37] e Rosângela Fachel[38]. Anseio que esta pesquisa seja feita de forma circular, reconhecendo que este não é um movimento meu, mas sim a força de uma coletividade abrindo caminhos e horizontes. No próximo capítulo, abordo as metodologias adotadas para essa trama. Exercito a ação nesta pesquisa a partir da operação das más sujeitas, pensadas a partir da teoria *queer*, que:

> afirma a possibilidade de um <<mau sujeito>> que resiste frente ao sujeito ficticiamente soberano que trata desesperadamente de ser dono institucional da ação e da linguagem. O <<mau sujeito>> que ocupa o espaço político da universidade também, e que fala, que desloca e desestabiliza, que abre novas formas de representação política e que multiplica as formas de contrabando no marco das democracias capitalistas inevitavelmente globalizantes. (PRECIADO; BOURCIER, 2001, p. 45).

[37] Carmen Hoffmann é bailarina, pesquisadora e professora do Curso de Dança - Licenciatura e do Programa de Mestrado em Artes Visuais da UFPel. É coordenadora do Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas (FIFAP). E doutora em História (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015). Integra os grupos de pesquisa: OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gênero e Arte) e Visualidades Tecidas pelos Corpos Poéticos, da UFPel.

[38] Rosângela Fachel de Medeiros é curadora, pesquisadora e professora. Doutora e mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES). É professora voluntária do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Participa dos grupos de pesquisa Caixa de Pandora (CNPq/UFPel) e GIPE-Corpo (CNPq/UFBA). Integra a Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (RedINAV), a Red de Investigadores sobre Cinema Latinoamericano (RICiLa), e Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA).

Figura 5 – Autorretrato com *capucha*.

Fonte: Produção própria, 2020.

1 ESTRATÉGIAS DE AÇÃO E REGISTRO – A FEITURA DA PESQUISA, DA ESCRITA PERFORMATIVA E DAS MANDALAS

Pequena mensagem para Carmen e Rosângela
Risco eu, traços e rabiscos, manchando a mim e ao papel.
Que digo eu? Máscara de outras! Reflexo, rio espelhado — mar, marea verde, lenço vermelho, bandeira roxa.
Não se preocupem, pois está tudo circularmente (des)organizado — caos profícuo — visualmente e sensorialmente perceptível.
Assim espero, almejo.
Imprimo sobre as superfícies esses movimentos revolutos e eles, aliás elas e elies se projetam em mim, se colam e lambuzam.
Neste espiralar, os conceitos se borram entre um modo de operar as escrituras, de registrar, e os impulsos para ação.
Não são pratos diferentes, é feito da mesma fervura.
Quase todos os Atos desta pesquisa estão documentados em imagens e em vídeo,
quando não havia como, por falta de máquina ou das mãos livres, dei conta de escrever.
Leio um pouco e volto a agir, busco novas leituras, encontro artistas, rememoro.
Encontro, imprimo e recorto as fotos das performances de artistas latino-americanas
como um tesouro descoberto, álbum de afetos, genealogia de lutas e possibilidades.
Crio imagens corpóreas, me perco em livros.
Peço auxílio, orientação.
Um trecho sublinhado das ideias de uma atuadora nos leva novamente ao exercício.
— Vai, tu consegue. Vai dar certo.
Um grupo de artivistas lança uma chamada, respondemos, convidamos a responder.
É por este motivo, por querer criar um diálogo com a ação;
e também por ser construído junto dela, que este documento é traçado por **escrita performática**.
O que vocês plantaram aqui, minhas amigas? Que fez crescer tão bonito e forte?
Plantei eu com a ajuda de vocês.
Professoras de olhares e caminhos, uns pequenos empurrões e depois fui eu *poner la cuerpa.*
Prometo-lhes materiais na próxima sexta-feira. Nesta pandemia, escrevo e atuo depois que a criança dorme.
Um abraço, que estejam bem e seguras.
Pam 21/05/2021

Trato neste primeiro capítulo dos procedimentos metodológicos adotados para esta pesquisa, que partem de uma busca por referências de teatro e performance que estejam alinhadas a pensamentos em redes feministas e éticas de criação construídas a partir de afetos, micropolítica e (re)existências. Para dar conta dos movimentos desta pesquisa, vou traçando vários caminhos metodológicos. Opto por uma escrita performativa, que imprime o fazer da corpa no texto ao passo que influencia a prática. E como suporte para o processo, falo da feitura de mandalas pessoais, feitas com papel, tinta, colagens e escritos; e que funcionam como uma espécie de fluxo entre arquivo de referências e impulsos para repertório de práticas performáticas.

1.1 REPENSAR REFERÊNCIAS, RECONHECER ATUADORAS E ATUADORIES – AFETO, MICROPOLÍTICA e (RE)EXISTÊNCIAS

Continuando a busca por renovar e afirmar minhas referências enquanto pessoa atuadora, buscando teatrólogas, teatrólogues, atuadoras e atuadories, no mesmo período que me encontrava com as ideias de Ileana Diéguez Caballero, conhecia mais a fundo as propostas da atriz, dramaturga, professora e pesquisadora Luciana Lyra. Enquanto metodologia de criação performática, para ajudar na trama das relações de autoria coletiva e emaranhamento na construção de atos, conheço os processos de *Artetnografia* (LYRA, 2014*)*, propostos por ela, nos quais agem as *atrizes-artógrafas* ou *atrizes de f(r)icção*. A *artetnografia* desenvolvida pela autora, assim como a cartografia, não é um método fixo, mas sim um possível "***modus operandi"*** de criação, no qual as atrizes agem em comunidades (locais, culturais, de interesse), criando performances e acessando uma máscara ritual que possibilita sair da figura criada, reassumindo a personalidade social em um cruzamento complexo entre espaço, vida e arte. Tendo em vista que as comunidades no processo de *artetnografia* proposto por Luciana Lyra são delimitadas *"*a partir das dinâmicas pessoais dos artistas no processo de criação" (LYRA, 2014, p. 178), inspiro-me nesta metodologia no início dessa pesquisa, sobretudo a partir do conceito de *f(r)icção* como campo de acesso a uma cena de performance alquímica entre mim e a alteridade, e relaciono-a às ideias de práticas liminares e ações performáticas apontadas por Caballero:

> As práticas liminares que a partir da arte arriscam-se a **intervir nos espaços públicos**, **inserindo-se em dinâmicas cidadãs**, ou aquelas que são construídas em zonas intersticiais onde são atravessadas pelo real, assim como aquelas outras que são geradas coletivamente fora da esfera artística, transcendem a dimensão contemplativa e, além de sustentar uma estética de participação, colocam em ação "utopias da proximidade" (CABALLERO, 2011, p. 185, grifo meu).

As ideias destas duas teatrólogas são as bases para que eu possa entender um jogo do meu fazer como artista: integrando-me às ações ou convocando proposições coletivas, no ritmo de um fazer solo, que se debruça e se transforma a partir de performances e atos realizados por outras mulheres e dissidências. Eu, pessoa espectadora e atuadora do mundo, de insurgências de atos dissidentes e feministas, acesso essas experiências do passado e presente, mobilizando os sentidos da corpa para a ressignificação e afirmação de nossas ações simbólicas, poéticas e políticas.

No princípio deste trabalho, fazia um recorte de atuação no espaço da rua por uma questão política, de rompimento com o teatro institucionalizado, e por ser artista que ali atua, por necessidade e por afeto. Durante o primeiro semestre de 2019, tendo mudado de cidade, comecei a colaborar com o movimento feminista de Pelotas na construção e articulação de diversos grupos para a marcha e atividades do 8 de março – Dia de Luta das Mulheres; assim como, tendo ingressado no mestrado durante o segundo semestre, propus atividades com outros grupos, começando a me envolver com esta comunidade. Porém, logo após o 8 de março de 2020, somos interpelades pela pandemia de Covid-19 e pela necessidade e importância do afastamento social, o que impossibilitou algumas práticas da pesquisa. Com isso não poderia mais estar em presença, atuando junto dessas companheiras e companheires, pelo menos essa foi a primeira impressão. Passei por volta de dois meses tentando articular novas formas de ação e olhando para possíveis pistas dentro do que já acontecia em minha pesquisa, e do movimento que tomavam os próprios grupos de mulheres e dissidências os quais eu acompanhava.

Neste período, assisti pela internet uma gravação da Conferência Magistral da Universidade de Santiago do Chile, onde Ileana Diéguez Caballero começa sua fala sobre os ombros de uma frase de Silvia Riveira Cusicanqui[39]: "*no está a mi alcance pensar lo que es posible hacer a escala macro. Lo único que puedo hacer es llevar a cabo lo que creo, poner el cuerpo, hacerlo en un entorno de comunidades de afecto".* Esse pensamento me iluminou de possibilidades de enxergar as tramas micropolíticas que se estabelecem em um contexto de pequenos atos que eram conectados por meio de redes, mesmo que de dentro de nossas casas, em função de afetos feministas. Via que, assim como o movimento feminista de quarta geração propunha muitas de suas atuações no espaço virtual, como um lugar de mediação e disseminação de ideias, os grupos com os quais estava envolvida e que acompanhava via rede continuaram suas articulações a partir de encontros virtuais e proposições neste território. Eu também havia experienciado o *ciberespaço* como território cultural de disputa imagética, política, junto do projeto da artista Lis Machado, Cuidado Mulheres Trabalhando, quando utiliza a plataforma *instagram* e o *facebook* para disparar e agrupar visualidades em torno a *hashtags*. Entendo assim, a partir de sua pesquisa, o espaço virtual como mediador de (re)existências durante este período, de possibilidades de *poner la cuerpa*. Essa situação levou artistas, artivistas e cidadãs a reinventar maneiras de trabalhar e realizar atos políticos, organizados e indisciplinados, e deslocou meu olhar das práticas estritamente de rua para uma visão mais ampla sobre o "espaço público", levando em conta as relações que se estabelecem entre estas práticas e o espaço virtual e as situações que emergem durante esta crise, que acentua desigualdades sociais e estruturas machistas e racistas.

1.2 CHAMADOS PARA (RE)EXISTÊNCIAS – ASSUMIR VULNERABILIDADES E OCUPAR O ESPAÇO PÚBLICO

Ileana também fala em sua palestra sobre uma atuação acadêmica a partir do sensível: deixar-se tocar, emocionar, sentir, liberar as opressões, estar presente, citando também Judith Butler e a ideia da resistência e sua relação com a mobilização da

[39] Silvia Rivera Cusicanqui é socióloga e professora da *Universidad Mayor de San Andrés*, em La Paz, Bolívia. Realiza estudos sobre história oral andina e sobre os processos coloniais indígenas em contextos rurais e urbanos.

vulnerabilidade: “*estar expuesto, vulnerable, pero al mismo tiempo, ser agente de cambio”* (CONFERENCIA..., 2019, 09min25s). Esses verbos e qualidades são como indicações de estados que busco, tanto no campo do ato artivista — como indicações de exercícios e práticas para que, liberadas de amarras, as corpas consigam acessar esses estados — quanto em minha pesquisa, na ocupação da academia, na escrita e na formulação de pensamento. Mas é um caminho constante, de percorrer com teimosia. Minha “vulnerabilidade”, essa sugerida por Caballero, se expressa de uma forma que aparentemente não interessa na linha de frente, ou que não cabe no pensamento racional exigido pela academia. Sinto os atritos de uma busca por desfazer-se, desmanchar, questionar. Como criar espaços de afetações nesses lugares que pedem foco, disciplina, agilidade, produtividade, força?

Caballero diz da “corpa toda” como modalidade de enunciação, suas potências e dificuldades, e também de sair da estabilidade e “*asumir la vulnerabilidad que demanda, incluso, salir a la calle*.” (CONFERENCIA..., 2019, 04min23s), estar nos campos públicos e privados de disputa. Ela relaciona essas características a uma dimensão prática do trabalho de suas colegas que se denominam como ativistas e de suas corpas político-pensantes, atuantes (CONFERENCIA..., 2019, 4min37s). Junto dessies autories, vou entendendo o que pode significar ***poner la cuerpa*** em minha prática e nesta pesquisa, também, como “um modo de fazer e de agir” que permeia todas as instâncias.

Figura 6 – Tipografia (RE)EXISTÊNCIA UFPel. Tipografia por MauMau, 2016.

Fonte: Facebook de Reexistencia Pelotas. Disponível em: https://www.facebook.com/reexistenciapelotas/photos/a.1588485388127263/1589460301363105. Acesso em: 12 jun. 2021.

Figura 7 – Fotografia das camisetas produzidas na Uergs, 2016.

Fonte: Acervo pessoal. Registro de Mayara Corrêa Marques.

Figura 8 – Tipografia utilizada por Caballero.

Fonte: CONFERENCIA..., 2019.

Nas reflexões para reviver de sentido a palavra “resistência”, a autora brinca com sua etimologia, e me faz recordar da imagem adotada pelo Centro de Artes da UFPel nas manifestações/lutas em favor da educação pública em 2016. Desde o polo das artes da Uergs, enquanto eu cursava minha graduação, nos irmanamos na utilização da imagem proposta pela UFPel e na ocupação das ruas. Caballero mostra uma imagem onde imprimem um “x” sobre o “s” e nos leva a pensar sobre “re-existência”, sobre novas formas de existência, insistente, persistente (CONFERENCIA..., 2019, 01h05min47s). Como um jogo entre expor a corpa, atuar frente às

opressões; mas também um jogo de cuidado nesses tempos de violência. Sobretudo porque se luta pela vida: "*por eso luchamos, no solo por vivir, [mas] por vivir dignamente. Sobrevivir y luchar por la vida digna es a mi modo de ver, la cuestión fundamental. La lucha por la vida, el derecho a la vida, la defensa de la vida. La vida digna, pero la vida"* (CONFERENCIA..., 2019, 12min08s). E para isso, se aliam temas, como nos mostram os feminismos comunitários, indígenas, de Abya Yala, pela defesa da natureza, por exemplo. *Poner la cuerpa*, nesse sentido, está em função de uma busca por descobrir "formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo" (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 1), como propõe a pedagogia decolonial, não só a constatação da opressão, mas como criamos sua descontinuidade em ação sobre e dentro do CIStema.

Catherine Walsh[40] coloca as lutas sociais como cenários dessa pedagogia. Em um "aprender e desaprender" constante e tipicamente coletivo, levanta-se um estado de questionamento sobre a condição colonial e não conformidade com o poder colonial, além de proporem-se ações de intervenção e lutas por transformação. "*Las pedagogías, en este sentido, son las prácticas, estrategias y metodologías que se entretejen con y se construyen tanto en la resistencia y la oposición, como en la insurgencia, el cimarronaje, la afirmación, la re-existencia y la re-humanización*" (WALSH, 2013, p. 29). Como gerar pedagogias de (re)existência nas artes?

Em "Pedagogías de la Re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos", Adolfo Albán Achinte[41], ao tratar dos processos de instauração da modernidade/colonialidade, fala da construção de "um sujeito colonial exitoso", que mantém sua estabilidade a partir de uma série de condutas que levam a uma única possibilidade de vida; não cumprir com esses acordos traria às pessoas a experiência do fracasso e de perder todos os benefícios desse sistema (ACHINTE, 2013, p. 448). Essa única possibilidade de vida é a "colonialidade do ser", um desenho a ser seguido em todas as nossas sensações, desejos, imaginário, emoções, representações

[40] Catherine Walsh é escritora, pesquisadora e professora. Diretora do doutorado em Estudos Culturais da América Latina na Universidade Andina Simón Bolívar, sede do Equador, onde também dirige a Oficina Intercultural e a Cátedra de Estudos da Diáspora Afro-Andina. É doutora em Educação, Sociolinguística e Psicologia Cognitiva pela University of Massachusetts, Amherst.

[41] Adolfo Albán Achinte é antropólogo, pintor e investigador colombiano. Doutor em "Estudios Culturales Latinoamericanos" pela Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Quito, Ecuador. Desenvolveu pesquisa sobre comunidades afrocolombianas no Valle del Patía com o projeto "Recuperación de tradiciones culturales".

e práticas de todos os tipos, que foi imposto principal e gravemente aos povos indígenas e negros. Porém, Achinte (2013, p. 450) chama para a possibilidade do ato criador — a arte — como uma “prática desconstrutiva", de decolonização e transformação. E conclama, a partir dos fazeres dessas comunidades, indígena e afrodescendente, a “re-existência” (ACHINTE, 2013, p. 455, rodapé), a criação e desenvolvimento de invenções cotidianas, organizadas, criativas, para enfrentar as lógicas e o projeto hegemônico.

Contando sua pesquisa sobre pessoas que buscam seus entes queridos no México, sobre figuras e estéticas que nascem dentro de processos políticos na América Latina, a teatróloga Ileana Caballero se pergunta sobre o movimento de “*agencia performativa, desde la performatividad del câmbio*. ¿*Cómo la perdida de los afectos, de los seres a los que queremos, no solamente nos sacaron a la calle, sino nos inclinaron a accionar y a imaginar*?” (CONFERENCIA..., 2019, 01h02m14s). Como desobediência individual e coletiva a (re)existência é estratégia ativa de corpas e vidas que não importam para o CIStema:

> Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também em ações coletivas de dionicidade cidadã onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controle das máquinas do poder. (CABALLERO, 2011, p. 166).

Da efervescência dos primeiros questionamentos sobre minhas referências no teatro, na performance, na educação e das experiências junto àqueles grupos — TRETA – teatro e artes de intervenção, Cuidado Mulheres Trabalhando, Caixa de Pandora, 8M Pelotas —, encontro-me com o fazer processual e uma noção de performance expandida, vista nos interstícios entre o ativismo e a performance arte, em uma relação que se quer sem hierarquias, pois parte da minha prática em meio a comunidades formadas pelos afetos feministas. Escolho evidenciar aqui as relações entre minha atuação poética e a investigação de Atos exercidos por mulheres e dissidências nos espaços públicos, no contexto latino-americano, entre a década de 1960 e a atualidade, sob o signo da frase surgida dentro dos movimentos feministas neste território — *Poner el Cuerpo ou Poner la Cuerpa*, para falar de uma série

de ações políticas empregadas por essas pessoas, que evocam um estado físico de disponibilidade à ação cidadã, à coragem, à afetuosa construção subjetiva, coletiva e feminista.

Parte importante desta pesquisa foi a busca e a formulação de um território de referências filosóficas e artísticas, muitas das quais, anteriormente a este processo, eu nunca havia tido a chance de conhecer. A professora e pesquisadora em teatros feministas Maria Brígida de Miranda[42] explica que o trabalho de dramaturgas[43], mulheres que escrevem para o teatro, é invisível, e que muitas vezes as que escrevem não conseguem publicar ou não são apontadas como bibliografias pertinentes, sendo excluídas das bibliografias nas universidades. A partir de minhas leituras e da dificuldade, nesta pesquisa, do encontro dessas referências, acredito que também posso afirmar essa questão em relação a pessoas dissidentes, principalmente pessoas trans, travestis e não binárias. Miranda, em sua prática com discentes, por este motivo, trabalha com peças ou propostas pedagógicas em "*um cultivo feminista"* (MIRANDA, 2018, p. 236).

Durante boa parte deste projeto, parti em busca de criar uma rede de textos e documentos, lê-los, apreciá-los, experienciar corporalmente para onde essas formulações me levavam e perceber quais as mutações que essas experiências causavam em mim, já que se trata também de uma pesquisa sobre as relações entre o pensamento feminista e agentes de atos poéticos e políticos. Dentre alguns exemplos de pesquisadoras e artistas que posso citar, as quais descobri durante o mestrado e que têm *colocado suas corpas* na construção e manutenção de uma memória viva e ativa sobre as diversas formas de atuação de mulheres e

[42] Maria Brigida de Miranda é atriz, pesquisadora e professora. Leciona na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É doutora na área de teoria e prática teatral pela La Trobe University (2004). Editora da Revista de Estudos em Artes Cênicas URDIMENTO (PPGT/UDESC).

[43] Miranda (2018, p. 234.) cita, neste sentido, a Dra. Lúcia Sander como uma pioneira dos estudos de gênero na área de literatura e dramaturgia. As peças *Vinegar Tom* (1976), escrita pela dramaturga inglesa Caryl Churchill (MIRANDA, 2018, p. 236); a peça australiana *Mesmerized* (1990), das dramaturgas Peta Tait e Matra Robertson (MIRANDA, 2018, p. 238); a peça brasileira *O Voto Feminino* (1890) de Josephina Alvares de Azevedo (MIRANDA, 2018,p. 241), sobre a qual a profª Valeria Andrade escreve o livro *O Florete e a máscara* (1995); e *Quarança* (2017) de Luciana Lyra. (MIRANDA, 2018, p. 242).

dissidências, estão por exemplo: Vulcanica Pokaropa[44], com sua dissertação “DESAQUENDA”[45] (2019), com uma série de vídeos no *youtube* onde protagonizam pessoas trans e travestis falando sobre suas vivências na performance e nas ações em arte e existências políticas; e Stela Fischer[46], com a tese “Mulheres, Performances e Ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana” (2017), um trabalho cartográfico de identificação e análise de obras de mulheres artistas, sublinhando metodologias de e para a composição de uma cena feminista, no qual a autora se implica em uma experimentação prática, junto ao Coletivo Rubro Obsceno (SP), do qual é fundadora e atuadora.

Essas são referências que sinalizam tramas que desejo levantar com esta pesquisa, como: a ocupação de espaços públicos (rua e espaço virtual) enquanto estratégia de levante, mediação e circulação; um olhar crítico sobre a minha formação no teatro, na performance e na academia; o levantamento de referências e obras feministas; e uma prática e metodologia feminista.

1.3 ESCRITA PERFORMATIVA E SUBJETIVIDADE – TUDO É PRIMARIAMENTE IMORTAL, VIVAS TODAS E TODES ESTAMOS

Entendendo que as artes da corpa operam em uma atmosfera subjetiva, sensorial e discursiva, neste texto leva-se em conta a corporeidade e o estado de quem faz/compõe esta pesquisa. Por isso, escrevo em primeira pessoa, e de maneira geral utilizo o feminino referindo-me a “pessoas”, bem como a linguagem não-binária de sistema “ile”, reivindicando um espaço de mulheres e

[44] Vulcanica Pokaropa é travesti, multiartista, graduada em fotografia, e mestra em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), investigando a presença de pessoas trans, travestis e não binárias no teatro e na performance. É artista circense participante da Cia Fundo Mundo, performer, poeta, artista plástica e visual, produtora cultural e curadora.

[45] Série *DESAQUENDA* no *youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=uGKgU0JV9-c&list=PLXQe_iv6pg4MIc3xxm4sz-YDtUQ1ZEVz1&ab_channel=CucetasProdu%C3%A7%C3%B5es.

[46] Stela Fischer é atriz, pesquisadora e professora. Docente do curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP) e no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Pós-doutoranda em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2017). É fundadora e integrante do Coletivo Rubro Obsceno, na cidade de São Paulo.

dissidências rejeitado pela linguagem e pela cultura, que propõem o masculino como neutro e universal (MIRANDA, 2018, p. 233). Esse texto é um território para experimentar uma língua viva.

Pude ler e acompanhar trabalhos de companheiras que se aproximam dessa forma, que inclui a ação na escrita e novas configurações para o texto que conversem com a prática, como Lis Machado (2016) e Camila Pasa[47] (2021), colegas de formação na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Também no trabalho de Tefa, Stefanie Liz Polidoro (2020), quando traz sua figura Ternurinha para falar em sua escrita, criando uma espécie de diálogo entre a pesquisadora e sua personagem grotesca. Ou nos textos de Diana Taylor[48] (2013) que se configuram como cenas. Ainda que timidamente, perto do trabalho dessas atuadoras, brinco esteticamente com as estruturas textuais: as cores no texto aparecem fortalecendo ideias ou sublinhando as palavras que me levam para a ação; cartas e escritos poéticos começam os capítulos, diluindo-se entre o texto. Navego em lugares desconhecidos, por registros de outros tempos, por memórias, por ações, e por acontecimentos no passado e presente, tecendo a pesquisa em uma *colcha de retalhos,* como propõe Miranda (2018, p. 233), com histórias de experiências feministas, para alinhavar o movimento de várias de nós — pessoas artistas, artivistas, educadoras e pesquisadoras — em ato político de enfrentamento a um espaço acadêmico que historicamente e estruturalmente é aliado do domínio masculino e falocêntrico (RAGO, 2013, p. 13). Como estratégia de subversão, escolho um lugar de afeto e de narrar a experiência, uma outra forma, que compõe junto às diversidades de vivência de uma pessoa feminista, atuadora, performer, mãe, e do que posso vir a ser nos lugares que ocupo. "*Aqui, experiência não é o lugar de uma autoridade irredutível, mas um olhar a partir de certos constrangimentos, limites e possibilidades contextuais, que se constrói e se expressa como significado através do discurso*" (MORAES; FARIAS, 2018, p. 227).

[47] Camila Pasa é Graduada em Teatro - Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, estudante do sétimo semestre da Graduação em Dança - Licenciatura (Uergs). Artista Colaboradora do Coletivo Órbita desde 2017. É atriz no espetáculo "Macbeth o Reino Sombrio" e dança no espetáculo "Corpos em Órbita".

[48] Diana Taylor é professora nos departamentos de Estudos da Performance e Espanhol e Português na New York University. Em 1998, Taylor fundou o Instituto Hemisférico de Performance e Política, do qual é diretora.

No livro *A Aventura de Contar-se*, em um fazer espelhado que é composto também por outras mulheres, a historiadora Margareth Rago[49] (2013) conta a si mesma quando fala das histórias de artivistas que viveram e lutaram a sua maneira durante a ditadura militar que se estabeleceu no Brasil entre 1964 e 1985 e a transição para a democracia: Criméia Alice de Almeida Schmidt, Tânia Navarro Swain, Norma de Abreu Telles, Maria Lygia Quartim de Moraes, Ivone Gebara, Gabriela Silva Leite e Maria Amélia de Almeida Teles. Ela constrói a narrativa a partir das próprias autobiografias dessas ativistas. Aproximo-me das ideias de Foucault sobre a *escrita de si* tomadas por Margareth Rago, no exercício de uma produção e elaboração de subjetividade *"como prática da liberdade constitutiva das 'estéticas da existência'"* (RAGO, 2013, p. 27)*,* e no caso das reivindicações feministas trazidas pela autora, em (re)existência a um CIStema neoliberal e a condutas patriarcais a *"'modos de sujeição', que supõem obediência e submissão aos códigos normativos, como ocorre desde a ascensão do cristianismo e com a emergência da sociedade disciplinar, na Modernidade"* (FOUCAULT, 1984, p. 28; 1994, p. 706 apud RAGO, 2013, p. 40). A partir dos escritos de Rago (2013, p. 28), podemos destacar esse movimento, entendendo que, a partir dele, levantaram-se ações para que as subjetividades se libertem de sua sujeição por imagens e das representações de identidades fixas, dos contratos sociais e sexuais, por exemplo.

A perspectiva de experiência levantada por Margareth Rago aponta para uma condição de ação e de redes de relação. É neste sentido que rever e aprender com as ideias e vivências de outras mulheres e dissidências neste trabalho é caminho para cartografar a própria subjetividade. O que está compatível com a proposta *f(r)iccional* de Luciana Lyra, de uma inscrição de si no mundo onde se coloca em trânsito a atuadora, sua vida íntima e social, e os encontros performáticos com as comunidades:

> A filiação ao caminho performativo admite que existem experiências e conhecimentos fundamentais que não são compatíveis com uma única forma indutiva de ver e estar no mundo estável e universal, mas que a partir da perspectiva autoral e deste campo pessoal em diálogo com contextos de alteridade sempre moventes, a partir da *f(r)icção,* se estabelecem múltiplas formas de apreensão e

[49] Margareth Rago é historiadora e escritora. Doutora em História na Universidade Estadual de Campinas. Desde 2003, é professora titular MS-6 do Depto de História da UNICAMP. Coordena junto com as professoras Dra Tânia Navarro Swain e Dra. Marie-France Dépèche a revista digital feminista internacional LABRYS. É coeditora da Revista Aulas, da Linha de Pesquisa Gênero, Subjetividades e Cultura Material do PPGRH da UNICAMP.

> desvelamento das histórias, as diversas vozes, explorando a miríade de relações entre elas e provocando um *topo*s fértil fundado no entrelugar.(LYRA, 2020b, p. 11).

Luciana Lyra (2020a) explica que o “texto performativo” está ligado ao movimento da própria vida e, em relação à academia, a um exercício de liberdade ao escrever, que nasce a partir da ação mesma da arte — ao mesmo tempo gerado e gerador de performance. Segundo a autora (2020a, p. 2-3), esse texto vem sendo experimentado de diferentes formas nos centros acadêmicos de artes brasileiras[50], abrindo uma fissura nas normas e deslocando-se do modelo tradicional de pensamento. No texto “Escrita *F(r)iccional:* Pureza e perigo”, ela diz que foi em contato com o campo da antropologia da performance, que começou a pensar em uma atuação acadêmica com estas características: “Uma escrita sob o signo da performance, composta binariamente por uma vontade documental e uma vontade poética-literária, que apreende a investigação por um viés da subjetividade, do subjuntivo do mundo.” (LYRA, 2020b, p. 4).

Luciana Lyra diz que lendo a crônica de Clarice Lispector, “A Geleia Viva”, começa a aventura de “escrever com a boca úmida da coisa viva, chegar perto dos olhos do escuro, arriscar-me a abrir os olhos no sonho da escritura.” (LYRA, 2020b, p. 3). No dia 20 de maio de 2021, participo de um pequeno e rápido encontro com Luciana Lyra, em uma aula aberta do grupo ZIP - Zona de Investigações Poéticas (Uergs, UFPel, UFRGS). Nele, a pesquisadora falou um pouco sobre suas práticas e nos apresentou um trecho da crônica de Clarice Lispector, pedindo que, como o reflexo de um espelho em pedaços, olhemos para o escrito da poeta, escrevendo e refletindo também as nossas pesquisas. Deixo aqui o texto de Lispector e o meu exercício:

> *Este sonho foi de uma assombração triste. Havia uma geleia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geleia? o silêncio. Viva e silenciosa, a geleia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo,*

[50] A autora desenvolve a escrita performática juntamente com discentes nas pós-graduações da UERJ, UDESC e UFRN, desde 2017, como também nos encontros do grupo de pesquisa MOTIM - Mito, rito e cartografias feministas nas Artes (CNPq), que coordena na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, além de ministrar disciplinas com a temática, como ocorreu na UERJ e na Universidad Central del Ecuador – Quito.

vagarosa, sem se derramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. Lançada no horror, quis fugir da geleia, fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar da Rua Marquês de Abrantes. Era noite fechada, e isso eu via do terraço, e eu estava tão perdida de medo que o fim se aproximava, tudo o que é forte demais parece estar perto de um fim. Mas antes de saltar, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom era também de geleia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva. Quando já estava com as pernas para fora do balcão, e pronta para me deixar cair, foi que vi os olhos do escuro. Não "olhos no escuro". Mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? A morte era geleia viva. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal. (LISPECTOR, 1999, p. 78).

Não tenho um apartamento no último andar da rua Marquês Abrantes e nem cena tão privilegiada.
Mas daqui também posso ver, nesta noite fria e chuvosa,
a fina camada gelatinosa do todo, que faz brilhar o paralelepípedo.
Você queria se jogar do terraço na escuridão viva? Eu também quero me jogar,
na rua, todes queremos penso.
Ah! Beija-me com esse batom que a minha boca está seca.
E deixemos que a crueldade nos *apare*, nos toque,
enquanto dançamos um samba via afora. Fora.
Fora quem?
Um samba horroroso, desses que põem a corpa e o desejo pra fora. Fora.

Fora quem?
Olho pela janela da casa de minha mãe e sorrio,
eu posso até ouvir o som da multidão que vem de todos os lados.
Estou feliz por constatar que apesar de um tempo longe do mundo,
ainda aqui existe uma pulsação firme e alta,
o suficiente para se fazer ouvir ao longe e ecoando.
Tudo é primariamente imortal. VIVAS todas e todes estamos.
(Para uma escrita f(r)iccional, 20/05/2021)

Escrevo neste exercício, assim como no relato da pesquisa, em uma tentativa de palavra viva como a geleia, como o escuro. Por vezes, esta escrita não é fácil, pois, estando na academia, e tendo já introjetada uma forma estruturada de texto, uma plataforma já preestabelecida com suas ferramentas de escrita (como o *word)*, e considerando um trabalho de visitar diversas referências também acadêmicas, sou tentade por estas leis a um excesso de citações, a um racionalismo excessivo na busca de me fazer entender, às suas métricas, correções, alinhamentos. Que lugar a academia de artes dá ao sonho, ao devaneio, à produção de subjetividade, à entrega necessária para um processo? Que lugar a ciência que produzimos dá as estéticas sobre as quais nos debruçamos? Que fissuras provocamos nós, ocupantes deste espaço? Como posso alçar caminhos para descobrir novas epistemologias se sou questionade a todo o tempo sobre os "cânones apropriados", ou por "quem cunhou o termo"? Como falar de um pensamento e ideias coletivas se as respostas já estão todas dadas? Luciana Lyra cita bell hooks na provocação de uma escrita impura, composta também de silêncios, de dúvidas, e que "demarca um espaço de resistência à dominação e ao controle das histórias e narrativas, vinculando-se a estratégias pedagógicas de cunho feminista na abordagem da linguagem, ancorada na subjetividade e na relativização dos discursos" (LYRA, 2020b, p. 10,11). Ainda aponta alguns tipos de escrita ligados historicamente ao feminino e que foram sistematicamente marginalizados, como as cartas, por exemplo.

Também que essas forças expressivas se intensificam durante o meu trabalho de conclusão de curso, quando estava grávide e agora sendo mãe, por acompanhar uma relação fragmentada do tempo que tenho para me dedicar aos momentos da vida, e isso se traduz no texto. E então, essa escrita performática também se torna perigosa, prazerosa, e tentadora, pois as palavras escorrem dando licença para minhas próprias formulações em direção e em relação às alteridades. Busco essas pessoas atuadoras e insurgentes como impulso à coletividade, à ação e ao fortalecimento de redes de apoio, em contraponto a uma certa solidão que silencia, um cotidiano de ritmo ameno que sufoca o desejo.

A feitura de dramaturgias *f(r)iccionais* e *escritas performáticas* propostas por Luciana Lyra, assim como a *escrita de si* que propõe Rago, podem ser pensadas como práticas feministas de criação, e põem em relação noções de performance expandida e de corpa política quando sugerem um borramento entre as linguagens da (re)presentação e da escrita. E se relacionam com a característica de autobiografia da performance feminista. Rago explica que, diferindo-se de discursos confessionais, os quais podemos pensar quanto ao gênero autobiográfico, ou de um esgotamento e afirmação de identidade e essência, *a escrita de si* está aberta às afetações, à continuidade de si, a uma "construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo." (RAGO, 2013, p. 49). As ideias de Rago sugerem um corpo-escritura*,* que, em contextos em que se impõem silêncios e regimes, se exercita em uma perspectiva ética e libertária e em sua própria escrita imprime uma característica performática, misturando-se à história de outras mulheres, convidando-as a contarem sua história. Luciana Lyra também sinaliza a escrita como um lugar de autoria de mulheres, e de geração de memórias e imagens, de estéticas das existências, "descortinando as instâncias cotidianas e domésticas da vida pessoal, e relativizando as suas posições de subalternidade e silenciamento experimentados historicamente." (LYRA, 2019, p. 67). Acredito que essa tecnologia de corpa-escritura nos serve a mulheres e dissidências, tornando públicas e políticas as discussões que emergem nessas performatividades.

Margareth diz do ato perigoso de escrever para aquelas ativistas sobre as quais fala em seu livro — dizer a verdade sobre o fascismo no Brasil, sobre o poder machista e violento exercido pelo Estado, pela polícia e pela igreja em nosso país ainda é ato de coragem.

A autora coloca que, para essas mulheres, não foi um processo fácil rememorar suas vidas. Em suas autobiografias e entrevistas elas descrevem a dura realidade coletiva de viver sob um regime militar, com perseguições, tortura e exílio; contar sobre este período de suas vidas é também fazer ver o que a história instituída pelo poder quer apagar: “suas memórias progressivamente passam a fazer parte de narrativas mais amplas que visam tanto dar conta de movimentos subjetivos ou de traumas pessoais vividos no contexto político autoritário quanto impedir que a esfera pública, esfera do visível e do dizível, seja circunscrita.” (RAGO, 2013, p. 57). Fazer historiografia sobre a vida de mulheres é inscrevê-las no espaço público, afirmando sua existência.

Assim, abro espaço para uma escrita outra, de construção estético-poético-performática, querendo deslocar o campo disciplinar do conhecimento científico e dar espaço para a ação, para a vida. Escrevo em processos de autonomia, sobre minha subjetividade e redes de relação *f(r)iccionais*, feministas. Autorizo-me.

1.4 ARQUIVAÇÃO, REGISTRO E MEMÓRIA – MANDALAS

Imbricado com o processo de escrita, invisto no feitio de um repositório imagético dessas referências na construção de mandalas pessoais — espécie de arquivAÇÃO —, como campos magnéticos, onde orbitam temáticas sobre as corpas, subjetividades e cenas, e as noções de “coletividades e ação”, “mutações” e “encontro”. Geradoras de fotografias, oficinas-performance, lambes, vídeo-artes, trajes, que partem sempre da atuação em performance. Esses desenhos circulares, no pensamento e na ação, me permitem reunir artistas e pensadories, respeitando a pluralidade de suas atuações, tendo em vista que esta dissertação não esgota essas temáticas, tampouco almeja elencar todas ou “mais importantes” atuações, mas operar a partir de um critério afetivo e cinestésico.

Muitas teóricas levantam questionamentos sobre as relações entre a performance e seu registro. De maneira geral, acredito que presenciar um acontecimento performático e acessar arquivos carrega forças e dispara estados corporais diferentes, mas nos dois casos existe uma mobilização subjetiva, política e estética. Por questões financeiras, territoriais, com a impossibilidade de ver estes atos ao vivo, o que se agravou com a situação do afastamento social, o acesso às performances nesta pesquisa se deu em maior

grau a partir de registros fotográficos, vídeos e encontros na *internet*. Neste sentido, a mediação tecnológica me deu acesso a diversos materiais, inclusive de outros territórios e de artistas que não são facilmente encontradas em livros, me possibilitando visitar, por exemplo, seus próprios sites, catálogos de exposição, notícias de performances e *hashtags* como #performancefeminista #performancequeer #performanceartivista.

A despeito do que propõe Diana Taylor em "O Arquivo e o Repertório" (2013), penso que traço caminhos entre esses dois termos, aproximando-me de certos aspectos e querendo me afastar de outros. O arquivo em performance (e aqui pensando em uma performance expandida) vem da história de um fazer colonizador, fetichista e antropológico de um sujeito dito racional, que "se afasta" de seu objeto de pesquisa para o registro dos rituais de comunidades vistas como exóticas e estabelece uma relação de poder entre a escrita e o conhecimento oral, da ação cotidiana e ritual, dentro de uma lógica na qual o que dava legitimidade àqueles atos eram os documentos (TAYLOR, 2013, p. 34). Já o repertório faz parte de um saber encarnado, de uma transmissão física, efêmera, de códigos corporais de comunicação, danças, cantos, movimentos e rituais. Interessa também apontar que a prática de arquivo e repertório não corresponde respectivamente ao hegemônico e antiegemônico, já que "a performance pertence tanto aos fortes quanto aos fracos (...), e as manifestações incorporadas têm frequentemente contribuído para a manutenção de uma ordem social repressiva" (TAYLOR, 2013, p. 53). Basta pensar em como afetam culturas e subjetividades os rituais como o casamento e as performatividades binárias de gênero, ou até mesmo quando nos deparamos com jogos de *marketing político* e campanhas de identificação visual, utilizados nas manifestações pró-Bolsonaro (2017) e pelo impeachment de Dilma Rousseff (2016), onde muitas pessoas foram às ruas se apropriando da bandeira nacional e das cores verde e amarela como símbolo de suas motivações, por exemplo.

Taylor defende que a performance é o ato no agora, presencial, e o seu todo não pode ser apreendido pelo arquivo: "O vídeo e a fotografia, por exemplo, fazem parte do arquivo. Os materiais do arquivo dão forma à prática incorporada de inumeráveis maneiras, mas nunca ditam totalmente a incorporação" (TAYLOR, 2013, p. 51). Ela lembra que as performances têm seu próprio mecanismo de seleção, memorização, internalização e transmissão, não sendo o arquivo seu último meio de perpetuação. Advertindo-nos desta

maneira em função de um saber legitimado pela academia, onde o processo de arquivação tem sido valorizado em detrimento do repertório, embora os dois existam em interação.

Vale citar também que existem posições bastante diversas sobre a performance como acontecimento no tempo presente e suas relações com o registro, como o que levanta o professor de estudos da performance no Georgia Institute of Technology (USA) Philip Auslander (2013, p. 6), sobre uma performatividade no próprio ato de documentar. Ele abre diálogo sobre as categorias de registros teatrais ou documentais, questionando-se sobre essas formas como montagens ou evidências, respectivamente. Auslander defende que "*não é a presença inicial do público que faz de um evento uma obra de performance art: mas sim o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal"* (AUSLANDER, 2013, p. 6), e através de uma relação com o arquivo que ultrapassa o "evento originário", e dispara novas possibilidades entre o público e os registros.

Penso que as práticas de arquivo aqui levantadas confluem na construção de memórias, apontada por Rago e seu processo historiográfico das narrativas das ativistas brasileiras como um importante processo na América Latina relacionado à memória e ao poder. Em se tratando de cenas realizadas por mulheres e dissidências, invisibilizadas epistemologicamente, considero a prática de arquivação, neste contexto, como um ato de (re)existência, já que se trata não só de um material para consulta e fichamento, ou da ideia de guardar o conhecimento, e sim da criação de um campo de atuação, um arquivo imagético e simbólico criado em função da possibilidade de um repertório, da leitura dessas imagens e vídeos através do sensível, de afetações que produzem novas performances. Trata-se também de ocupar o sistema de epistemologia ocidental, que relaciona o conhecimento da memória ao arquivo escrito e nos oferece o imaginário do homem branco, vestido de terno e usando óculos, trabalhando em seu fazer intelectual; ou ainda do pesquisador, historiador ou antropólogo em suas aventuras financiadas, de câmera na mão. Em contraponto a estas imagens, e a partir de uma figura chamada "a intermediária" da peça teatral *Yo también hablo de la rosa*, escrita por Taylor, a escritora nos diz sobre uma memória transcultural na América Latina, ao mesmo tempo imaginária e coletiva, traçada a partir de uma figura feminina, uma mulher mexicana:

> A Intermediária percebe seu corpo como receptor, depósito e transmissor do conhecimento que vem do arquivo (“Conheço textos, páginas, ilusões”) e do repertório de conhecimento incorporado (Também guardo memórias que pertenceram a minha avó, a minha mãe ou a meus amigos”). Ela sabe navegar entre as fontes e os tipos de conhecimento e facilita sua circulação. (TAYLOR, 2013, p. 128).

Acredito que, em relação ao que busco neste processo, esta circulação faz parte de um ato reconstrutivo sobre a atuação feminista, bem como de reintegração de si, onde essas performances representam *atos de transferência vitais* (TAYLOR, 2013, p. 27) que conectam as práticas sociais ao indivíduo e vice-versa. Esse arquivo ganha forças propositivas, físicas, vivas e sensuais, já que é a partir dele que nascem práticas artísticas que se configuram a partir de relações entre as obras. É um arquivo instável, campo de afetações, que se apresenta de forma circular. Para dar forma visual a esses processos, deixo aqui meus caminhos para a composição de dinamismos gráficos, inspirados em um procedimento para criação de cenas de formas mandalares, propostas por Luciana Lyra (2011, p. 379).

No procedimento proposto por Luciana Lyra (2019, p. 70), são utilizados mitos-guias que ficam no centro da mandala, gerando a confluência de referências, movimentos, sons, músicas e vivências, que constituirão a dramaturgia da cena. Em meu processo, o centro gerador nasce de temas que fui identificando dentro das performances e não se fazem em dramaturgia, ligando-se a uma cena teatral, mas sim a um campo temático, imagético e meditativo.

Primeiro faço algumas marcações no papel a partir de medidas da minha própria corpa, depois faço impressões com tinta guache dessas partes, como mãos, pés, braço e cabelos. Em seguida começo a imaginar a partir de algum tema identificado, escolho as imagens-registros das ações dessas cidadãs, artivistas e artistas, imprimo-as e recorto. Escolho uma palavra ou frase e escrevo-a ao centro, depois vou agrupando as referências, conceitos e imagens de performances, que são chamadas por esta primeira palavra central. Essa mandala é movente; às vezes, um trabalho ou ideia pula para outro diagrama, que é também dinâmico, dançante e acolhedor. Algumas destas mandalas são feitas somente com palavras escritas à mão, com nome das artistas ou das performances e conceitos operacionais; outras recebem também a colagem de fotografias.

Algumas fotos que estão nestas mandalas pulam para dentro deste texto, querendo conversar mais de perto com as palavras; e as palavras saltam para dentro da roda.

Encerro esse capítulo estabelecendo as buscas por esse afeto feminista, vontades de (re)existência e tendo levantado algumas estratégias para ações micropolíticas. No próximo capítulo, começo realizando o exercício dessa **escrita performática**, já em curso, e brincando de **construir uma cena** em que se reúnem, em uma única marcha, diversos atos e tempos, seguindo por estabelecer diálogos entre as artes, o artivismo e as formações de coletivas orgânicas — multidões — **em torno a atos públicos feministas**, para, por fim, **compartilhar o processo de criação** a partir de cartas e mandalas.

Figura 9 – Processo de Mandala, impressões da corpa.

Fonte: Acervo pessoal, 2020.

2 UMA MARCHA IMAGINADA – GERAÇÕES DE FEMINISMOS NA AMÉRICA LATINA

> Nestes períodos, o sequestro, a queima de livros, as censuras, as listas de perseguição, tortura, massacres, exílios forçados eram ações do Estado, que instaurava uma cultura de obediência e violência, "nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política" (CABALLERO, 2011, p. 104).
>
> (Das minhas notas ao ler "Cenários liminares")

Ocupo-me aqui de uma memória real e inventada, configurando um jogo entre uma genealogia própria acerca dos movimentos feministas e da minha própria atuação em marchas públicas. Brinco com as informações cronológicas, embaralho-as na criação de uma dramaturgia para uma possível cena, onde se encontram es agentes feministas. O palco dessa cena é a rua e o espaço virtual, onde são feitas as articulações para a organização e convocatória do ato, pautas e consignas. Carla Gomes[51] e Bila Sorj[52] (2014) apontam as inúmeras acusações midiáticas ao movimento feminista, dentre elas[53] a de não pedir por uma igualdade coerente, de não ter conseguido desfazer as desigualdades de gênero, de ter perdido sua força, de ser um movimento individualista, de mulheres com posturas masculinas, ou ainda, algumas tão absurdas como a de serem um grupo de predadoras sexuais, ou de serem mulheres que estão esperando um príncipe viril (GOMES; SORJ, 2014, p. 433). As acusações também dizem que o movimento já cumpriu seu papel e que só é necessário em alguns lugares do mundo, "regiões remotas e atrasadas" (GOMES; SORJ, 2014, p. 434); e existem as que culpam o feminismo por uma "sobrecarga de responsabilidades às mulheres e desorientação aos homens, que não sabem mais que papel devem desempenhar" (GOMES; SORJ, 2014, p. 434).

[51] Carla Gomes é Doutora em sociologia e antropologia (PPGSA), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
[52] Bila Sorj é socióloga, historiadora e antropóloga. Professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenadora do NESEG – Núcleo de Estudos de Sexualidade e Gênero, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ.
[53] Citando especificamente uma edição da revista Veja que se chamou "O que sobrou do feminismo" (2006) e um reportagem da revista Alfa em 2011.

Em contraponto a essas acusações, Gomes e Sorj defendem a constante presença do movimento feminista e a sua atuação política em “coletivos, partidos, sindicatos e organizações comunitárias” (GOMES; SORJ, 2014, p. 434) — grupos estes que por vezes não se consideram feministas, mas lutam pelas causas do movimento. As autoras criticam a utilização da palavra “ondas”, que remeteria a uma substituição dos movimentos feministas e a “omissões e exclusões de muitas expressões do feminismo que não se enquadram nos critérios definidos como dominantes” (GOMES; SORJ, 2014, p. 436), e colocam a possibilidade de tratar o movimento por gerações, já que as lutas feministas não são encerradas em suas ondas, e suscitam debates e reformulações no movimento, bem como a necessidade de novas atuações, “o que possibilita considerar diferentes grupos de feministas ativos simultaneamente, mantendo relações de cooperação e disputa. De fato, o feminismo sempre foi um movimento descentralizado, constituído de diferentes grupos de mulheres, com variadas experiências de vida e modos diversos de conceber o tema das relações de gênero, de formular ideologias e estratégias políticas.” (GOMES; SORJ, 2014, p. 436-437).

Ao escolher falar das performances feitas por mulheres e dissidências da América Latina a partir de uma vivência feminista, me ponho sobre este caminho borrado e quase impossível. Estou tateando… Para desfazer os marcos universais, norte-americanos e europeus, que “se impõem” ao feminismo, busco, neste pequeno capítulo, ações feministas em termos mais amplos, como propõe Adriana Piscitelli[54] (ORIGENS..., 2018, 15min51s), respostas e ações políticas às questões de gênero. E, como uma pessoa atuadora, estou aliada ao compromisso de uma quarta geração feminista que se fortalece em um movimento diverso, como relatam

[54] Adriana Piscitelli é uma mulher cisgênero, branca, graduada em Ciencias Antropológicas pela Universidad de Buenos Aires (1979), com especialização em Gender and Development na University of Sussex (1988), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (1990), doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (1999). Integrou o grupo fundador do Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU, da Universidade Estadual de Campinas, no qual participou da coordenação no período 1997/2010 e novamente a partir de 2013.

Neon Cunha[55] e Sara Wagner York[56], sobre as conclusões e reflexões feitas no último Encontro Feminista Latino-Americano e Caribenho, que se realizou em 2017, em Montevidéu, no Uruguai:

> O movimento feminista deve declarar-se **antirracista**, deve **descolonizar-se, enegrecer-se e transgenerizar-se**. Talvez devamos apenas seguir **mariellando-nos** no **"eu sou porque nós somos"** que ela usava sempre. Somos mulheres diversas, não mais apenas genitálias ou mimeses de um falo original ou simulacro. Somos combos de excluídas, minimizadas e hierarquizadas, com dores e lutas muitas vezes similares, além de futuros possíveis, onde o desejo de liberdade soma-se ao "mexeu com uma, mexeu com todas". Um feminismo que caminha para frente, atentando-se à última que se sentiu parte dessa ampla e complexa união quando ainda se sentia longe de nós! (CUNHA; YORK, 2020, p. 19, grifos meus)

Entendendo que os feminismos na América Latina são diversos, que suas lutas se entrelaçam a outras lutas, e, com um olhar sobre o ativismo político, faço releitura do passado e presente — nós, mulheres e dissidências, estamos vivas — ao mesmo tempo que realizo a reinvenção de um passado pessoal, na medida em que esse é meu olhar sobre essas histórias, ao mesmo tempo que tento reconstruir coletividades (RAGO, 2013, p. 54). Para encontrar-me com essas pessoas agentes de insubmissão durante o afastamento social, procuro-as nos livros, escritos e também em vídeos onde posso reconhecê-las e ouvir as suas vozes. Sinto que cheguei tarde e que me falta tempo nesse processo de pesquisa para conhecer suas histórias como gostaria. Tentarei aqui, a partir de exercício imaginativo, resgatar alguns momentos que nos façam caminhar entre os jardins plantados por essas gerações de lutas contra a impunidade e de um feminismo em (re)existência.

Os fatos sobre as gerações feministas aqui apresentados não estão em ordem cronológica, pois transpassam as contingências do tempo: as lutas de ontem são as lutas de hoje, e as vitórias e conquistas se manifestam no presente. Em uma espécie de cena narrada, tudo está em ação. Crio narrativa poético-performativa, sinalizada em roxo, junto do relato sobre a minha participação na

[55] Neon Cunha é uma mulher, negra, ameríndia e transgênera. É ativista independente, artista, publicitária e designer. Foi a primeira mulher transgênera a discursar na OEA – Organização dos Estados Americanos, onde denunciou a situação de pessoas trans no cárcere.

[56] Sara Wagner York é travesti, professora, ativista pelos direitos LGBTQI+, faz parte da Associação Nacional de Travestis eTransexuais (Antra) no Brasil. Coeditora do livro "Corpos transgressores: políticas de resistência". Também é formadora de atories, linguista, tradutora, pedagoga e pesquisadora.

marcha realizada em 07 de março de 2020, junto da frente feminista de Pelotas, e de material público disponibilizado na rede, que está em *QRcodes*, colagens, pequenos *flashes* desse grande ato que cruza os tempos e os territórios. Preparo-me e vou para a marcha onde estão os acontecimentos e pensamentos dessas corpas-territórios-feministas.

Figura 10 – Fotos da Confecção dos Materiais para as ações junto à Frente Feminista “8M Pelotas”, 2020.

Fonte: Acervo 8M Pelotas. Fotos Ana Gonzáles.

Procurando aproximar-me e perceber os movimentos feministas da cidade, vou para uma reunião da **Frente Feminista de Pelotas** a convite da colega **Tais Galindo**[57] em um encontro na sala de estudos políticos do Instituto Mário Alves (IMA), onde foram

[57] Tais Galindo é atriz, performer e militante feminista. Graduada em Teatro – Licenciatura (2017). É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel.

organizadas as ações em função do 8 de março. Lá, conheci **Eva Santos**[58], **Ana González**[59], **Bruna Oliveira**[60] e outras companheiras com quem trabalhei nos dias seguintes na confecção de lenços para a marcha e numa boneca gigante, inspirada em Elza Soares e em Marielle Franco. Eu tinha uma cabeça gigante feita de papietagem que havia feito com o TRETA para uma peça de teatro e comentei com o grupo, pois queríamos algo que chamasse atenção na rua. Nos dias seguintes, trabalhamos no espaço da Usina Feminista, criando essa boneca que seria carregada nas costas, com grandes braços e lenços de várias cores.

No dia da marcha, fui buscar a boneca na casa de Ana, e fomos juntas até o chafariz “As Três Meninas”, que fica na rua 7 de Setembro, no centro, ponto de encontro coletivo.

Olho para o reflexo da água, da fonte que ocupa o meio da calçada. Tudo está quieto e tivemos a sorte de um bom dia, está bastante quente. É como se tudo estivesse dilatando em espera. Olho outra vez para o espelho na água, vejo o meu rosto, mas também olho para trás. A imagem é embaçada. A imagem é embaçada quando olho para mim e mais ainda quando olho para trás. Muitas são as mulheres e dissidências anônimas, que não figuram nas linhas da história, as borradas. De olhos fechados escuto histórias escondidas de rebeliões, sussurradas, luta de séculos.

[58] Eva Santos é uma mulher negra, cisgênero, 61 anos. Feminista, antirracista, assistente social especialista em saúde mental, educadora popular. É artista têxtil, membra e co-fundadora do Coletivo Las3Tramas.
[59] Ana Pereira González é uma mulher branca, cisgênero. Fotógrafa e formada em design gráfico na UFPel.
[60] Bruna Oliveira é uma mulher branca, cisgênero. É graduada em filosofia, bailarina e membra da Usina Feminista (Pelotas, RS).

Logo começam a chegar as ativistas, poetisas, jornalistas, **Niara de Oliveira**[61], **Diná Lessa**[62], **Ida Schaum**[63]**, Maria Heloisa Martins da Rosa (Helô)**[64]**, Adriana Lessa**[65]**, Fernanda Miranda**[66]**, Solaine Gotardo (Mana)**[67]**, Francisca Jesus**[68], a mestra griô **Sirley Amaro**[69]...

As colegas me ajudam a colocar a boneca, que não é muito estável; seguro-a com uma mochila feita de pano. Eva está com um cartaz que diz “No fim do mundo também tem resistência”, em referência à canção de Elza Soares. Bruna ainda pinta alguns lenços com “Nenhuma a menos” para colocar na boneca. Ana está preparada com sua câmera. Chega também **Julia Pema**[70] para registrar a marcha.

Apesar de as bandeiras, denúncias e exigências pelas quais nos reunimos muitas vezes serem dolorosas, sempre há nesse momento o prazer no encontro, no reconhecimento, na partilha.

---

[61] Niara de Oliveira é mulher branca, cisgênero. Bacharel em comunicação social, habilitação em jornalismo. Atua como jornalista e escritora.

[62] Diná Lessa é mulher preta, cisgênero, 62 anos. Mestre em comunicação social. Filha de Nei Lessa e Marlene Antunes Lessa, casada com Antônio Bandeira, mãe de Maiara Lessa Bandeira e avó de Manuela Bandeira Ribeiro. Coordenadora do Grupo Autônomo de Mulheres de Pelotas – GAMP e suplente na vaga de conselheira de direitos da mulher.

[63] Ida Schaum é mulher branca, cisgênero. Feminista, trabalhadora da educação, licenciada em Letras pela UFPel, militante nas lutas feminista, antimanicomial, antirracista, membro do PSOL e Coletivo Infância Viva. Conselheira pelo PSOL no Comdim.

[64] Maria Heloisa Martins da Rosa é mulher negra, não binária. Mestra em Antropologia, com pesquisa sobre educação de crianças indígenas Mbyá Guarani. Membra do GAMP – Grupo Autônomo de Mulheres de Pelotas e da Coletiva Sálvia.

[65] Adriana Lessa Cardoso é mulher parda, cisgênero. Professora, militante feminista da União Brasileira de Mulheres (UBM Pelotas).

[66] Fernanda Miranda é mulher branca, cisgênero. Vereadora, pós-graduada em letras e estudante de psicologia pela UFPel.

[67] Solaine Gotardo é mulher branca, cisgênero. Atua como psicóloga.

[68] Francisca Jesus é mulher negra, cisgênero, mãe. Historiadora e pós-graduada em Direitos Humanos e Cidadania, ativista da luta antimanicomial.

[69] Sirley Amaro é uma mulher preta, mestra griô, costureira e contadora de histórias, participando constantemente das organizações populares festivas de Pelotas. Participa do grupo Odara de representatividade negra.

[70] Julia Petiz Porto é uma mulher branca, artista visual e pesquisadora, de nome artístico Julia Pema. É aluna do programa de Pós-Graduação em Artes (Especialização Lato Sensu) e do Mestrado em Artes Visuais da UFPel. É bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Pesquisa por meio da sua poética visual a relação entre arte e cotidiano, trabalho doméstico e trabalho artístico, casa e corpo. Atua como mediadora artística no grupo PATAFÍSICA: Mediadores do Imaginário e no Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora: Estudos sobre gênero, arte e memória (CNPQ/UFPel).

Figura 11 – Registro Marcha 8 de Março, Pelotas, 2020.

Fonte: Fotos cedida por Julia Pema.

Apontam na rua, a passos largos, **Anacaona**, Cacique Jaragua que por volta de 1493 enfrentou os conquistadores espanhóis no Haiti. Junto dela estão **Xica Manicongo**, mulher travesti africana que foi escravizada no Brasil, e que por se recusar a vestir-se como homem foi denunciada aos tribunais do Santo Ofício em 1591 (CUNHA; YORK, 2020, p. 12), e **Dandara dos Palmares**, que por volta de 1597, também no Brasil, integrou a resistência de um dos maiores quilombos das Américas.

Essas figuras enfrentam uma colonização fundada com base na violação das corpas de mulheres pretas e indígenas, na imposição de um gênero binário, na violência contra a diferença, por parte de homens brancos, ibéricos, cristãos, herdeiros de batalhas violentas contra os mouros, impulsionados por religião e raça (GONZÁLEZ, 2020, p. 45-46).

— Aqui fala a dor, mas também a resistência!

Articulam-se essas pessoas, e mais outras **contra a escravização, contra o racismo e a xenofobia** que ainda imperam em nosso continente, enfrentam o capitalismo e o “progresso”, “a mercantilização da natureza e a mercantilização de seus corpos” (FEDERICI, 2020, p. 390). Um risco traçado na terra, quilombos, ocupações urbanas e rurais, demarcações de terra que cruzam a história e seus marcos, pequenos territórios de vida. “Quando tocam em nossos territórios, nos tocam a vida” (DÍAZ, 2020), diz a uruguaia **Mónica Michelena Díaz**, ativista indígena, de ascendência charrua.

Enquanto as pessoas chegam, vejo circularem de mão em mão bilhetes, cartas, livros, manifestos. Começamos, mesmo que invisibilizadas e invisibilizades, a registrar nossa história, nos organizamos coletivamente e exigimos direitos.

Um pequeno grupo distribui cópias da carta de **Esperança Garcia**, mulher preta que, em 1770, com a pena na mão, escreve um documento onde advoga por sua família e por suas companheiras escravizadas, exigindo direitos ao presidente da Província de São José do Piauí – Brasil, e denuncia os maus tratos e situações degradantes que passavam nas mãos do feitor (HISTÓRIA..., 2020a). Entregam também cópias de antigos jornais, “La Aljaba”, que acessibilizava o pensamento feminista por volta de 1830 na Argentina, organizado por **Petrona Rosende de la Sierra** (BLAY; AVELAR, 2019a, p. 321). Chega na marcha a companheira

Priscilla Mont-Serrat[71] e as companheiras do “Caixa de Pandora”, trazendo livros para compartilhar leituras durante o ato: o romance abolicionista “Úrsula”, publicado em 1859, de **Maria Firmina dos Reis**, mulher preta e educadora (BLAY; AVELAR, 2019b, p. 329); “Quarto de Despejo”, que publica, em 1960, a escritora, poetisa e compositora, mulher preta e periférica **Carolina Maria de Jesus**, retratando o cotidiano das mulheres nas favelas de São Paulo (BLAY; AVELAR, 2019b, p. 332); a tradução do livro de Mary Wollstonecraft “ A vindication of the rights of woman” (Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher), pela versão de **Nísia Floresta**, que, naquela época, havia adaptado o livro à realidade brasileira (HISTÓRIA..., 2020a, 15 min 14 s); e a **Ley Revolucionaria de Mujeres**, publicada em 1993, pelo Ejército Zapatista de Liberación Nacional, documento que foi escrito a várias mãos, dentre elas, a insurgente **Comandanta Ramona**, mulher indígena *tzotzuk* que lutou pelos direitos e autonomia das pessoas indígenas e suas terras no México.

Já somos mais de vinte na praça, o grupo traça uma rota da caminhada e define parar o trânsito. Chega um grupo com tambores e agogôs. É a **Coletiva Presencia y Palabra**, de Lima, no Perú, junto da antropóloga afro-dominicana **Ochy Curiel** e sua batucada feminista, **La Tremenda Revoltosa**, agitadoras de nosso tempo, o **Coletivo Feminista Classista Ana Montenegro** e algumas **alunas do curso de música da UFPel**. Com elas, ensaiam pensadoras e ativistas, agentes para um pensamento contra o racismo, o colonialismo e outras formas de opressão resultantes da intersecção entre raça, classe e gênero na América Latina, como **Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Jurema Werneck** e **Sueli Carneiro**, que, por volta de 1970, começam sua forte atuação no Brasil, propondo enegrecer o feminismo (HISTÓRIA..., 2020d, 17min 10s). O exercício dessas feministas, seu pensamento e ação ativista, foi responsável por direitos e importantes políticas públicas em nosso país: Estendem-se as faixas que lembram a criação das **DEAMS - Delegacia especializada de atendimento à mulher**, e a constante luta para a melhoria desse serviço; e em defesa do

[71] Priscilla Mont-Serrat é mulher preta, professora, pesquisadora e artista. Graduada em Artes Visuais – Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2017, mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPel) em 2020, e especialista em Artes Visuais na linha de “Ensino da Arte e Educação Estética” na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Participante do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Caixa de Pandora: estudos sobre gênero, arte e memória”.

Sistema Único de Saúde, direito conseguido em razão da luta dos **conselhos estaduais de mulheres negras**, que corroboraram com a criação do SUS (HISTÓRIA..., 2020d, 22min).

Um círculo vai se formando ao redor de **Elisa Pankararu,** professora indígena e feminista comunitária, que, com microfone em mãos, está a ensinar:

> Esse corpo território, esse corpo feminista indígena é um corpo que está para a luta coletiva. Para a luta do seu território, para a luta por uma saúde específica, uma educação específica, uma medicina tradicional. Mas é um feminismo também que acolhe os outros feminismos. Que estamos numa luta contra o patriarcado e contra a mazela. E que esse corpo é um corpo coletivo (ELISA..., 2019,14 min 08 s).

Ouvindo Elisa e compartilhando das lutas de defender territórios, acolher as corpas e lutar pela saúde, está **Brenda Lee**, mulher travesti que fundou uma casa de acolhimento para pessoas soropositivas e vítimas de violência na cidade de São Paulo, em 1984; na época, a AIDS era uma síndrome pouco estudada, não havia remédios e tampouco interesse público. Brenda conta que recebia e cuidava das pessoas que foram abandonadas e deixadas pelas famílias (COLAÇO, 2009).

Chega a hora de começar a caminhar, já não somos poucas na rua, um grupo de militantes lésbicas e bissexuais chama o coletivo com um megafone, e durante a caminhada vão colando lambes e espalhando adesivos pela cidade.

O chão treme com a multidão em passo firme.

Chegam as cerca de quarenta mil mulheres, de 150 povos originários, participantes da Segunda Marcha das Mulheres Indígenas, que aconteceu em Brasília, em 2021. Dentre elas, a ativista e líder indígena **Alessandra Korap Munduruku**, do Pará, a educadora e ativista **Célia Xakriabá**, de Minas Gerais, a militante e artivista **Daiara Figueroa Yé´pá Mahsã**, do povo Tukano, e a ativista **Sônia Guajajara**. Caminham com elas mulheres indígenas como **Gregoria Apaza** e **Bartolina Sisa**, dirigindo rebeliões Aymara-Quechua, que aconteceram na região dos Andes em 1781**.** E também **Lorenza Abimañay**, **Jacinta Juárez** e **Lorena Peña** junto de 10 mil indígenas, que em 1803, no Equador, lutaram pelo fim dos tributos pagos à metrópole e pela recuperação de suas terras. A cena se

torna agitada, como um vulto. Os grupos estão sendo perseguidos e reprimidos. Suas ações são consideradas altamente perigosas, pois dificultam o avanço do capitalismo e da exploração em Abya Yala.

Figura 12 – Prints de vídeo da II Marcha das Mulheres Indígenas, 2021.

Fonte: Vídeo realizado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. Postado no Twitter por Fernanda Melchionna em 10 set. 2021. Dispoível em https://twitter.com/fernandapsol/status/1436310476053430280. Acesso em: 10 out. 2021.

Um outro grupo vem caminhando ao longe, empunhando pedras e quebrando janelas. Uma chuva de panfletos voa por todos os lados, vinda de outros ares. Articulam-se nos países europeus e nos Estados Unidos as sufragistas, o que marca formalmente a primeira geração feminista (HISTÓRIA, 2020b, 09 min 23 s). Montam palanques, reivindicando o direito ao voto e denunciam seu tratamento como cidadãs de segunda classe. Suas ações são consideradas altamente perigosas, pois representam a possibilidade de alterações nas instituições do casamento e da família, e outras leis feitas por homens brancos, heterossexuais e cisgêneros (ORIGENS..., 2018, 21 min). Apesar de seu protagonismo, essas mulheres, por “uma visão de mundo eurocêntrica e neocolonialista da realidade” (GONZÁLEZ, 2020, p. 44), esqueceram-se das mulheres pretas em muitas de suas reivindicações. Em meio ao grupo, canta forte seu poema **Frances Ellen Watkins Harper**, ativista negra estadunidense e sufragista, falando sobre a maternidade em cativeiro, a escravização, a separação e a venda de crianças (PAULO, 2021, p. 1). Cruzam o protesto as ativistas latino-americanas, em direção aos departamentos de registro eleitoral, onde tentam depositar seus votos, mesmo que ainda lhes fosse proibido. Realiza

esta ação um grupo de **mulheres de San Felipe e de La Serena**, que em 1875, no Chile, com a Constituição de 1833 em mãos e apontando a Lei Eleitoral de 1874 que concedia o direito de votar “aos chilenos”, questionavam por que não estavam incluídas (BLAY; AVELAR, 2019c, p. 339). Também estão as brasileiras **Miêta Santiago** e **Ivone Guimarães**, que em 1891 tentam votar e são impedidas, e **Celina Guimarães,** que conseguiu que a história a registrasse como primeira mulher eleitora do Brasil, em 1928 (HISTÓRIA, 2020b, 29 min 45 s).

Em roda, um grupo trabalha coletivamente, fazendo cartazes, pintando suas corpas e confeccionando materiais. Em marcha, saem também feministas junto ao **levante social no Chile**, que começa em 2019, junto a estudantes e indígenas, pautando a violência de gênero na conquista de uma nova constituinte. Vestem suas capuchas anônimas, ativistas que, a partir de 2015, do Chile ao México, começam a utilizar máscaras de tecido, como possibilidade de anonimato para a proteção de suas identidades, defendendo-se da violência policial e militar. Fala a historiadora e feminista lésbica **Marisa Fernandes** (LGBTS..., 2018, 4 min 12 s), denunciando a violência estatal e a repressão às manifestações, relembrando a primeira passeata em protesto contra as constantes operações policiais de de “limpeza pública”, ocorridas em São Paulo em 1980, e a política sexual de “moral e bons costumes” instaurada pela ditadura:

> As lésbicas abrem essa passeata, todas de braços dados formando uma corrente, uma barreira, e fomos caminhando até o Largo do Arouche. Nós convidávamos as prostitutas e as travestis que ficavam do alto do prédio: “desce, você faz parte dessa luta também”. E elas diziam: “Não, não porque eles vão nos matar. Eles já tão nos prendendo. Nós não podemos”. E essa passeata gritava, com as mãos assim (para o alto) “somos todas putas, somos todas putas”. E isso foi bastante significativo (LGBTS..., 2018, 4min12s).

A investida da violência policial direciona sua força bruta contra corpas dissidentes e não brancas. Mesmo assim, está presente o movimento LGBTQIA+ e o movimento negro. Assim como um ano antes da marcha de São Paulo, em 1979, estiveram na primeira “Marcha do Orgulho Homossexual” no México, levantada pela **Frente Homosexual de Acción Revolucionaria**, pelo grupo **LAMBDA** e pelo grupo lesbofeminista **Oikabeth**. São ecos das revoltas de Stonewall, das quais participou **Sylvia Rivera**, mulher

trans latina, filha de imigrantes de Porto Rico e Venezuela que, junto de **Marsha P. Johnson**, foi cofundadora de Street Transvestite Action Revolutionaries – STARS, trabalhando pelos direitos das pessoas trans e dissidências sexuais e de gênero, sobretudo pessoas racializadas, para que tivessem casa e trabalho (ASPIROZ, 2021). Com um apito e uma grande bandeira está em marcha **Christina Hayworth**, mulher trans-travesti, jornalista independente e ativista, que criou na década de 90 a parada “Herencia de Orgullo”, em Porto Rico (MORALES-SOTO, 2021).

Figura 13 – Varal com imagens históricas de greves das trabalhadoras, “8M Pelotas”, 2020.

Fonte: Fotos cedida por Julia Pema.

Com gritos de “Contra toda a autoridade!”, as anarquistas chamam as obreiras e trabalhadoras para uma greve, semente das manifestações do **8 de março**, das ocupações de fábricas e mobilizações públicas, que realizaram diversas mulheres organizadas no fim de 1800 e durante todo o século XX. São as anarquistas, socialistas, comunistas e obreiras que fundaram sociedades, cooperativas e sindicatos, como: Sociedade de Obreras n. 1, fundada por **Micaela Cáceres** em 1887 no Chile (BLAY; AVELAR, 2019b, p. 335-337); **Sociedades de Resistência de Lavanderas, Planchadoras, Fosforeras y Cigarreras**, no Uruguai em 1901; **Federación Cosmopolita de Obreras en Resistencia**, fundada pelas anarquistas chilenas em 1903 (VVAA, 2011). Fazem ruído as companheiras da **Frente Feminista de Pelotas**, tomando às ruas e as redes, por **vacina no braço e comida no prato**; e desde 2018, no Brasil, feministas continuam cantando **ELE NÃO**.

Levantamo-nos contra os regimes opressores, conservadores, genocidas, militaristas, nazifascistas.

Contra a violência estatal e o neoliberalismo em curso no continente, desde 1964 no Brasil, assim como na Argentina, Chile, Uruguai e Bolívia na década de 60 e 70, enfrentando as ditaduras, a censura às artes, à educação e à informação e sendo presas por buscarem seus desaparecidos, por reivindicarem anistia, e também creches, saúde e alimentação (BLAY, 2019, p. 75-81), saem às ruas **Enriqueta Estela Barnes de Carlotto**, junto das **Madres y Abuelas de Plaza de Mayo**, em 1977 (BLAY; AVELAR, 2019a, p. 324), em ronda com seus pañuelos bordados postos na cabeça, perguntando sobre as pessoas desaparecidas e sequestradas na ditadura militar argentina (1975-1983).

— ¿Dónde están?
— ¿Dónde está mi hija? Mi hija desapareció hace un año y estaba embarazada. ¿Dónde está el bebé?
— ¿Porqué no nos dicen se están vivas o muertas?
— Se dicen que son subversivos ¡Que digan porqué son subversivos!
— Han venido a nuestras casas, y nos han robado. El ejército y la policía.

Figura 14 – “Mother and daughter protest with Madres de la Plaza de Mayo”.

Fonte: Arquivo digital Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. Los Angeles: Hammer Museum, 2019. Foto de Adriana Lestido. Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women/research/chronology. Acesso em: 20 maio 2020.

Embrenham-se as lutas. Juntam-se a elas mães, avós, companheires de todos os cantos, caminham ao redor da praça com as fotos de pessoas desaparecidas e assassinadas pelas mãos do Estado na América Latina, como as ativistas **Patria, Minerva** e **María Teresa**, conhecidadas como Irmãs Mirabal, perseguidas e assassinadas na ditadura da República Dominicana em 1960; em seus nomes fora fundado, durante o **Primeiro Encontro Feminista Latino-Americano**, em 1981, na Colômbia, o dia 25 de novembro, Dia Latino-Americano da não violência contra as mulheres.

Com gritos de: — NI UNA A MENOS, NEM UMA A MAIS! Também se busca justiça e reconhecimento ao crime de travesticídio sofrido pela ativista **Diana Sacayán**, em 2015, na Argentina. Diana foi criadora do Movimiento Antidiscriminatorio de Liberación (M.A.L.), para o direito das pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Trans e não binárias. Busca-se justiça pelo feminicídio que levou a ativista argentina **Lucía Pérez** e pela violação, sequestro e assassinato da menina indígena **Yuliana Samboní**, na Colômbia, em 2016, além do assassinato, no Brasil, em 2018, de **Marielle Franco**, mulher preta e bissexual, que foi socióloga, política, feminista e lutava pelas causas das comunidades e favelas do Rio de Janeiro. Ecoa entre as casas e prédios — Quem mandou matar Marielle?

Sementes da busca por justiça, marcham também ativistas que ocupam espaços políticos institucionais, como **Erika Hilton**, mulher preta e trans, eleita vereadora em São Paulo e parlamentar mais votada em 2020 no Brasil (OLIVEIRA, 2020), de pé em frente à câmera do jornal, denuncia as mortes nas periferias e os acordos do governo brasileiro:

— Mulheres pretas e travestis são assassinadas e executadas quando se colocam contrárias a esse projeto político genocida, esse projeto político feminicida!

Dobrando a esquina, com suas identidades nas mãos, erguendo-as como cartazes, estão **Gerónimo Carolina González Devesa** e **Shanik Lucián Sosa Battisti**, primeiras pessoas na Argentina que puderam não se identificar como masculino ou feminino em seus documentos (BRUNETTO, 2021). Comemoram a medida que lhes tornou possível o reconhecimento formal de sua identidade não binária e, a quem lhes pergunta sobre o ato, recordam **Lohana Berkins**, mulher travesti, negra, de origem boliviana, que liderou na

Argentina a primeira escola com a pauta de geração de trabalho para pessoas trans, Cooperativa Têxtil Nadia Echazú, e que em 2010 fez parte da frente responsável pela **Lei de Identidade de Gênero na Argentina**.

Chegando ao ponto final do trajeto, vejo a sindicalista e operária **Dora Coledesky,** que em 1988 cria a Comisión por el Derecho al Aborto (CDA) (BLAY; AVELAR, 2019a, p. 324), em seu pulso está amarrado um pano verde e segura uma grande faixa que diz "Educação sexual para decidir, anticoncepcionais para não abortar, aborto legal para não morrer: aborto libre, seguro y gratuito". Erguemos todas e todes nossos **pañuelos verdes**, comemorando a vitória histórica da legalização e despenalização do aborto na Argentina em 2020 e desejando que este levante de uma quarta geração feminista, que desde 2015 toma as ruas expressivamente, fortaleça-se em suas lutas para que mulheres e dissidências decidam sobre suas corpas.

Em grupos, nos despedimos com longos abraços, lágrimas e sorrisos.
Aos poucos a rua vai ficando vazia e volto a ouvir os sons da cidade.
Nessa, que é uma marcha inventada, todas e todes chegamos em segurança em casa.
Descalço as botas e, durante o banho, vejo a tinta escorrer pelo ralo.

2.1 PERFORMANCE, FEMINISMO E ARTIVISMO

A crítica cultural Nelly Richard nomeou "Escena de Avanzada" as obras de artistas e escritores no Chile, surgidas depois do golpe de Estado em 1973, que tratavam de questionar as questões de gênero e sexualidade. A partir da conceituação de Richard, Leandro Colling[72] (2019, p. 12) investiga a emergência de uma "cena" da arte das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. Colling explica

[72] Leandro Colling é escritor, pesquisador e professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, ambos da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Coordenador do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).

que, essa “cena” não se refere a uma identidade assumida pela pessoa ou a um grupo específico, e, inclusive, os elos que levam a associação ao ativismo podem ser inclusive “desconhecidos pelas pessoas artistas” (COLLING, 2019, p. 19). Acredito ser importante dizer que as pessoas, artistas e trabalhos trazidos para conversar nesta dissertação não necessariamente se dizem feministas, ativistas ou artivistas, tampouco existe uma corrente única e delimitada de arte feminista latino-americana. Ao mesmo tempo, cada vez mais grupos têm deixado públicas suas intenções políticas.

Colling (2019) apresenta ainda um breve caminho sobre estudos em torno das ideias de “artivismo”[73], no qual podemos notar uma arte engajada com as realidades sociais, que se coloca, de maneiras não homogêneas, em relação com a política. São propícias as dramaturgias visuais surgidas em territórios de protesto, intervenções poéticas, políticas e simbólicas realizadas por pessoas ou coletivos, correlacionadas com ‘maneiras de acionar’ das artes contemporâneas, como o *happening* e a performance. Assim, parto de narrativas e fazeres que, julgo, consideram uma retomada, ocupação e questionamentos de espaços dominados por um masculino branco, heterosexual e cisgênero e de trabalhos de mulheres e dissidências em subversão política a partir de seus atos e corpas. Quero tratar das ações político-estéticas feitas por pessoas que têm suas existências atravessadas por questões sexogenéricas, e que as tomam como ato político. Nesse sentido, Mayer aponta algumas possibilidades de classificação, sobre as quais acredito direcionar minha busca para “arte feminista” e “arte de gênero”:

> Aún hoy no parece quedar claro que «arte de mujeres» es un término casi tan amplio y variado como «arte de humanos» y que, sólo sirve para acotar problemas sociales específicos resultantes de pertenecer al género femenino. «Arte sobre mujeres» es aquél cuya temática se refiere a este grupo social, hecho por hombres o por mujeres; «arte femenino» se referiría a ciertas categorías estéticas tradicionalmente asociadas a la mujer, como lo frágil y lo delicado, aunque no veo porqué tenemos que seguir aceptando que eso es lo femenino, y que igualmente podría estar hecho por un hombre. «Arte feminista» es aquél en el que las artistas se asumen como tal y lo defienden ideológicamente, pero también en términos artísticos. Y por último, habría que agregar el «arte de género», que es aquél realizado por artistas influenciadas por los planteamientos del feminismo, aunque no se asuman como feministas o incluso rechazan el término. (MAYER, 2009, p. 23,24)

[73] Colling traz as conceitualizações de André Luiz Mesquita (2008), Rui Mourão (2018), Paulo Raposo (2015), Marcelo de Trói (2018), Alexandre Gomes Vilas Boas (2015).

Fica evidente para mim que os documentos, escritos e catálogos que falam sobre arte e feminismo começam narrando trabalhos que partiram da visibilização de lugares históricos e culturais destinados ao feminino, na tentativa de romper com o apagamento de suas ações e retomá-las para si, principalmente a partir do trabalho de mulheres brancas e cisgêneras, que geralmente realizam suas obras sozinhas, que tinham suas produções circulando em museus e galerias e que, de alguma forma, tiveram estudos em arte nos Estados Unidos ou Europa. Contemporaneamente, a partir da quarta geração feminista, evidencia-se uma arte ativista e/ou feminista mais plural, em exercícios de subjetivações e atos políticos que escapam das lógicas perversas do patriarcado, incluindo aquela do sistema das artes, e para o questionamento e desmanche das estruturas desse sistema, levantam-se existências radicalmente contrárias a esses aprisionamentos. Essa contemporainedade resgata e acentua, como aponta Colling, as relações que já existem há muito tempo[74] entre os feminismos e outros movimentos sociais, como o movimento negro, as artes produzidas em uma perspectiva política e a diversidade sexual e de gênero, alianças estas que foram utilizadas como "estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo" (COLLING, 2019, p. 20).

Porém, Andrea Giunta[75] explica que a pesquisa documental sobre os períodos de repressão na América Latina e sobre o ativismo artístico feminista é bastante "truncada" (GIUNTA, 2019, p. 83) e é exatamente nesse período, entre o final de sessenta até os anos 80, que a "performance arte" começa a se estabelecer enquanto campo de experimentação em nosso território e que a performance cidadã é retomada com a segunda geração feminista. A artista Mónica Mayer[76] vai dizer ainda que a produção do que hoje

[74] Colling cita nesse sentido, em pesquisa feita junto ao "Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidade (NuCuS)", grupos brasileiros das artes da cena como Dzi Croquettes, Teatro Oficina, Vivencial Diversiones e Os Satyros (COLLING, 2019, p. 20-21).

[75] Andrea Giunta é curadora, historiadora de arte, professora da Universidade de Buenos Aires, onde obteve seu doutorado, e pesquisadora principal do CONICET, Argentina.

[76] Monica Mayer é multiartista feminista e trabalha com diversas linguagens: desenho, fotografia, gráficos digitais e performance. Estudou artes visuais na *Escuela Nacional de Artes Plásticas, pela* Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e é mestre em sociologia da arte pela Goddard College. Participou do *Feminist Studio Workshop* em Los Angeles, California. E é cofundadora do grupo de arte feminista " *Polvo de Gallina negra*" (1983), junto de Maris Bustamante.

chamamos “artivismo” não foi incluída na história da arte mexicana contemporânea, e arrisco dizer que nem na história da arte latino-americana. Porém, encontro consonâncias no trabalho de Stela Fischer (2017), em que a performer e pesquisadora faz uma intensa pesquisa sobre uma arte feminista performática que se faz ativista em uma relação ético-estética, realizando suas ações no tecido social. Ela enfatiza “o teatro, a performance e os ativismos artísticos latino-americanos, propostos como desafio estético relacional entre os espaços poéticos e os do real”. (FISCHER, 2017, p. 27) E explica, demarcando seu posicionamento a partir da prática, que, junto a seu grupo, o Coletivo Rubro Obsceno, faz uma cena que está conectada ao gesto ético, não somente uma representação do ativismo e sim ato de protesto (FISCHER, 2017, p. 170).

Diante dessa situação, vou buscando por pistas dessas relações nos entremeios dos textos e arquivos. Como quando Mayer diz: “Estou pensando, por exemplo, no trabalho de La Revuelta, um coletivo que fazia teatro de rua e guerrilha cultural — algo que hoje chamaríamos de performance.” (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p. 37). Vou buscando por essas chispas que acendem o meu fazer. Apesar dos estudos de Andrea Rojas[77] (2015) e outras autoras visitadas falarem sobretudo de uma arte política de vanguarda e não necessariamente “artivista”, reconheço o envolvimento de artistas feministas e dissidentes latino-americanes com os movimentos feministas, participação em marchas, organização de oficinas e outras práticas interdisciplinares, políticas e/ou não mediadas pelos sistemas formais das artes. E é nesse sentido que o espaço da rua, e outras intervenções que envolvem a ação juntamente às pessoas não artistas, ganha dimensão de terreno político-artístico. Realizo uma arquivAÇÃO a partir desses encontros entre os pensamentos/ética e ações feministas e as artes, buscando sobretudo a performance e a utilização das corpas como expressão e experimentação, e uma atuação artivista e coletiva, onde encontro pulsões na ideia de *poner la cuerpa.*

[77] Andrea Rojas é artista visual, ativista feminista, educadora e performer. Trabalha a partir de projetos individuais e coletivos, de feminismo popular e comunitário. É mestre em Ciências Sociais, com ênfase em Gênero e Desenvolvimento, pela Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Quito. Faz parte do Coletivo Mujeres de Frente e organiza a revista feminista “Flor del Guanto”

2.1.1 ENCONTROS DISRUPTIVOS

Começa a ser gestada por diversas coletividades políticas cidadãs, também na academia e nas artes, durante os anos sessenta e ganhando força na década seguinte, uma oposição radical na América Latina a uma cultura hegemônica, androcêntrica e euroamericana (ROJAS, 2015, p. 21). A artista Mónica Mayer diz que, em relação ao trabalho em arte, sempre houve práticas colaborativas e em grupos, mas no México dos anos setenta havia uma carga de enfrentamento ao individualismo, à autoridade e à autoria (MAYER, 2004, p. 11-12). Neste mesmo período, se estabelece a segunda geração feminista e a reivindicação do "pessoal como político", colocando a corpa e a experiência como centro de reivindicação, ao passo que começam a surgir práticas e definições mais estabelecidas sobre a arte da performance. Nesse período, artistas visuais "abandonaram os espaços seguros dos museus e impregnaram suas obras de recursos do representacionismo, gerando uma espécie de teatralização das artes plásticas, sendo estas ações ou execuções conhecidas como *happenings* e *performances"* (CABALLERO, 2011, p. 27).

A rua foi então espaço onde se encontraram as pulsões dessas pessoas, agentes de mudança, na fervura de suas expressões políticas, resistências e revoluções sociais, frente às ditaduras e o capitalismo neoliberal que se instalaram no continente.

Ainda nos anos sessenta, e num espaço mais formal das artes, as artistas começaram a se organizar. Queriam retomar lugares simbólicos, materiais e práticas ocupados por homens, e desconstruir as imagens de representações, buscando uma outra identidade feminina (ROJAS, 2015, p. 21) — mesmo que ainda nos moldes universalizantes e cisgêneros. Em nosso território, as artistas Julia Antivilo Peña[78], Mónica Mayer e Maria Laura Rosa[79] (2018, p. 39) sinalizam que a performance chamava atenção como um campo experimental na década de setenta, que rompia com as artes hegemônicas dominadas pelos homens (cisgêneros) e cânones estéticos. "O questionamento da identidade como algo estável e a afirmação de que o pessoal é político significaram que

[78] Julia Antivilo Peña é historiadora e artista feminista. Participou do colectivo de arte feminista Malignas Influencias. É doutora em estudos latino-americanos, pela Universidad de Chile e dirige a Cátedra Rosario Castellanos de Arte y Género (UNAM).

[79] Maria Rosa Laura é curadora de arte, historiadora e pesquisadora. Doutora em Arte Contemporânea, UNED (Madrid). Suas investigações abarcam questões sobre a arte e a teoria feminista na Argentina e América latina, principalmente no Brasil e no México.

o corpo assumiu o centro do palco, um local a partir do qual criar.” (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p. 39). Segundo Julia Antivilo Peña (2006, p. 35) o grande fato exposto pelo feminismo, de que “o pessoal é político”, seria traduzido pelas artistas em “a corpa é política”, colocando em jogo o lugar da experiência e denunciando as intervenções patriarcais nos lugares mais íntimos e subjetivos. Muitas vezes, na América Latina, artistas feministas estavam engajades com outras pautas populares, como o enfrentamento às ditaduras e os movimentos de classe, mas mesmo em espaços de luta ainda havia dificuldades de discutir questões de gênero (GIUNTA, 2019, p. 93). As artistas que se vinculavam ao feminismo tinham que lidar com advertências de que seus trabalhos não eram “arte” e sim “ativismo”, o que era tratado com depreciação por seus colegas (MAYER, 2009, p. 196). Muitas artistas tiveram que sair de grupos de arte alinhados à esquerda, desenvolver trabalhos solo ou criar coletivos de mulheres para poder desenvolver obras que questionassem o patriarcado como forma de opressão (ROJAS, 2015, p. 27). Julia atribui a característica da criação de grupos também a uma estratégia de “derrubada do mito do artista como gênio” (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p. 39).

María Laura Rosa cita três artistas argentinas da fotografia e do cinema que estavam envolvidas diretamente com o movimento feminista organizado na Argentina; seus trabalhos denunciavam as opressões e chamavam para a subversão dos papéis femininos na sociedade. María Luisa Bemberg e Alicia d’Amico faziam parte da Unión Feminista Argentina, e Ilse Fuskova, do movimento de Liberación Femenina (MFL) (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p. 37).

Figura 15 – Alicia d'Amico, *8 de marzo de 1984* (8 de março de 1984), 1984 (Marta Miguelez [direita]). Fotografia em preto e branco. Imagem de Alicia Sanguinetti.

Fonte: Arquivo digital “Radical Women: Latin American Art, 1960–1985”. Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/feminist-art-and-artivism-in-latin-america. Acesso em: 20 maio 2020.

Já Mónica Mayer vai trazer outras pioneiras da arte feminista mexicana que se envolveram com o movimento, como sua colega, artista interdisciplinar, Maris Bustamante, a artista visual Magali Lara, e as fotógrafas e artistas da videoarte Pola Weiss e Ana Vitória Jiménez (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p. 37), com um trabalho que colocava a corpa e a linguagem como experimentais. Sobre Weiss, Mayer chama atenção para o fato de que seu trabalho é lido a partir da videoarte, mas que existe um trabalho importante em relação à performance: Pola coloca sua corpa expondo uma imagem real em detrimento do corpo feminino perfeito, vinculado nas mídias, e rompe estereótipos femininos de uma mulher dócil em “Ciudad, Mujer, Ciudad”, que dança em uma cidade caótica e violenta (MAYER, 2009, p. 18). Assim como Fanny Rabel e Leonora Carrington, que eram pintoras e ilustradoras e produziram cartazes para marchas e encontros (PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p. 38).

Mónica Mayer é uma artista que produziu uma série de textos que contam a história da arte feminista, falando a partir de sua experiência. Em seu livro “Rosa Chillante”, ela conta sobre um episódio afetivo com sua mãe, no começo de seu envolvimento com o feminismo:

> Aún recuerdo una maravillosa manifestación frente la Cámara de Diputados en diciembre de 1977 para exigir la liberalización del aborto en la que participamos las huestes feministas que no pasábamos de treinta valerosas mujeres. Como mi mamá estaba preocupada por que yo asistiera a una manifestación, por aquello de la matanza del 68, decidió acompañarme. A partir de ese momento ella se integró al Movimiento Nacional de Mujeres. (MAYER, 2009, p. 21-22).

A artista narra também uma performance coletiva sobre abortos clandestinos, por maternidade voluntária e direito ao aborto, ocorrida em 10 de maio de 1979, ela chama de “performance/manifestación”, pensada e realizada tanto por artistas como por ativistas: “En esa acción ciento cincuenta feministas se vistieron de negro y marcharon al Monumento a la Madre para depositar una corona luctuosa de tela azul con flores moradas, adornada con instrumentos usados para provocar abortos, como pastillas, hierbas, agujas de tejer, ganchos, etcétera.” (MAYER, 2009, p. 28).

Figura 16 – Ana Victoria Jiménez. Participação performática de Polvo de Gallina Negra (Mónica Mayer e Maris Bustamante) em uma manifestação pela legalização do aborto, Cidade do México, fevereiro de 1991.

Fonte: Arquivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Cidade do México. Disponível em: https://post.moma.org/maris-bustamantes-el-pene-como-instrumento-de-trabajo-1982-a-pivotal-gesture/. Acesso em: 20 fev. 2020.

Julia Peña (2006, p. 68) relembra a participação do grupo "*Polvo de Gallina Negra"*, formado por Mayer e Maris Bustamante, em uma manifestação contra a violação das mulheres no 07 de outubro de 1983, onde realizaram sua primeira performance "*El respeto*

al derecho al cuerpo ajeno es paz"; onde prepararam uma poção de mau olhado contra os estupradores e entregavam a receita para as pessoas passantes, e em diversas outras manifestações, onde elas jogavam com peças de arte que produziam.

Faço nota sobre essas artistas, pois, no começo dessa pesquisa, me acompanhavam questionamentos sobre maternidade. Alguns deles: quem são as mães artistas? Por que esse trabalho, que toma tanto de minha experiência no mundo, parece não existir em contextos de produção de arte? Encontro-me com este livro, "Rosa Chillante" e uma passagem onde Mayer fala que, junto de Bustamante, realizaram uma série de conferências performáticas em instituições educativas, sobre arte feminista, enquanto estavam grávidas:

> En ese momento Maris estaba en el tercer mes de su primer embarazo y yo en el sexto de mi segundo. Llegábamos a las distintas escuelas con delantales de utilería que acentuaban aún más nuestras panzas y botas vaqueras que, por alguna extraña razón, inquietaban a muchos. (MAYER, 2009, p. 39).

Na década de oitenta, questões interseccionais foram levantadas por muitas feministas negras e houve produções de arte bastante atravessadas por questões de raça, classe e gênero. Nesse sentido, uma precursora foi a diretora de teatro e dança, poeta e ativista afroperuana Victoria Santa Cruz, que já se envolvia com teatro e dança desde o final dos anos cinquenta. E que em 1971, começa a dirigir o "Conjunto Nacional de Folclore", desenvolvendo seus estudos e métodos próprios sobre o sentido rítmico e em relação com a cultura. Com sua voz e presença poderosa, Victoria responde ao racismo e ao preconceito em sua obra "*Me gritaron negra",* que foi registrada em 1978, em um filme sobre seu trabalho feito pelo *Odin Teatret*[80], e onde declama acompanhada de seu grupo:

> Coro — ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

[80] O Odin Teatret é um grupo de teatro com atories de diversas partes do mundo, que trabalha com teatro físico e pesquisas no campo da Antropologia Teatral. Seu diretor é Eugênio Barba. O grupo foi fundado em 1964 em Oslo, na Noruega, e em 1966 se mudou para Holstebro, na Dinamarca, transformando-se no *Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret*.

Victoria — ¿Y qué? ¿Y qué?
Coro — ¡Negra!
Victoria — ¡Si!
Coro — ¡Negra!
Victoria — ¡Soy!
Coro — ¡Negra!
Victoria — ¡Negra! ¡Negra soy!
Coro — ¡Negra!
Victoria — ¡Si!
Coro — ¡Negra!
Victoria — ¡Soy!
Coro — ¡Negra!
Victoria — ¡Negra! ¡Negra soy!
De hoy en adelante no quiero, laciar mi cabello.
Coro — ¡No quiero!
Victoria — Y voy a reírme de aquellos, que por evitar según ellos,
Que por evitarnos algún sinsabor, llaman a los negros gente de color.
¿Y de qué color?
Coro — ¡Negro!
Victoria — ¡Y qué lindo suena!
Coro — ¡Negro
Victoria — ¡Y qué ritmo tiene!
Victoria e o Coro — ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!
¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!
Victoria — ¡Al fin, al fin comprendí!
Coro — ¡Al fin!
Victoria — Ya no retrocedo.
Coro — ¡Al fin!
Victoria — ¡Y avanzo segura!
Coro — ¡Al fin!
Victoria — Avanzo y espero.
Coro — ¡Al fin!
Victoria — Y bendigo al cielo porque quiso dios, que negro azabache fuese mi color.

¡Y ya comprendí!
Coro — ¡Al fin!
Victoria — ¡Ya tengo la llave!
Victoria e coro — ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negro! ¡Negra soy!
(VICTORIA..., 1978, 19 min 03 s) [81].

Figura 17 – Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra*, 1978. Documentação em vídeo da performance, extraída do documentário “Victoria — Black and Woman” (1978). Diretor: Torgeir Wethal. Odin Teatret Film.

Fonte: Imagem – arquivo digital “Radical Women: Latin American Art, 1960–1985”. Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/me-gritaron-negra-they-shouted-black-at-me. Acesso em: 24 ago. 2021

[81] Disponível em: https://vimeo.com/ondemand/victoria. Acesso em: 15 out. 2021.

Chama atenção, no trabalho de Victoria Santa Cruz, a utilização de uma poesia de cunho autoral, que conta a sua própria experiência como criança e mulher negra, a utilização da corpa-voz como suporte de ação e uma visão integrada da cena que põe a música, a dança e a encenação em favor de sua expressão.

Uma forte relação entre arte e conscientização toma as práticas feministas em arte. Após exposições de obras que falavam sobre gênero e feminismo, se organizavam rodas de conversa e oficinas, que tinham por objetivo contribuir com a difusão do pensamento feminista, levantar questionamentos e refletir em relação às obras. Maria Laura Rosa recorda trabalhos multidisciplinares que contavam com instalações, performances e ações coletivas, como o trabalho de Monique Altschul[82] em *Mitominas 1* (1986), *El ama de casa y la locura* (1987) e *Mitominas 2* (1988).

A artista Nelbia Romero apresenta em 1983 a instalação e obra performática "*Sal-si-puedes"*, que levava o público em um caminho complexo de materialidades, entre fotos de uma dramatização, documentos históricos, o acompanhamento de uma banda, manequins e espirros de tinta vermelha, e que retratava a violência das mortes, desaparições e demais torturas da ditadura cívico-militar no Uruguai (1973-1985). O nome da obra também fazia referência a um massacre indígena ocorrido em 1831 (GIUNTA, 2019, p. 182). Sobre o registro dessa obra, Giunta escreve, à luz de uma entrevista que fez com o historiador de arte Gabriel Peluffo Linari[83], sobre a frase "poner el cuerpo" e seu sentido no Uruguai. "Poner el cuerpo" reúne uma série de significações nesses tempos, tanto em relação a expressões cênicas, artísticas e ações políticas, em que as corpas tomavam atitudes de enfrentamento às condutas do sistema, policiamentos e violências:

> Esta frase — sostiene — comenzó a adquirir sentido a fines de los años sesenta, cuando la policía se arrodillaba, lanzaba bombas de fragmentación contra los manifestantes y estos resistían. A inicios de los setenta, la bailarina Graciela Figueiroa salía a la calle con representaciones corporales que aludían a estas formas de violencia y resistencia urbana. (GIUNTA, 2019, p. 196).

[82] Monique Thiteux-Altschul é uma artista plástica, criadora do grupo multimídia MITOMINAS. Atualmente é Diretora da *Fundación Mujeres en Igualdad* (ARG).
[83] Em 03 jul. 2014.

Figura 18 – *Mitominas I*, 1986. Taller de escritura.

Fonte: Imagen do Archivo Monique Altschul. Disponível em: https://terremoto.mx/en/revista/10-mythical-exhibitions-from-latin-america-that-millennials-never-got-to-see-part-ii/. Acesso em: 05 out. 2021.

Figura 19 – Nelbia Romero. Sal-si-puedes, 1983.

Fonte: Arquivo digital “Radical Women: Latin American Art, 1960–1985”. Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/sal-si-puedes-get-out-if-you-can. Acesso em: 24 ago. 2021

Ainda como característica desse período está o diálogo entre atuadories de teatro e performance e pessoas que trabalhavam com diversas linguagens artísticas, que, a partir do surgimento dos Estudos de Gênero, incorporam nos trabalhos uma série de

questionamentos sobre as identidades. Sob a ditadura Chilena, e enfrentando a imposição heterosexual como parte desse sistema opressor, esteve o coletivo “Yeguas del Apocalipsis”, formado em 1987 por Pedro Lemebel e Francisco Casas Silva, com um forte trabalho de intervenções políticas, artísticas e performáticas. Esse grupo participou de diversas marchas cidadãs e encontros do movimento homosexual, onde realizavam suas performances, sendo marcante a participação na marcha de 25 anos de *Stonewall* em Nova York, onde Lemebel aparece com uma coroa de agulhas em volta do rosto, e um cartaz onde estava escrito “Chile returns AIDS”, em uma obra que se chamou “Alacranes en la Marcha” (Escorpiões na marcha) (YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 2018).

Faço pausa nesse escrito para retomar o encontro com outras pessoas e coletivas de artistas, que atuaram a partir dos anos oitenta, em outras partes do texto. Até aqui, investiguei os encontros disruptivos da performance, de uma ética e política feminista, a partir da qual tomamos a palavra, o gesto e a ação. E onde, para além do discurso, propõe-se um espaço de interpelação, incorporação coletiva, comunicação por outras vias de sentido. Desde o legado dessa arte feminista, temos ferramentas para a emancipação, podemos questionar e perceber as marcas históricas e simbólicas em nossas corpas, em nossa cultura, e dançarmos em redes de oposições, assim como diz Andrea Giunta (2019, p. 13), ao “cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales correctos”. É desse modo que se “produjo en esos anõs un movimiento de liberación” (GIUNTA, 2019, p. 13).

Figura 20 – Joanna Reposi Garibaldi, Capa do Documentário “Lemebel”

Fonte: Mubi Films. Disponível em:https://mubi.com/pt/films/lemebel. Acesso em: 20 mar. 2021.

2.2 PERFORMANCE E LEVANTE CIDADÃO

Por volta dos anos 2000 emerge um movimento feminista interligado com as tecnologias da comunicação e com uma forte atuação de ações, performances e intervenções com a participação do público. Uma “explosão feminista”, como chama a atenção Heloisa Buarque de Hollanda[84] (2018) em seu livro sobre a formação de uma possível quarta geração[85] do movimento. Esta interliga a utilização das mídias sociais e ferramentas da internet com ações ativistas na rua, na promoção de justiça social, contra violência, agressão e assédio e por autonomia corporal (tais como as hashtags #elenão, #meuamigosecreto e #niunamenos, para citar as mais famosas na América Latina). Neste mesmo livro, a pesquisadora Duda Kuhnert[86] (2018, p. 76) vai identificar como linguagem expoente da quarta geração “a presença flagrante da performance, da autoexposição e do uso do corpo como principais plataformas de expressão”. As ideias sobre performance nessa dissertação estão ligadas: às concepções abordadas a partir de marchas cidadãs e da noção dupla da corpa na performance de mulheres e dissidências, que é reivindicação e suporte/território de exploração tal como é tratado por Josefina Alcazár[87] (2001); à característica de tomada de consciência e transformação, da qual falam algumes des autories aqui citades, como Julia Antivilo Peña (2006, p. 26), em relação aos constructos sociais e culturais impostos pelo patriarcado, seu binarismo e regimento de gênero, imposições disciplinadoras sobre corpas tidas como femininas, violência e

[84] Heloisa Buarque de Hollanda é escritora e professora de teoria crítica da cultura na UFRJ, onde coordena o Programa Avançado de Cultura Contemporânea, o projeto Universidade das Quebradas e o Fórum Mulher e Universidade. É autora e organizadora de livros com enfoque nos feminismos, como *Explosão feminista* (2018).

[85] Heloisa (2018) e algumes outres autories utilizam o termo “onda” para se referir à presença e atuações dos movimentos feministas, porém prefiro adotar a palavra “gerações”, tal qual propõem Gomes e Sorj (2014), pois este termo traduz mais justamente a continuidade das pautas feministas e as interrelações entre as décadas de luta, deslocando também os marcos de um feminismo europeu e norte-americano.

[86] Duda Kuhnert é formada em comunicação social pela UFRJ, com habilitação em jornalismo e intercâmbio acadêmico na Universidade de Artes de Berlim. É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes na UERJ e coeditora e cofundadora da revista Beira.

[87] Josefina Alcazár é escritora e pesquisadora de artes híbridas e interdisciplinares. Doutora em Sociología pela Facultad de Ciencia Políticas y Sociales (UNAM).

apagamentos de identidades dissidentes; e às possibilidades de interrupções desse sujeito moderno falsamente coerente e (de)terminado.

Durante a feitura das mandalas, entram nesse campo compositivo três marchas cidadãs e feministas que, a partir do seu campo simbólico e performático, influenciam minha poética: As manifestações do "8 de Março"; o "*Panuelazo Verde*"; e as "Capuchas Feministas". Essas performances nascem dentro das marchas feministas e, conforme Gomes e Sorj (2014), a corpa nessas ações traz questões de autonomia e liberdade — que são herança das reivindicações da segunda onda —, ao passo que também é "instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um 'corpo-bandeira.'" (GOMES; SORJ, 2014, p. 437).

No texto "Corpo, Geração e Identidade: a Marcha das vadias no Brasil" (2014), Carla Gomes e Bila Sorj abordam a "Marcha das Vadias" como expoente de expressão para falar das diferentes gerações do feminismo no Brasil. A marcha foi criada em Toronto por estudantes que protestavam contra uma declaração de um segurança após um caso de violação de uma estudante, em que ele falava que elas poderiam evitar ser estupradas se não se vestissem como vagabundas (GOMES; SORJ, 2014, p. 437). Com a repercussão dessa notícia, foram feitas marchas em várias partes do mundo, conforme característica organizativa dessa última geração, citada por Holanda e Kuhnert (2018). A "marcha das vadias" mobiliza um material que se relaciona com a acusação e transgride/liberta/transforma a partir da "provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público" (GOMES; SORJ, 2014, p. 438).

O termo "corpo-bandeira" de Gomes e Sorj (2014) é retomado pela atuadora e pesquisadora Brisa Rodrigues[88] como um conceito trabalhado a partir do campo das artes, e fazendo relações com performances feministas brasileiras no contexto acadêmico. Ela fala a partir de sua vivência em uma série de eventos feministas que se realizaram concomitantemente na cidade de Florianópolis

[88] Brisa Rodrigues é atriz e pesquisadora. Mestra em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Participa do grupo MOTIM, sob orientação da professora Luciana Lyra e é membra do coletivo Ponto-Zero BH/RJ. Tive contato com um artigo e a dissertação de sua autoria, porém, em conversa por email, Brisa explica que também trabalha com o conceito de "corpo-bandeira" em sua tese, que está em andamento, "Atuação Ativista: o corpo-bandeira em performance no teatro feminista contemporâneo" (PPGAC/UNIRIO).

em 2017. Foram eles: o congresso internacional “Mundo de Mulheres”; o seminário internacional “Fazendo Gênero 11: Transformações, conexões e deslocamentos”, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); o “Simpósio Temático (ST): Engendramentos da cena: Práticas teatrais feministas na contemporaneidade”[89]; e a “Marcha Mundo de Mulheres por Direitos” (02 de agosto). Além disso, para o seu trabalho cênico, utiliza-se da Mitodologia em arte[90], procedimento criado por Luciana Lyra, tendo como mito-guia a “mulher revolucionária”[91]. A ideia de “corpo-bandeira”, impulsionou a criação de Brisa em uma perforpalestra[92] autoral, chamada “A Bárbara”.

Brisa aponta, a partir de seus estudos de Roselee Goldberg (2006)[93], as performances autobiográficas como estratégias de visibilização. “Esse espaço de inspiração entre arte e vida é fecundo e tem como potência a empatia gerada entre a artista e o outro” (RODRIGUES, 2018, p. 49). Sobre esse ponto, também retoma Margareth Rago (2013, p. 34 apud RODRIGUES, 2018, p. 50) e fala que essas performances autobiográficas fazem desvios nas narrativas dominantes e propõem construções subjetivas a partir do discurso, bem como, em ação micropolítica, criam redes de empatia, apoio e afeto, desde a escuta e a partilha de suas histórias (RODRIGUES, 2018, p. 78). Dessa forma, e em relação às marchas:

---

[89] O “Simpósio Temático (ST): Engendramentos da cena: Práticas teatrais feministas na contemporaneidade” é coordenado pelas Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (UERJ) e Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda (UDESC).

[90] A “Mitodologia em Arte” é um caminho de criação proposto por Luciana Lyra, formado por vários procedimentos, ou jogos existenciais, como chama, que partem de mitos (pessoais e culturais) para construção de cenas e performances. A criação de Brisa envolve o mito de Antígona, as duas presidentas mulheres que tivemos no Brasil e sua história pessoal.

[91] “A imagem da mulher revolucionária conta sobre mulheres que enfrentam o poder do estado para garantir o cumprimento de leis não-escritas. É assim no mito de Antígona, como nas histórias biográficas de Bárbara de Alencar e Dilma Rousseff” (RODRIGUES, 2018, p. 82).

[92] A ideia de “perforpalestra” tem “a intenção de promover tensões entre os campos da atuação e da teoria, do corpo e seus discursos, utilizando linguagens sincréticas, simbólicas e interdisciplinares para expressar temáticas várias da condição humana em expressão” (LYRA, 2018 apud RODRIGUES, 2018, p. 76). A pesquisadora Stefanie Liz Polidoro (Tefa) também realiza a ideia de “teatropalestras”, termo cunhado em sua tese “EU - TERNURINHA: O processo criativo e curativo da atriz-personagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas, e o ativismo político e feminista que compõe suas teatropalestras” (2020). As “teatropalestras” são uma forma de composição dramatúrgica em que a atriz age sua personagem Ternurinha, compondo cenas como: “Amor, CAPETAlismo e DEMOcracia” (2016), e “Nem Uma Menos” (2017).

[93] GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

> O *corpo-bandeira* é um corpo que apresenta suas particularidades e sentidos comuns a outros corpos, sendo ponto de vista e ao mesmo tempo objeto de visibilidade às causas pessoais. Nas manifestações feministas, muitas mulheres estão não somente reivindicando seus direitos, mas também criando objetos de arte, performances, imagens, palavras que se perpetuarão no tempo, para história. (RODRIGUES, 2017, p. 48).

Também Andrea Rojas, em sua tese, investiga "uma corpa encarnada" nas ações políticas feministas de artistas e ativistas de Quito, no Equador, e estabelece um estudo sobre a corpa como ferramenta da performance político-estética em "*Alfombra Roja"*, de autoria de Alejandra Ballón. Essa performance foi realizada primeiramente no Peru, depois na Bolívia e logo em seu país, Equador, e tematiza a despenalização do aborto, os direitos sexuais e reprodutivos, as condições de risco dos abortos clandestinos, problemas no atendimento de saúde pública, falta de informação e situações de violência sexual (ROJAS, 2015, p. 42). Segundo a autora, seria difícil determinar se "Alfombra Roja" é uma performance ou uma ação de protesto, mas ocupa espaço entre as possibilidades de sentido de seu conceito no que tange a "hacer evidente una práctica política" (ROJAS, 2015, p. 69).

A partir dessa investigação, Rojas indica que, em performances feministas, a corpa física ou representada é elo comum entre o movimento e arte. Apresenta também uma ideia sobre uma "**rede orgânica**" (ROJAS, 2015, p. 43, grifo meu), que se forma entre artistas e ativistas. E nos capítulos "poner el cuerpo" (ROJAS, 2015, p. 95) e "poner el cuerpo y la performance" (ROJAS, 2015, p. 97), ela vai demonstrar uma intensa relação em performance entre experiências pessoais, corpas individuais e urgências coletivas e corpas sociais-cidadãs, trazendo questões sobre experiências de aborto, a importância de sua despenalização, legalidade e gratuidade. Em suas entrevistas com as pessoas participantes, estas falam que "poner el cuerpo" é um tecer entre o individual e o social-comum a partir da presença, e também um compromisso entre atos e discurso (ROJAS, 2015, p. 96). "El ser feministas es la identidad que reúne a los cuerpos individuales para formar el cuerpo político social por la despenalización del aborto" (ROJAS, 2015, p. 83).

Assim como Brisa, Rojas vai dizer da formação do que ela chama de "**acompanhamento feminista**" (ROJAS, 2015, p. 88, grifo meu), em que a decisão individual do aborto é apoiada pelo coletivo, que respalda e divide suas cargas morais, e que inclusive fora

da performance se desdobra em mobilizações de apoio e cuidado, o que está de acordo com a percepção de Brisa Rodrigues, conforme citei anteriormente. Em relação à carga moral e ao julgamento dessa decisão, Rojas também relata que, durante a própria manifestação, é possível entender a hierarquia desse sistema patriarcal; a partir desse "drama social", se estabelece o conflito no exato momento em que fica evidente para os passantes que aquelas pessoas abortaram ou abortariam. A corpa se põe em jogo na situação política.

2.2.1 VONTADES POLÍTICAS E PÚBLICAS – GESTOS SIMBÓLICOS

Brisa Rodrigues lembra a característica ritual da performance e busca, pelo caminho da antropologia, uma ideia de comunhão entre as corpas, alinhada, assim como aponta Caballero, ao conceito de communitas de Victor Turner. Para este autor, communitas estabelecia-se como um vínculo social e não territorial. "Prefiro a palavra latina communitas à comunidade, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma 'área de vida em comum'." (TURNER, 1974, p. 119). Em diálogo, este conceito foi trabalhado por Richard Schechner, dentro da linguagem da performance, tratando também de questões rituais.

Para um entendimento de performance expandida e para a proposição desta pesquisa, assim como na pesquisa de Brisa Rodrigues, que olha para as manifestações e ações feministas, os apontamentos deste autor (SCHECHNER, 2011, p. 12) são interessantes, pois identificam a convenção e os contextos históricos e sociais como fundamentais para a performance, a partir de uma perspectiva de prática cultural. "Existem muitas maneiras de entender a performance. Qualquer evento, ação e comportamento podem ser examinados "enquanto" performances. Utilizar a categoria do "enquanto" performance tem suas vantagens. Pode-se considerar as coisas provisoriamente, em processo, enquanto elas mudam através do tempo." (SCHECHNER, 2011, p. 49).

Brisa Rodrigues indica o acontecimento performático dentro de manifestações populares, pela ritualização coletiva, e chama a atenção para o ato de pintar a corpa, comum nas manifestações feministas, assim como a instauração, no espaço público, de um espaço para criação:

> O caráter carnavalesco, a libertação dos padrões sociais de civilidade é intrínseca a esses rituais não-oficiais e através dessa comoção existe o sagrado que é gerado pela qualidade communitas, conceito desenvolvido por Victor Turner (1974), um dos principais estudiosos da Antropologia da performance ou da experiência. Sobre o estado communitas Richard Schechner, parceiro de Turner, diz que é uma "experiência de camaradagem ritual" (2012, p. 68) e faz uma descrição da cultura não-oficial na ocupação dos espaços públicos, tanto nos rituais políticos quanto festivos. (RODRIGUES, 2018, p. 44).

Essa característica relacional entre as performances cidadãs, o ritual e o popular, também pode ser vista no capítulo "Entre lo Sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano y mundo popular", da pesquisadora Julia Antivilo Peña (2006), onde ela coloca "o ritual" como característica importante de uma arte feminista produzida na América Latina. Cita por exemplo, a artista cubana Ana Mendieta e seus trabalhos que evocam práticas rituais relacionadas a sua identidade afro-cubana, o grupo Tlacuilas y Retrateras[94], em "*La fiesta de XV años"*, que brincava com as paródias carnavalescas de rituais culturais, propondo a subversão de regras sociais, e a artista Lourdes Grobet, que, em suas fotografias sobre a *Lucha Libre,* atritava o mundo do cuidado, do fazer feminino e os rituais populares urbanos da cultura mexicana, dominados por homens (PEÑA, 2006, p. 54-55). Lourdes Grobet em sua obra, sublinha um processo de resistência ao capital desde uma estética cidadã; a assimilação ou invisibilização da expressão de uma cultura popular latino-americana (PEÑA, 2006, p. 56).

No livro "Cenários Liminares – teatralidades, performances e política", a professora e pesquisadora Ileana Caballero (2011) nos leva a pensar a corpa performática latino-americana e suas manifestações em termos de liminaridades e fronteiras, ações que escapam às delimitações tradicionais do teatro, podendo ser vistas desvinculadas do oficial, do institucional, que teriam alta carga política, crítica, e que muitas vezes são de difícil classificação. Os apontamentos de Andrea Rojas, Brisa Rodrigues e Julia Peña sobre características ritualísticas, sagradas e profanas, carnavalescas, notadas nas performances feministas, estão em ressonância com

[94] Tlacuilas y Retrateras estuvo integrado por Ana Victoria Jiménez (fotógrafa y editora, de larga trayectoria como militante y organizadora de eventos de arte feminista), las historiadoras Karen Cordero y Nicola Coleby, las artistas Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores y Consuelo Almeida y la promotora cultural Marcela Ramírez. (MAYER, 2009, p. 29,30)

o que Caballero aponta nas performances cidadãs. Para Caballero (2011, p. 14), essas expressões de difícil classificação não necessariamente têm fins estéticos, mas são gestos simbólicos que colocam na esfera pública vontades políticas e coletivas, que chamam atenção a partir de um campo artístico. Este tipo de percepção acerca desses acontecimentos se dá a partir da cultura mexicana:

> Estar en la calle, contaminada del 'páthos' de las protestas públicas, que dislocaran la ciudad de Mexico en junio y julio, en 2006, me permitieron comenzar a reflexionar sobre las apariciones inusitadas que cada día tomaban este escenario y pensar la alta teatralidad social que habita la cultura mexicana. La idea de la teatralidad fuera del teatro, la debo a Mexico (...) (CONFERENCIA..., 2019, 01 h 25 min 03 s).

Caballero, da mesma forma, utiliza o termo *communitas*, de Victor Turner, para falar de encontros que sustentam performances e teatralidades, tecidos efêmeros e não hierárquicos, formados entre pessoas que produzem ações com essas características para além da arte institucionalizada.

2.2.2 CONTRA HIERARQUIAS DE EXPRESSÃO ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICAS

No texto "Nas Artes", a pesquisadora Duda Kuhnert fala brevemente da importância de distinguir as performances ativistas das "performances de mulheres no campo das artes" (KUHNERT, 2018, p. 86), pondo em xeque o entendimento das performances de multidão, ou performances cidadãs, como performances, devido a seu caráter de improvisação. Porém, para começar minha defesa sobre estes atos performáticos de características estéticas, políticas e rituais, recorro a outro trecho deste mesmo texto, em um relato de Camila Bacellar[95], no qual ela diz sobre a relação por vezes taxativa entre arte e feminismo: "[...] 'arte feminista', tal

[95] Camila Bacellar é atriz e performer. Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Artes Cênicas na linha Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

expressão me parece equivocada. **Prefiro pensar que entre arte e ativismo existem relações de mão dupla que há muito tempo já são experimentadas entre o campo da performance e de algumas teorias feministas**." (KUHNERT, 2018, p. 78, grifo meu). Entendo as diferenças que Kuhnert coloca entre o que seria considerado "performance art" e "performances ativistas" feitas por não artistas, sobretudo no que compete ao trabalho de artistas e da performance como linguagem, porém questiono-me: a quem servem essas barreiras? Essa separação me parece andar pela mesma lógica de "isso é artesanato, não é arte", já bastante criticada pela arte feminista, ou "isso não é arte, é folclore". Adolfo Albán Achinte (2013, p. 446) alerta que "el arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte".

Parece-me, pelo menos a partir do fazer desta pesquisa, que, assim como Bacellar reclama as relações entre arte e ativismo, nós podemos reclamar, como agentes dessas expressões, nossas ações performáticas. E reivindicar também o próprio acontecimento e suas características de ação artística, movimentação de símbolos, construção temporal de um outro estado, ocupação ou insurgência que modifica o ambiente, envolvimento profundo com a experiência e presença, uma prática que nasce em *poner la cuerpa.*

Figura 21 – Performance realizada por colombianas em Bogotá pelo Dia Internacional da Mulher, 8 de março de 2020.

Fonte: Jornal El País. Disponível em: https://elpais.com/sociedad/2020-03-08/america-latina-se-prepara-para-el-8m-mas-multitudinario.html. Acesso em: 02 mar. 2020. Foto de Mauricio Dueñas Castañeda / EFE.

Em “O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação”, Marcos Pereira[96] começa seu texto argumentando sobre uma certa autonomia para falar da experiência estética, apontando possibilidades interessantes para pensar as performances e sobre as sujeitas agentes dessas ações: “Ao contrário de perguntar o que é arte ou se isso é uma obra de arte, vale tomar em questão a experiência de algum objeto, situação, acontecimento ou processo naquilo que ele tem em termos de potencial artístico, ou seja, naquilo que o configura como um acontecimento estético” (PEREIRA, 2012, p. 185). Defende ainda uma atitude estética, pedindo ao possível público uma “suspensão dos juízos explicativos” e um “colocar-se em uma posição de vulnerabilidade ao seu efeito” (PEREIRA, 2012, p. 186). Porém, penso que o autor, a partir da metade do texto, faz um movimento quase destoante do que ele constrói no princípio, delimitando a arte ao domínio técnico e instrumental da matéria e da linguagem “pelo artista”. Ele diz: “A atividade criadora do artista implica algumas condições e, dentre elas, destaco uma que considero básica: o domínio de uma linguagem, de uma técnica, de uma matéria é condição de possibilidade para a criação. A criação não é uma atividade espontânea.” (PEREIRA, 2012, p. 187). Levando a discussão, mais uma vez em minha percepção, para uma atitude de mercado da arte na atribuição de possibilidades e valor. Ele prossegue: “A experiência que podemos ter com uma peça de Bach, com uma música de Luis Gonzaga, com uma canção infantil, com o canto de um pássaro ou com o ruído de um trem não tem o mesmo valor.” (PEREIRA, 2012, p. 192).

Me indago sobre este conceito de performance preso a uma linguagem do artista, pergunto-me sobre quem atribui este valor que nos coloca Pereira, e que parece propor uma ordem decrescente aos elementos que indica. Andre Giunta afirma que o sistema da arte aceita mulheres e homossexuais contanto que “se ajuste al sistema de valores de clase media o alta” (GIUNTA, 2019, p. 14), expondo uma das faces de um sistema de arte racista, classista, excludente, sexista e heteronormativo. Por outras vias, a cena artivista traça alianças; na possibilidade de questionar e criticar a “pureza identitária” e a “pureza artística”, fluem os gêneros (COLLING, 2019, p. 28).

[96] Marcos V. Pereira é professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Brasil.

Maldonado-Torres avisa sobre a necessidade de questionar o que significa arte — esta que se pensa tão expressiva, sensível ou bela frente às ciências e ao trabalho técnico — em um mundo moderno/colonial. E traz a dimensão da ação e da corpa para o exercício de (re)existência:

> […] hay que interrogar la medida en que esta misma definición del arte como estética (distinto a la ciencia y a la ética) y como dimensión privilegiada de expresión de lo bello es ella misma no solo parte del mundo moderno, sino que también impone una limitación a cualquier esfuerzo de re-existencia. Y es que la re-existencia no se hace siguiendo formulas o a manera de manifestaciones discretas que obedecen a la forma en que el mundo ha sido seccionado de antemano. La re-existencia es una irrupción que envuelve el pensamiento, la acción, el sentir y la percepción. (MALDONADO-TORRES, 2017).

Nesse sentido, uma dimensão de “utilidade”, para retomar também a ideia de “Arte Útil” da artista Tania Bruguera, no que tange às dimensões de possibilidade de criar essas novas, ou retomar velhas existências, me parece importante para nós, pessoas desse território de Abya Yala. Não estou me referindo a uma “arte a serviço de”, e sim de uma dimensão política, de uma arte que sejamos capazes de agarrar, que seja território ocupado. Lugar a partir do qual possamos gerar a expressão ou sensibilidade que queremos, e não esperar que alguns poucos tenham prazeres estético-etéreos de acordo com sentires forjados nesse “mundo selecionado de antemão”, o “prazer sublime de ouvir uma peça de Bach”.

Acredito que a performance assim tomada pode colaborar para uma força que desierarquiza os saberes. E em se tratando de nosso território colonizado, onde a realidade da arte — quem pode dedicar-se ao fazer artístico, quem pode acessar arte — também é desigual, também penso em um fazer possível. *¿Cómo el arte da marcos para poder realizar otro tipo de acciones, a personas que no son artistas?* (CONFERENCIA..., 2019, 01 h 42 min 14 s). Penso que essa questão de Caballero é metodologia feminista para uma arte tomada, *hackeada*, destronada pela multidão de seu lugar privilegiado. Uma performance brincada talvez, ou ritualizada pela multidão, na qual convivem, convergem e agem os corpos de pessoas artistas e cidadãs. Que não se ajusta a categorias seguras, fáceis de serem comercializadas pelas galerias de arte. Para os objetivos desta pesquisa, interessa-me atentar às

manifestações performativas de mulheres e dissidências latino-americanas em irmandade, como escreve Bacellar, em vias de mão dupla, para buscar a potência entre essas ações, o espaço público e as coletividades.

Caballero sinaliza essa esfera temporal levantada na performance, onde entre o grupo se cria "*ese mundo otro, que permite que vivamos una experiencia que es prácticamente imposible vivir en el mundo de la cualidad cotidiana"* (CONFERENCIA…, 2019, 20 min 52 s). Forças essas que estão ligadas a um desejo de "autonomia e adensamento" coletivo, voltando à característica de resistência, por uma vontade de "percibir el mundo, otro mundo, o inventar otro mundo, otros sistemas de valores" (CONFERENCIA..., 2019, 28 min 44 s) e à capacidade de mover-se frente ao medo e ao horror. A autora chama a atenção para essa tomada de decisão, para as consequências de *poner la cuerpa*, a ação resistente frente ao poder e, pensando também, frente ao poder militar, o que implica *exponerse a que la misma violencia que se denuncia, atraviese nuestro cuerpo y interrumpa nuestras vidas*. (CONFERENCIA..., 2019, 42 min 27 s). E inspira pequenas resistências, inspira a pensar através das circunstâncias, rituais e invenções que podem operar sobrevivências (CONFERENCIA..., 2019, 41 min 40 s)

Assim, encontro em minhas vivências um desejo, como atuadorie, de me aproximar de práticas cênicas não estritamente teatrais, mas produtos híbridos a partir de contaminações de olhar fronteiriço com as artes visuais e com as ações feministas, experimentando um estudo da performance como estratégia de ação perante as urgências e buscando espaços autorais. Quero desviar da figura de autoria ou autoridade da pessoa artista como coloca Jussara Setenta ao falar de um corpo-agente ou corpo-político, que compartilha formas de fazer criativo com outros e com o meio; bem como busco as características da *Multidão queer*, que propõe Paul Preciado, para estudar as manifestações performáticas, observando a maneira autônoma pela qual os seres se agregam aos atos, trazendo suas diferenças na formação de uma dramaturgia comum pela qual lutam, tomando essa forma de agenciamento como uma possibilidade de engendrar performances e teatralidades.

> A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... **As minorias sexuais tornam-se multidões**. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer.

> O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de "desterritorialização" da heterossexualidade. **Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano** (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) **quanto o espaço corporal**. Esse processo de "desterritorialização" do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se "normal". Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos "normais" ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (PRECIADO, 2011, p. 14, grifo meu).

Não basta que os saberes hegemônicos, nas artes e na academia, pretendam "acolher ou aceitar as individualizações" e que tragam as mulheres, dissidências, pessoas negras e indígenas, precisamos de um movimento insurgente que reivindique espaços para uma multidão de saberes que já operam nas performances latino-americanas. A partir de meu lugar na academia quero que essa multidão ocupe as bibliografias, as disciplinas e as formações. Por estes motivos e com meus "maus desejos" ante regimes de autoridade, busco um olhar sobre e a partir das práticas performáticas em território latino-americano, refletindo sobre minha prática e escrita a partir de referências que pensam o gênero, na voz de pessoas autoras-artistas, mulheres e dissidências. Esse diálogo é estabelecido no próximo capítulo em relação a cartas e mandalas, registros poético-performativos de minha prática nessa pesquisa. **O campo teórico-poético traçado nesta pesquisa afirma a resistência das mulheres e dissidências na América Latina contra o apagamento de suas corpas e fazeres**.

Cerceadas em territórios de controle, silenciamentos e violências, estas agentes tensionam as barreiras androcêntricas e misóginas quando se apropriam e se afirmam em sua condição de margem, mas também de multidão, causando rupturas ao tomar os espaços públicos e trazer consigo debates sobre suas vivências, desejos, sua atuação política, seus trabalhos e sobre o próprio fazer artístico e inventivo.

3 PONER LA CUERPA – PRÁTICAS FEMINISTAS E POÉTICAS EM PERFORMANCE

Neste capítulo, dou a ver mais fortemente meus processos de cena e construção de uma poética artivista feminista — gestada na experiência junto de mulheres e dissidências e a partir de registros de suas obras e atos — e a mobilização de símbolos e estratégias que fazem parte de um fazer feminista.

Começo compartilhando cartas onde reflito sobre minha formação como atuadorie e arte-educadorie, e como essa experiência faz parte do que mobilizei durante essa pesquisa, bem como estabeleço alguns diálogos e particularidades entre esses campos, querendo entender os fundamentos de meus procedimentos, que se revelavam à medida que eu “ponia la cuerpa”, uma corpa com determinadas experiências e subjetividades.

Depois compartilho três mandalas que acolheram três grandes movimentos da pesquisa. Na primeira mandala, pintada da cor roxa, verso sobre minha atuação junto de coletividades e frentes feministas de Pelotas, e traçando diálogos com as ebulições de diferentes manifestações feministas dentro do ato público. A segunda mandala, de cor vermelha, trata de um processo que chamei corpúsculo, começado durante a pandemia e das minhas tentativas de dar continuidade a esta pesquisa, criando alguns procedimentos que pudessem ser compartilhados, e que também geraram performances e uma atuação mais individual, embora eu continuasse buscando a mobilização de símbolos coletivos. Por fim, a terceira mandala, pintada em verde, fala da criação de oficinas-performance e estratégias de dividir esse ato feminista e afetivo. Chamei seus centros propulsores, respectivamente: “coletividades e ação”, “mutações” e “encontro”.

3.1 PARA TRAMAR ALGO JUNTES – PRIMEIRA CARTA A UMA AMIGA DURANTE A PANDEMIA

Para Nathália, 02/12/2020.

Amiga, te escrevo para retomar algum pensamento íntimo e demorado e criar alguma faísca calorosa, algum carinho, nem que seja por palavra e na distância.

Já te digo que Araúna está bem, grande e forte, apesar de que o cotidiano em casa não tem sido fácil. Criar nesse momento me põe entre muitas cenas: uma de estar amparando alguém que cresce e cresce, uma corpa que se expande e todo o universo de pequenas descobertas, que me ensina tanto sobre o tempo, o movimento; uma outra da atenção do trabalho da casa e sobre o cuidado, que eu nunca tinha percebido de forma tão intensa e que por vezes me deixa bastante exauste; também a da pesquisa, quando consigo criar com muito esforço algum espaço para ler e criar, me conectar com outras pessoas, contigo; e outra ainda com uma realidade densa que se sobrepõe às anteriores, um vírus que dá as mãos a um país desgovernado em uma coreografia de morte.

Estar em casa nos lembra do trabalho invisível do cuidado, dentro do sistema capitalista e patriarcal, ser mãe e feminista, ter começado a me aproximar do feminismo mais fortemente tendo ficado grávida, atrita-se com o lugar da corpa reprodutiva, desse papel social que é naturalizado como feminino, da maternidade como instituição patriarcal. É possível resistir a estas imposições? À família como espaço historicamente marcado pelo machismo, restritivo às nossas corpas? Eu quis ter uma criança, ser mãe, mas eu não sabia o que isso significava. Abrem-se aqui muitas questões que tocam minha pesquisa, mas que não se esgotam nesse trabalho, são acercamentos. Sinto também, muitas vezes, que não estou preparade para falar sobre minha maternidade, e isso já diz muito.

Recai o véu da narrativa patriarcal sobre as nossas corpas, abdicar de si, do nosso trabalho, este que não diz respeito ao cuidado da casa e das crianças: o remunerado, não quero defender aqui o discurso liberal sobre a igualdade a partir da exploração do

trabalho formal, mas sim pensar em nossa autonomia. Abdica-se também do prazer e do desejo, principalmente. Sabia que, depois que virei mãe, ninguém mais questionou sobre minha sexualidade? Na família, no trabalho... Estamos sob uma ordem moral e social. Se desfazem as ideias românticas da maternidade, da família, quando sabemos das lutas das mães. De mães pretas e indígenas, por exemplo, que denunciam a perda de filhes pelas mãos da polícia como projeto de esterilização do Estado, que são as menos atendidas nos pré-natais, e que lhes são oferecidos em menor porcentagem os remédios para aliviar a dor do parto. Ou de colegas acadêmicas que estão passando muitas dificuldades em relação ao trabalho remoto, com as crianças em casa, tendo os mesmos prazos, cobranças de produtividade, dificuldades de acesso a internet, falta de dinheiro. Essa situação agrava o já difícil quadro de falta de fomento à pesquisa, considerando gênero, raça, classe e contextos de cuidado familiar.

E é nessas situações, por exemplo, que justiça, direitos sociais, maternidade política e feminismo se somam: Pelo direito de decidir, direito ao aborto, contra a maternidade compulsória, e também no pensamento sobre as distintas realidades do cuidado, políticas públicas e formação de redes de resistência.

Meu privilégio, como pessoa branca, me assegurou passar por isso em situação confortável, por conta da bolsa de pesquisa pude ficar em casa e continuar a escrever, me sinto minimamente segura. Sei que se eu ficar doente, vai haver pessoas para cuidar de Araúna, por exemplo, e isso não é realidade de todes. Mulheres e dissidências pretas e indígenas, que desempenham papéis de cuidado, estão falando de fome, de perderem seus trabalhos, de dificuldade no acesso à saúde básica, à saúde mental. A dimensão do isolamento social é uma realidade materna, que se tornou aguda sem a escola e redes de cuidado, mas as dinâmicas raciais me protegeram de muitas dessas experiências violentas.

Não existe uma dimensão de compartilhamento do cuidado na infância, e na pandemia isso se agravou. A página se enche de memórias, de vontades de estar perto. Estou tentando manter uma chama acesa.

Tenho saudade da irmandade que criamos em nosso grupo Treta, de estar perto, ser cuidade e cuidar, de cozinhar e ter outras vozes para cantar comigo no pátio, ter a casa cheia. De fogueira e de cruzar a cidade para fazer teatro. Todas as vezes que a

saudade e a tristeza desses tempos querem me rasgar no meio, deixo escorrer as lágrimas e escuto a Fer em meu ouvido: “É preciso estar atento e forte!”. Penso que estamos conhecendo outros significados da palavra resistência.

Em 2018, comecei a buscar outros caminhos. Estou agora na rua da performance, e me agarrei em uma pesquisa para poder continuar fazendo arte. Quando terminei a graduação e me mudei dessa pequena cidade que é Montenegro para a periferia de Pelotas, grávida e depois com Araúna ainda pequena, longe presencialmente deste grupo que formamos e de minha família, aí já me sentia isolade. Em 2019, com Araúna ainda bebê, com três meses de idade, comecei a frequentar um grupo de pesquisa na UFPel. Muitas vezes tinha que levá-la junto e, apesar do esforço de pessoas que tentavam me receber naquele lugar, existia um estranhamento.

Estudar me fez e me faz ficar alerta, faz-me sentir a vida ativa, devolve um espaço de integridade, um espaço de olhar também para mim, e de poder ver de outros pontos, pois a maternidade havia sublinhado algumas regras e expectativas sobre “ser mãe” que sinto que não me cabem, além de um trabalho invisível e exaustivo, a “pandemia do cuidado”, como nos ensina a Lis.

Encontrar outras pessoas nesses territórios de pesquisa, educação e arte é sempre um impulso, como os pequenos encontros entre as linhas de uma mandala, que ficam mais fortes ao serem traçados uns sobre os outros, cada intersecção é importante, e juntos sustentam todo o movimento e o desenho.

Fui insistente (e me perguntei muitas vezes se era o certo**,** se valia a pena), entrei no mestrado em artes visuais no segundo semestre de 2019, com uma pesquisa sobre ações performativas levantadas por mulheres e dissidências latino-americanas no espaço público. Em março de 2020, com as movimentações do 8M em relação ao dia das mulheres, lembro de pensar que só ali recuperava alguma sensação de que podia voltar a me mover, o Lucian havia ficado muitos dias com Araúna para que eu pudesse estar ativa no movimento, e começava o acolhimento da creche pelas manhãs. Mas na mesma noite do Ato, no 8 de março, já ouvíamos os rumores do vírus e logo estávamos em pandemia mundial.

Fiquei muito feliz por tu teres aceitado compartilhar cartas e leituras, é uma forma de estarmos próximes e continuar a pesquisa de nosso grupo, mesmo que à distância.

Comecei esse trabalho no mestrado com quereres de compartilhar esses processos de criação, como fazemos no TRETA e de continuar os estudos mais próxime de leituras feministas e de gênero. Mas, com o ocorrido, todo pensamento sobre possibilidades de dividir estratégias e ações performativas no espaço público momentaneamente se perdeu.

Estes tempos estava conversando com a Lis, e ela me perguntou sobre como esse momento em casa, na pandemia, estava afetando a minha pesquisa. Expliquei que era bastante incerto saber o que fazer, pois eu havia escolhido uma atuação na rua, sobre a rua e coletividades atuantes. Havia pensado em realizar atos e oficinas presencialmente, pois este é meu território de atuação. E havia também este motivo bastante pessoal relacionado à maternidade, já que me sentia muitas vezes sozinhe em casa.

Com a pandemia e a situação política do país, criou-se uma aparente desestabilidade na luta política coletiva devido ao fechamento de espaços de convívio e a impossibilidade de encontros coletivos, que também se fizeram sentir nesta pesquisa. Muitas pessoas amigas, artistas e arte-educadoras, começaram a perder seus empregos, houve um agravamento de situações de perigo e carência para mulheres e dissidências, muitas notícias tristes, ansiedade.

Fiquei perdide nos primeiros meses, os planos agarrados nas mãos, uma sensação de medo, uma criança no colo, uma visão caótica e violenta, um quadro estático e hipnotizante, um gosto de ferro e censura, de esquecimento e milícia. Quem ocupava as ruas agora, de maneira expressiva e incentivados pelo presidente da república, eram negacionistas da ciência, da história, do vírus, apoiadores de um genocídio sob o *slogan* “a economia não pode parar”. Tudo que eu começava era um borrão frente a esta cena. E se afirmavam — autoritários. Percebia-se que a situação iria ser ainda pior. Desde o princípio, as milhões de mortes foram minimizadas e as informações foram dificultadas, ou recebíamos, e ainda recebemos, informações falsas. Um estado de barbárie e genocídio, dirigido pelo estado nacional.

Foram precisas outras mãos, outras vozes e acolhimento para sair dessa minha paralisia e ver como algumes de nós, na contramão, tentavam levantar outros estados, outras cores, outras bandeiras, assegurar memórias e luto. Como o coletivo “Mulheres em

Quarentena”[97], que se formou em resposta a todo esse descaso em agosto de 2020, com quatro artistas, na realização da performance "Insuflação de uma Morte Crônica". Elas encheram 100 mil bexigas pretas no apartamento onde estavam isoladas, em referência ao número de mortos pelo vírus até aquela data, tentando chamar atenção para a gravidade da situação. O vídeo marca em números cada bexiga. O espaço começa a ser tomado por um mar de luto.

Figura 22 – Mulheres em Quarentena.

Fonte: Prints do vídeo “Insuflação de uma morte crônica | Projeto Mulheres Em Quarentena”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m5vC9dwIRaE. Acesso em: 02 dez. 2020.

[97] Mulheres na Quarentena é um coletivo artístico brasileiro criado em na pandemia de Covid-19. É composto pelas diretoras, roteiristas, produtoras, montadoras, atrizes, pesquisadoras, iluminadoras e performers Cacá Bernardes, Carina Iglecias, Joana Coutinho e Bruna Lessa.

Também vimos subir o número de feminicídios e violência doméstica; muitas perderam seu emprego e ficaram sem auxílio do governo para se manterem em isolamento necessário. É difícil olhar para esse espaço de pesquisa que parece tão íntimo (apesar do compartilhar coletivo), quando tudo isso parece acontecer em um campo político onde me sinto incapaz de agir. A pandemia agravou os motivos de nossas lutas. Apesar de não poder ocupar a rua normalmente, pessoas artistas, artivistas e cidadãs continuam a se levantar. Assim protesta o coletivo Boliviano "Mujeres Creando"[98] para que não haja silenciamento:

Figura 23 – Mujeres Creando.

Fonte: Print de vídeo. Site do coletivo Mujeres Creando. Disponível em: http://mujerescreando.org/mujeres-creando-ante-la-pandemia-mundial/. Acesso em: 02 dez. 2020.

Figura 24 – Fotografia da Ação "El machismo es la única pandemia que no esta en cuarentena", Mujeres Creando

Fonte: mujerescreando.org. Disponível em: http://mujerescreando.org/el-machismo-es-la-unica-pandemia-que-no-esta-en-cuarentena/. Acesso em: 02 dez. 2020

[98] Mujeres Creando é um movimento feminista combativo, anarquista, boliviano, que tem a rua como cenário principal de suas atividades. O grafitti e a performance constituem seus meios de expressão. O grupo foi fundado em 1992 pela artista e ativista boliviana María Galindo e outras companheiras.

Lorena Wolffer[99] perguntou a mulheres cis e trans sobre suas situações cotidianas nessa pandemia, na chamada “Histórias próprias desde casa”. Recebendo cartas e registros fotográficos por email, ela foi documentando os relatos de todes sobre como foi esse período em suas casas e suas cidades, abrindo espaço de denúncia para o que acontece dentro das casas, onde muites convivem com seus agressores e onde também se reforçam as cargas de trabalho. O site[100] recebeu muitos registros de olhares sobre si, esgotamento desses espaços da casa, tarefas e cuidados repetitivos. Me sinto na carta de Helena:

[99] Lorena Wolffer: “Desde hace más de veinte años, el trabajo de la artista y activista cultural Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971) ha sido un sitio permanente para la enunciación y la resistencia en la intersección entre el arte, el activismo y los feminismos. Su trabajo gira principalmente en torno al género y procura los derechos, la agencia y las voces de las mujeres y las personas de identidades no normativas. Desde la creación de radicales intervenciones culturales con diversas comunidades hasta la elaboración de nuevos modelos pedagógicos para el desarrollo colectivo de conocimientos situados, estos proyectos se producen dentro de una arena que reconoce la pertinencia de los lenguajes experimentales y desplaza la frontera entre lo que conocemos como alta y baja cultura. Su quehacer —un escenario para la voz, las representaciones y las narrativas de lxs otrxs— articula prácticas culturales cimentadas en el respeto y la igualdad.” (Site da artista: http://www.lorenawolffer.net/00home.html)

[100] Disponível em: https://historiaspropiasdesdecasa.blogspot.com/. Acesso em 05 out. 2021.

Figura 25 – Relato de Helena Gregor para Histórias próprias desde casa.

Mi pandemia huele a leche agria. cada par de dias, al recoger la casa, me doy cuenta de que olvidé lavar los vasos de Rita. cuando abro las tapas de los recipientes de plástico un golpe seco me golpea en el estomago, es el asco del olor punzante pero también la angustia de no llegar.

La escuela de mi hija lleva cerrada casi 8 meses, su cuidado se reparte entre su padre –que no es mi pareja-, mi madre y yo. Entre los tres hacemos malabares para seguir. Los días que no está conmigo logro avanzar y sacar las tareas urgentes del trabajo: las clases, las tesis, los exámenes, las reuniones. Lo otro, los proyectos que todavía no cobran forma y los textos que se llevan tiempo -y que es donde está mi deseo-, esos cuestan más. A veces, quiero robar el tiempo de cuidarla para hacerlos, ella lo nota y se pone inquieta. una vez que no le hacía caso por seguir una conferencia, jugando tiró el café caliente sobre mí. Le grité. Ella lloró y yo también. Ahora, cuando estoy con ella, solo trabajo en sostenernos, en estar bien, o lo mejor que se pueda.

Estoy abrumada, con bruma en la cabeza y en el cuerpo. En esos meses, aunque cuesta, creo que voy aprendiendo que puedo lo que puedo. Hay días, no todos, que eso que se puede, aunque sea poco, es bastante. Mientras escribo esto miro a los platos sucios mirarme. sé que me espera el olor a agrio. Me niego a ocuparme de ellos, ahora disfruto el hacer un tiempo para escribir estas líneas. Ya los lavaré mañana u otro día, cuando se pueda.

Helena Chávez Mac Gregor, IIE-UNAM

HISTORIAS PROPIAS DESDE CASA | 13.11.20

Fonte: Site Histórias próprias desde casa. Disponível em: https://historiaspropiasdesdecasa.blogspot.com/2020/11/desde-c/asa-helena-131120.html. Acesso em: 05 jan. 2021

A ação dessas e outras artistas me alertou para as possibilidades de continuar compartilhando, de nos fortalecermos nestes tempos. Através do espaço virtual, com todo o cuidado, e, quando possível, na realização de alguns atos públicos.

Te escrevo para saber se estás bem, e para voltarmos a tramar algo juntas. Que essas ações nos deem força. Estamos em casa, mas não podemos cair na armadilha do isolamento como obediência e estar sobrecarregadas de teletrabalho, como denunciam nossas companheiras professoras. Estive pensando e agindo para tirar minha corpa deste estado de isolamento como impotência. E, imaginando que outras pessoas também se sintam assim, traçando esses processos para compartilhar de alguma forma, em rede.

Te cuida, amiga minha. Me escreva sobre como estás, manda notícias.

Te amo muito.

Pam

3.1.1 INDISCIPLINA – UM TERRITÓRIO DE PERFORMANCE ENTRE OS LIMIARES DA AÇÃO

Para Nathalia, 15/02/2021.

Olá, companheira, escrevo aqui algumas reflexões a partir dos textos que selecionamos, “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da cena contemporânea”, de Eleonora Fabião[101], e “En defensa del Arte del Performance”, de Guillermo Gómez-Peña[102], acerca

[101] Eleonora Fabião é uma mulher cisgênera branca, performer brasileira, pesquisadora e professora da Pós-Graduação em Artes da Cena (coordenadora da linha de pesquisa Experimentações da Cena: Formação Artística) e do Curso de Direção Teatral, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. É mestra em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996), em Estudos da Performance pela New York University (2001), doutora em Estudos da Performance pela New York University (2006) e realizou pós-doutoramento na New York University, Department of Performance Studies (2017).

[102] Guilhermo Gómez-Peña é artista/escritore performático mexicane e diretore do coletivo transnacional de arte La Pocha Nostra (que atua sobretudo no México e nos EUA). Explorando os assuntos interculturais através da performance, da poesia multilíngue, do jornalismo, do vídeo, do rádio e da arte de

dos encontros e diferenças entre o teatro e a performance, pensando tanto em minha pesquisa em performance como em nossa experiência como pessoas atuadoras, construída durante nossa formação em teatro-licenciatura na UERGS e em nosso grupo, com um fazer teatral que ocupa sobretudo espaços de atuação não convencionais e que muitas vezes age a partir de uma dramaturgia própria.

Eleonora é uma performer brasileira e tem sua formação como atriz, atua como professora e pesquisadora de teatro e performance na universidade, já Guillermo é um *performanceire* e escritore mexicano, e trabalha sobretudo em performances coletivas junto ao seu grupo, La Pocha Nostra. Mencionei isso porque, assim como nós, Eleonora teve sua formação em teatro e trabalha com pesquisa acadêmica, e apesar de apontar características específicas da performance como linguagem, escreve sobre várias possíveis relações entre as áreas que estamos discutindo, falando por exemplo de grupos de teatro experimental como "os brasileiros Teatro da Vertigem, Orlando Furioso, Coletivo Improviso, Michel Melamed e sua cena-poesia" (FABIÃO, 2008, p. 241), entre outros. Já Guillermo desenvolve uma pesquisa em performance junto ao seu grupo e acredito que traga um contraponto para essa conversa, visto que fala sobretudo das diferenças entre as linguagens.

Em seu texto, Guillermo diz, por exemplo, que na prática performática se escolhe uma parte de um processo para compartilhar com o público, diferentemente do teatro, onde se cria um processo e o que se apresenta para o público é o fim. "*Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público a esta experiencia"* (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 217). Tenho dúvidas sobre esta ideia da apresentação da cena de teatro como um fim, já que existem vários fatores que modificam a cena em cada apresentação, principalmente pensando na cena de rua. Tais modificações exigem de nós, pessoas atuadoras, que lidemos com distintas formas de apresentação do processo em relação à ação do público, há a própria instalação em diferentes espaços que cria novos caminhos e cenários, e até por escolha das pessoas atuadoras que, através de pesquisa continuada, modificam seus atos, como algumas coisas que eu poderia mencionar. Em certo aspecto, existe aqui uma maleabilidade. Mas, sim,

instalação. Seu trabalho performático tem contribuído para debates sobre diversidade cultural, identidade, migração e sobre as relações entre México e Estados Unidos.

em comparação, o que vivenciei no teatro sempre passava por um processo de criação e da repetição da ação, da movimentação, dos gestos, até apresentar esta construção ao público.

Eu realizei aqui em Pelotas uma performance com a Julia Pema, ela vem das artes visuais e é uma amiga querida que me acolheu aqui. O trabalho da Julia está ligado às artes têxteis e tivemos a ideia de fazer um objeto performativo para colocarmos em jogo juntas. Nós costuramos uma espécie de avental de enganchar no pescoço, de onde pendiam várias mamas. Fizemos isso pois eu estava amamentando Araúna, e era uma imagem presente, mas também porque havia uma notícia nas redes, de ume mãe que havia esguichado leite em um homem no metrô depois de ele ter mandado ela se cobrir e isso era algo que estava circulando bastante. Era a notícia sobre a corpa exposta de alguém que amamenta. Dali a alguns dias também ia ocorrer uma pequena manifestação que se chama “A hora do mamaço”, que acontece em vários lugares da América Latina, falando sobre os benefícios da amamentação. E o fato é que, depois que acabamos de costurar os objetos, eu queria “ensaiar” o que iríamos fazer e pensar em várias ações! Júlia sugeriu “apenas” andarmos com os objetos pela rua, e em um primeiro momento, isso era um espanto para mim. Mas depois, nós montamos um programa com essa caminhada na praça com os objetos e uma troca deles entre nós, quando nos encontrássemos. Na praça Coronel Osório, onde realizamos a ação, percebemos um certo estranhamento das pessoas, que evitavam olhar para a ação. Essa experiência me conectou também com uma percepção da performance mais próxima à ideia de ação.

Figura 26 – Fotos da Performance “Mamífera”, Júlia Pema e Pâmela Fogaça.

Fonte: Foto de Gabriel Amaral.

Acredito que em nossa formação nos encontramos com o pensamento de ato e ritual performático, respaldadas pelas ideias de Artaud[103], que se manifesta a favor de um teatro sem a facilidade das fixações em uma linguagem e que toca a vida: “O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e

[103] Antonin Artaud (1896 - 1948), homem branco cisgênero, foi um dramaturgo francês do século XX, ator, escritor e artista plástico. Morreu em 04 de março de 1948, com 51 anos, em um hospício, deixando uma grande produção literária e diversos materiais sobre teatro, que foram considerados polêmicos em sua época. Em 1935 termina de escrever o "Teatro e seu Duplo", onde coloca suas ideias sobre o Teatro da Crueldade.

através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas.” (ARTAUD, 2006, p. 8). As ideias de Artaud aproximam-se da linguagem da performance, em uma cena em que atuadories são criadories e onde se propõe uma outra espacialidade, que não a divisão estabelecida no palco italiano. Fabião (2008, p. 240) confirma a “consonância entre o pensamento artaudiano e as buscas de muitos performers ao longo dos últimos 50 anos*”*, e no Primeiro Manifesto escrito por Artaud, já se elaborava em 1932 uma teoria da performance*:* “trata-se da fundação de uma cena-não-cena equiparável ao teatro-não representacional vislumbrado por Antonin Artaud” (FABIÃO, 2008, p. 240).

O Teatro da Crueldade queria ser cruel com a herança europeia da lógica da razão e da palavra; “cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como ‘coisa corpórea’” (FABIÃO, 2008, p. 240). E se a consciência é coisa corpórea, como pessoas atuadoras e artivistas, em diálogo com o pensamento feminista, aqui temos trabalho a fazer, pois estas estruturas patriarcais se estendem em nossa subjetividade, em nossa memória, em nossas corpas. Em nosso fazer artístico, que vem da corpa, com nossas ferramentas, talvez possamos reconhecer sutilmente, e por outras vias, esses mecanismos profundos de opressão, e descobrir como desviar deles, rompê-los, escancará-los, e outros tantos possíveis verbos de ação. Assim, o trabalho sobre a corporeidade nesta pesquisa se relaciona com as ideias do teatro da crueldade, como quando Artaud (2006, p. 114) diz que o que “importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada”. Tento criar esse espaço seguro para mulheres e dissidências, a partir de uma prática feminista, para sermos cruéis com o patriarcado. Bem como, ainda em ressonância com as proposições de Artaud (2006), procuro uma cena que rompe com a separação entre o público e as pessoas atuadoras, e que acontece na rua (espaços públicos), fora das estruturas teatrais clássicas.

Lendo estes textos, observo que se quer apresentar o conceito de “experiência” de maneira especial para a performance. Eleonora diz que “um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma” (FABIÃO, 2008, p. 237). E ela também diferencia, por exemplo, a experiência do improviso ou do jogo teatral.

Nesta perspectiva, o improviso corresponderia a uma ação-resposta inesperada que corrobora com a ação teatral? Mas o improviso não poderia habitar a experiência como uma unidade da ação total, neste caso, da performance?

Dentro de uma experimentação em performance, por exemplo, pode haver improviso, já que a corpa responde à situação que foge aos verbos que compõem o programa. Na performance *RETOMADA*, um grupo de mulheres artivistas — Bruna Oliveira, Maria Falkembach, Marina de Oliveira, Mélanie Wrege, Roberta Alves, Tais Galindo e eu —, reunidas no dia 8 de março de 2020, junto à ocupação do 8M Pelotas, no chamado *Altar da Pátria* da praça Dom Antônio Záttera em Pelotas, Rio Grande do Sul, tínhamos um programa performativo:

Caminhar em grupo e em silêncio em direção ao Altar da Pátria / **Friccionar** a corpa em relação à pedra / **Ocupar** todos os espaços possíveis com a corpa / **Erguer** os lenços vermelhos convidando as mulheres presentes a ocuparem o espaço do Altar.

Executamos estas ações enquanto a companheira Tais falava em um microfone um texto escrito previamente. Ao fim da ação, muitas mulheres subiram no altar e se estabeleceu um momento de silêncio imprevisto, e depois muitos gritos e abraços. Durante a Retomada, várias ações foram improvisadas e respondiam a um movimento coletivo dos corpos — um jogo. Intuitivamente surgiram novos verbos, como **desviar, saltar, compor**.

Já que a prática performática trata-se “de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas” (FABIÃO, 2008, p. 237), até que ponto a experiência de preparação, exercício ou ato cidadão de uma corpa não pode ser considerada performance? Nos processos de performances que venho realizando, tanto nos individuais como em coletivos (performances cidadãs, oficinas-performance), existe um primeiro acercamento ao território do ato, uma preparação da corpa para despertar um estado de disponibilidade para a ação. Penso esse processo de “preparação” também como estético e político, como ato de transmutação e, por isso, de experiência.

Guillermo coloca também lugares distintos entre as pessoas *performanceras*[104] e as ativistas: “Muchos de nosotros nos consideramos activistas, pero nuestras estrategias de comunicación y lenguajes experimentales son considerablemente distintos de aquellos utilizados por los activistas políticos” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203). De fato, os processos e muitas ações de ativistas não são as mesmas que as de performers, porém minha escolha por propor ou juntar-me a ações que estabeleçam um terreno comum entre performers, pessoas cidadãs e ativistas é uma necessidade, escolha política e até urgência, tanto em termos de processo quanto de indagação sobre práticas patriarcais estabelecidas em uma epistemologia teatral e artística eurocêntrica. Em relação a isso, Fabião também nos convoca para uma corpa de potências relacionais, consciência ativa e pela instalação de uma dramaturgia política que tome a vida:

> Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo — aqui e agora. (FABIÃO, 2008, p. 245).

Como última “defesa” colocada por Guillermo, é dito que a performance não segue as mesmas regras e nem a mesma história que o teatro ou a poesia, mas que está ligada a um movimento que surge no campo das Artes Visuais. E até mesmo estabelece diferenças entre o *performancero* e o artista visual, ou os teóricos dos *performance studies*. Sugere para a performance outras estratégias de comunicação e linguagem experimental, um território de pessoas estrangeiras:

> En resumen, nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen, y **ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados**. Debido a esto, nuestras múltiples comunidades están constituidas por **refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género.** (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203 grifo meu)

[104] Assim Guillermo chama as pessoas artistas da performance.

Apesar das fronteiras que Guillermo estabelece entre a performance e o ativismo, o autor também aponta uma ação questionadora e radical da arte que age nas percepções, nos nervos, nas ideias e na vida: “performers são, antes de tudo, complicadores culturais” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 237). É a partir dessa percepção política da ação artística nas subjetividades, que busco traçar diálogos entre o teatro e a performance com uma ética ativista ligada aos feminismos.

A performance me apresenta outras vias de referências, práticas mais autorais-coletivas-circulares, possibilidade de invenção, um lugar para tratar de gênero, de temas pessoais, de processos políticos, que muitas vezes eram difíceis de articular dentro das estruturas teatrais-acadêmicas.

Eleonora Fabião diz que a pesquisa e prática em performance colaboram para os estudos em teatro na ampliação de pesquisas de dramaturgia, métodos e repertório com base corpórea, investigações sobre relações “entre gêneros artísticos e gêneros híbridos; discussões e práticas teatrais voltados para políticas de identidade e políticas de produção e recepção” (FABIÃO, 2008, p. 241), como alguns pontos mencionados. Além de um teatro atraído pela “aguda materialidade, des-narrativização, anti-ficcionalidade e instantaneidade” (FABIÃO, 2008, p. 243) da performance.

Sentia-me fracassade, sem ter como dedicar-me por 8 horas diárias a um treinamento físico por conta do trabalho — frente ao ideal de virtuosismo e às ideias sobre um “Ator Iluminado”, a autoridade de um diretor, de um texto, de um autor clássico. Havia perdido o espaço presencial e de apoio construído pelo nosso grupo. Os estudos e o trabalho vinham sendo interrompidos e costurados pela maternidade. Mas “apesar de”, existe aqui uma corpa curiosa, desejante, vibrante, buscando. A performance se apresenta como

> um referencial dialógico fascinante (no mínimo uma pedra no sapato que nos faz parar, descalçar, sacudir, e voltar a caminhar com novas percepções do pé, do terreno em que se pisa, do calçado que se escolhe usar ou que se pode comprar, ou seja, das relações entre corpo, objeto e meio). (FABIÃO, 2008, p. 242).

Já nos distanciamos dessas estruturas patriarcais junto ao TRETA quando asseguramos decisões e processos mais coletivos e quando, em nossas cenas, trazíamos temáticas feministas. Mas sentia muitas vezes que fazer arte fora daquelas estruturas era inalcançável, principalmente depois de me tornar mãe. Precisei romper um pouco mais, refugiando-me no território da performance onde: “No hay gobierno ni autoridad visible. ‘Aquí’ el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203). Guillermo revela aqui uma visão romântica dessa arte; breve descobrirei que deste lado também existem estruturas. Mas é sempre hora de quebrar algumas coisas. Como na ação de Raquel Ferreira[105]:

Figura 27 – Prints de Narrativas de uma Destruição- Parte V, 2012, da artista Raquel Ferreira

Fonte: Canal do youtube da artista Raquel Ferreira. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=JcE0AsLiKR0. Acesso em: 26 fev. 2021.[106]

...ou trocá-las de lugar.

Guillermo diz das características fronteiriças, contraditórias e paradoxais na performance (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203). E coloca alguns princípios que reconheço em nossas atuações, os quais penso que são características de ações artísticas, políticas e éticas

[105] Raquel Ferreira é uma mulher cisgênera, branca. Artista visual, pesquisadora e professora de Artes Visuais no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul. Doutora e Artes Visuais com Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais no PPGAV/UFRGS.

[106] No texto “A DESTRUIÇÃO NA CASA – A DESTRUIÇÃO NA ARTE”, escrito pela artista, ela fala sobre o processo dessa performance. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_____FERREIRA_Raquel_Andrade.pdf. Acesso em: 26 fev. 2021.

que tem a **corpa como centro criador** (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 204)**.** Minha prática em teatro se apresenta em minha performance como memória física e movimento, como parcela de experiência vivida, e é isso que me faz colocar um pé em cada via, por minha formação, por minha prática docente e por **indisciplina**. Assim como aponta Guillermo sobre as impossibilidades de uma definição única da performance, nos conta Fabião:

> Estrategicamente, a performance escapa a qualquer formatação, tanto em termos das mídias e materiais utilizados quanto das durações ou espaços empregados. Como sugere Eduardo Flores (o homem mexicano que comemorou seu aniversário com bolo e enfeites na calçada) numa assertiva propositalmente generalizante, "a matéria da performance é a vida, seja do espectador, do artista, ou ambas". A arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência. (FABIÃO, 2008, p. 239).

Escapa rebelde a performance das tentativas de circunscrevê-la. É como quando brinco com Araúna de pegar bolinhas de sabão. Para a performance, não basta dizer "isto é" — logo que se toca, estoura no ar. As mãos ficam molhadas com aquilo que era o pequeno globo frágil e mágico, o chão escorregadio. E sempre que voltamos a repetir esta brincadeira, já não somos mais as mesmas pessoas.

Mutabilidade e vida são duas das matérias que, penso, significam muito para a performance feminista que proponho: A noção de uma mutabilidade de condicionamentos e de desmanchar, expulsar, quebrar a estrutura patriarcal; assim como a possibilidade histórica reafirmada pela arte feminista, da vida como matéria performática. Quem se coloca é a pessoa com a sua história ou seus sentidos, vibrações, na realização de uma ação. Não há personagens como no teatro, nem ensaios, dramaturgia, pelo menos não como característica da linguagem. Mas, embora tendo enveredado por esta nova trilha, na elaboração dos processos performáticos e na metodologia de oficinas e proposições, trago práticas dessa formação como docente de teatro e pessoa atuadora. É que esses processos vêm como que se embrenhando em um universo pessoal, levantando-se e modificando-se à medida que estudo sobre performance e experimento modos de fazer que me eram distantes, como a relação com a câmera ou a ação muito mais próxima à ideia de programa performativo, de Eleonora Fabião, do que de dramaturgia teatral.

Estou agora na rua da performance, mas venho pingando, me derramando, encharcada de um rio de teatro. Do teatro que fazíamos, onde a principal matéria-prima é a corpa, somos nós.

Meu trabalho, então, está embebido de algo que já experimentávamos, em nossa formação e junto do “Treta”. São essas raízes que me cercam, desse teatro já feito. Meu passado se fazendo presente, os vocabulários da expressão manifestando-se em nossas ações. Acredito que minha pesquisa como pessoa atuadora e performer vem se aproximando de um território híbrido entre a teatralidade e performatividade, entre a visualidade e a ação. Onde aciono conhecimentos de minha formação em teatro e da pesquisa atual no campo da performance, advinda das concepções das artes visuais, em um processo contínuo de experimentações. Estou agora na rua da performance, na casa, no quarto, no banheiro, nas janelas, nas frestas, nos postes. Nesta pandemia, volto mais uma vez para algo que parece a “sala de ensaio”, a sala de aula ou da rua onde trabalhávamos. Mas agora é um pequeno canto na garagem, no quarto com a cama levantada e encostada na parede, ou no pátio, ou até uma chamada virtual. Tenho experimentado fazer-me propostas e *poner la cuerpa*; na verdade é como se o espaço de laboratório fosse a própria corpa e não importa onde ou como, a partir de qual linguagem, respondo a partir de **movimentos e imagens que surgem a partir dessa pesquisa sobre a luta de mulheres e dissidências e suas práticas performáticas. São como impulsos! “**Meu investimento particular nos estudos da performance deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite *fazer*” (TAYLOR, 2013, p. 44).

Se te animas, me fala sobre os teus processos de cena, me disseste que estás retomando tua cena de graduação. E também sobre o que estás lendo! Breve começarão os movimentos do 8M-Pelotas; se desejas, podemos planejar juntes oficinas que partam das nossas pesquisas.

Um abraço demorado, Pam.

3. 2 DESDOBRAMENTOS POÉTICOS A PARTIR DA COLETIVIDADE E AÇÃO

As performances gestadas nessa mandala foram construções coletivas realizadas na cidade de Pelotas – RS, entre 2019 e 2021. A partir do centro propulsor “Coletividades e Ação”, orbitam também outras performances, feitas por pessoas artistas e artivistas, as quais relaciono a um feminismo de quarta geração e segmentos feministas anticapitalistas, interseccionais e negros, demarcando uma diversidade de lugares de fala, como aponta Hollanda (2020, p. 13). Observo estratégias de levar a público, da possibilidade de contágio da ação e de dividir o estalo ou o estado performativo com outres, como procedimentos feministas.

3.2.1 POSSÍVEIS DISPARADORES DE PERFORMANCE – FERRAMENTA PARA AÇÕES FEMINISTAS

“Un Violador en tu camino” – Coletivo Las Tesis. Chile, 2019 e **“Um estuprador em teu Caminho” – Chamada pública. Pelotas, 2019**. Eu havia iniciado essa pesquisa na metade de 2019 e em novembro, de repente, comecei a receber um monte de mensagens de amigues, com vídeos de performances feministas que estavam acontecendo em várias partes do mundo. Tratava-se da performance “Un Violador en tu camino”, convocada através das redes sociais pelo coletivo Las Tesis[107], e de outras coletividades orgânicas que estavam subindo seus vídeos em rede. Os grupos de jovens mulheres e dissidências entoavam em uníssono uma canção-protesto e realizavam uma coreografia em sincronia, em manifesto de denúncia e enfrentamento à cultura do estupro, à violência de gênero, aos feminicídios e transfeminicídios. Nesse tipo de convocatória feminista, a insurgência é construída em cada território onde se articulam ideias para a justiça e emancipação ligadas a experiências localizadas e multiterritorialmente,

[107] O coletivo LAS TESIS — formado pelas estudantes das áreas das ciências sociais e das artes, mulheres cisgênero e brancas, Daffne Valdés, Lea Cáceres, Paula Cometa e Sibila Sotomayor, que trabalham teatralmente a partir de pensamentos feministas — apresentou a performance “Un violador en tu caminho” pela primeira vez no dia 20 de novembro de 2019, na cidade de Valparaíso. A canção e a coreografia compostas para essa peça performática derivam de leituras a partir do estudo do livro “Calibã e a Bruxa” (2017), de Silvia Federici e das teorias da antropóloga Rita Laura Segato sobre “mandato de estupro”.

ao passo do que vêm se criando nas redes virtuais, esses espaços de discussão e contradiscurso em relação às grandes mídias e organização entre feministas de diferentes lugares.

A professora Rosângela Fachel estava na organização do *Sarau Queer*[108]*,* na casa cultural Las Vulvas, e me fez o convite de realizar a performance "*Un violador en tu camino*" junto des participantes do evento. Nós traduzimos a letra do espanhol para o português, fazendo ajustes também na coreografia. As 21 pessoas presentes ensaiaram a canção e a coreografia conosco, realizando a performance em frente à casa cultural e registrando o ato em vídeo. Também fizemos uma chamada nas redes sociais, alguns dias depois, para a realização da performance no Largo do Mercado Público. Criamos um grupo no *WhatsApp* para divulgar os vídeos de outras performances e assim ensinar a letra e a coreografia, mas também para a organização da ação. Atenderam a chamada um grupo de 32 pessoas, em sua maioria professoras e estudantes, o que já foi suficiente para causar algumas reações e olhares. Após esse primeiro ato, o grupo queria repetir a ação, então fomos em direção à praça, segurando o cartaz que havíamos feito. Algumas companheiras nos deixaram e encontramos outro grupo de mulheres cis e trans pelo caminho, que quiseram se integrar à performance. O ato terminou com uma sensação de comoção e fortalecimento. Nas duas experiências eu fiquei em frente ao grupo, dando as coordenadas da coreografia e a videoartista Daniela Lopes[109] ligava a câmera, dando início à performance. Esse era um momento bastante tenso no país; havia muitos relatos de violência em protestos.

Durante as realizações das reperformances, começávamos um pouco envergonhadas, mas o ritmo e a ação iam tomando força à medida que movíamos nossas corpas e cantávamos enfrentando os medos. Dessa forma, a primeira estratégia de levante performático registrada nesta pesquisa é a troca, das mais diversas ordens, que se estabelece no encontro entre as pessoas e em vontades coletivas de comunicar nossas lutas.

[108] Evento promovido pelo "Núcleo de Gênero e Diversidade (NUGEM) e pelo PPGAVI/UFPel.

[109] Daniela Lopes é uma mulher cisgênera branca, multiartista. Graduada em cinema e audiovisual (UFPel). Atualmente cursa Ciências musicais (UFPel).

Figura 28 – Mandala “Coletividade e Ação”

Fonte: produção própria, 2020.

Figura 29 – Detalhe 1 da mandala “Coletividade e Ação”

Fonte: produção própria, 2020.

A partir dessa experiência, e do que propõe o professor e crítico de performance Philip Auslander[110] (2013) no texto “A Performatividade da Documentação de Performance”, começo a pensar na forma de registro da performance e na câmera como disparadoras de estados performáticos, como possível ferramenta para performances feministas de rua.

Auslander levanta uma ligação ontológica da performance e do registro, tanto em relação à comprovação do acontecimento de performance e seu registro documental para as artes quanto para o posterior acesso do registro pelo público. E é nesse sentido que ele define: “o ato de documentar um evento como sendo performance é o que o constitui como tal” (AUSLANDER, 2013, p. 13). Considero essa uma hipótese para validar as características performáticas dos atos cidadãos, bem como uma estratégia disparadora para ações em performance nos mais diversos formatos. O professor ainda explica que a documentação da performance arte estaria mais relacionada com a característica de reprodução do sistema das artes do que com o registro de eventos, como faz a etnografia (AUSLANDER, 2013, p. 5). Porém, é exatamente ao questionar esse sistema que se abrem as possibilidades de reverberações performáticas que se estabelecem entre performances feministas. A câmera aqui surge como um elemento provocador das corpas e desses estados enunciativos, e o registro em rede, como possibilidade de circulação que alcança um maior número de pessoas. Ainda que a ação de rua continue sendo de extrema importância, pois ainda existem muitas pessoas que não têm acesso a essas tecnologias virtuais e aparelhos.

Outro ponto é a disponibilização desses registros em rede, saindo das galerias para o espaço público virtual, o que traça relações com a forma de atuação da quarta geração feminista, que estabelece diálogos entre o virtual e a ação direta no espaço público. As nossas atuações foram feitas com base na performance em vídeo feita no Chile e que circulou pelas redes. Essa situação expande as ideias formais sobre o registro. As performances que se seguiram, e que incluem a nossa, fazem parte dessa comunidade formada em torno desse evento, produtora de novas versões de ato e registros.

[110] Philip Auslander é um homem cis, branco, estudioso da documentação de performance e professor na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Geórgia, Atlanta, Geórgia, nos Estados Unidos.

“Um Estuprador no teu caminho”

O patriarcado é um juíz
Que nos julga por nascer
E nosso castigo
é a violência que não vês.

O patriarcado é um juíz
Que nos julga por nascer
E nosso castigo
é a violência que já vês.

É Feminicídio!
Impunidade pro meu assassino!
É estar desaparecida
É a violação

E a culpa não era minha, nem de onde estava, nem do que vestia
E a culpa não era minha, nem de onde estava, nem do que vestia
E a culpa não era minha, nem de onde estava, nem do que vestia
E a culpa não era minha, nem de onde estava, nem do que vestia

O estuprador eras tu
O estuprador és tu
É a polícia
São os juízes
É o Estado
O presidente

O estado opressor é um macho estuprador
O estado opressor é um macho estuprador
O estuprador eras tu
O estuprador és tu

Dorme tranquila menina inocente, não tenha medo do invasor. Que do teu sono, doce e contente, cuida o macho predador.
O estuprador eras tu
O estuprador és tu

Adaptação, feita por Rosângela e por mim, da letra da música “Un violador en tu camino”, do coletivo Las Tesis.

Performance "Um estuprador no teu caminho", realizada na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Primeira ação realizada no dia 03 de dezembro, em frente a Casa Cultural Las Vulvas, durante o “II Sarau Queer”, (NUGEM/UFPel e PPGAVI/UFPel) e segunda ação, no dia 07 de Dezembro, no Largo do Mercado Público e, em seguida, na Praça Coronel Pedro Osório. Registro e edição: Daniela Lopes.

Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino". Centro de Santiago, 25 de noviembre 2019.
Registro y edición: NOA (Nosotras Audiovisuales)

3.2.2 AÇÕES E REFLEXÕES A PARTIR DO DIA 8 DE MARÇO – OCUPAÇÃO NOS ESPAÇOS PÚBLICOS, TRABALHO E VIDA DIGNA

“8 de março - Dia Internacional das mulheres”. Historicamente o 8 de março é um dia de luta das mulheres trabalhadoras, operárias e sindicalistas. Foi Clara Zetkin[111] que propôs o “Dia Internacional da mulher”, durante o II Congresso Internacional de Mulheres Socialistas em Copenhague, em 1910, mas sem especificar datas. O dia também já vinha sendo discutido por socialistas americanas e europeias, e várias marchas, greves e outros acontecimentos foram se somando ao imaginário feminista em relação a esta data; o mais marcante é o incêndio no dia 25 de março de 1991, na fábrica *Triangle Shirtwaist Company*, nos Estados Unidos, onde trabalhava uma maioria de mulheres. Com os movimentos reivindicativos nas ruas e greves contra as excessivas cargas de trabalho e salários baixíssimos, tornou-se comum, por parte das organizações, cobrir os relógios e trancar as portas das fábricas, por esse motivo o fogo tomou conta do local rapidamente e morreram 125 mulheres e 21 homens (BLAY, 2001, p. 604).

A primeira vez que uma greve foi feita no dia 8 de março foi em 1917, e foi um ato de trabalhadoras russas tecelãs. Na década de 60 essa data começou constantemente a ser escolhida para a realização de marchas e greves gerais (BLAY, 2001, p. 605). Durante essa quarta geração, a data tornou-se palco para distintas lutas em dinâmicas que respondem à política do momento, reivindicações históricas e atuais, em favor da visibilidade de temas relacionados a classe, raça e gênero, contra as políticas neoliberais e o capitalismo que precariza e viola a vida de mulheres e dissidências.

A pesquisadora Maria Bogado[112] narra o marco do 8 de março de 2017, onde feministas do mundo todo saíram às ruas e realizaram greves. Esse movimento transnacional teria começado em Washington (EUA), depois da posse de Trump. “Outras 261 marchas

[111] Clara Zetkin (1857-1933) foi uma mulher cisgênera branca, professora, jornalista e militante feminista alemã, que lutava junto ao antifascismo e ao socialismo marxista. Foi fundadora do Socorro Vermelho Internacional em favor de prisioneires políticos, detidos por atuação na luta de classes.

[112] Maria Bogado é mulher cisgênera branca, poetisa e produtora audiovisual. Doutora em tecnologias da comunicação e estéticas pela Escola de Comunicação da UFRJ.

foram organizadas ao redor do mundo, não só pelos direitos das mulheres e dos LGBTQIs, mas também pelas lutas raciais, trabalhista, ambiental e dos imigrantes" (BOGADO, 2018, p. 39-40). Ela diz que, no Brasil, as mobilizações aconteceram em 60 cidades, tendo o apoio da página "8M Brasil" no *facebook*. Nesse ano estive na manifestação em Porto Alegre, com grande concentração na Esquina Democrática e marcha até o Largo Zumbi dos Palmares. Essa foi a primeira grande manifestação feminista de que participei, o lema que estampava as bandeiras e **lenços roxos** era "se nossas vidas não importam, produzam sem nós", e as vozes cantavam "contra a pobreza e opressão do capitalismo patriarcal", em grande mobilização contra o governo ilegítimo de Temer e a reforma trabalhista que queria igualar o tempo para aposentadoria de homens e mulheres, desconsiderando a brecha salarial e a tripla jornada que caracteriza a situação do trabalho feminino.

— As puta, as bi, as trava, as sapatão, tão tudo organizada pra fazer revolução!

Tomam seus lugares os feminismos da diferença, transfeminismo, feminismo negro, feminismo indígena, feminismo comunitário. Instaura-se um território comum e também de disputa de várias revoltas sociais, políticas e reivindicações de características anticapitalistas, antissexistas, antirracistas, sempre denunciando as violências sofridas sob o regime patriarcal e capitalista neoliberal, que na América Latina se soma ao colonialismo e ao militarismo, ao mesmo tempo que também se apresenta no ato a resistência e a força desses feminismos, com uma organização "baseada em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução" (HOLLANDA, 2018, p. 12, grifo meu).

Figura 30 – Detalhe 2 da mandala “Coletividade e Ação”

Fonte: Produção própria, 2020.

Durante as marchas, as pautas dos diferentes grupos e agentes (identitários e/ou políticos) se acrescentam às reivindicações comuns. Mas existem também disputas, já que são várias as vertentes desse movimento e plurais as pessoas que o compõem. A característica horizontal dessas marchas depende de ações de "microlideranças pontuais, que agem com pequenos vetores de força ou agência mobilizadora, além de uma série de ações marcadas pelo anonimato ou assinadas por nomes que recusam o individual em prol do coletivo" (BOGADO, 2018, p. 32, grifo meu).

Também em leitura do texto "Corpo, geração e identidade: A Marcha das Vadias no Brasil", de Carla Gomes e Bila Sorj (2014), Bogado (2018, p. 34) diz de uma importante característica vivencial nessas marchas, que é o próprio jogo estabelecido no espaço público, onde se colocam corpas não normativas, tanto em relação à estética quanto em relação ao comportamento. A autora também reforça a ideia da expressividade des participantes como fundamental nessas marchas feministas, dando o exemplo do "microfone-humano", técnica utilizada em marchas, onde um coro repete como um jogral a fala de uma só pessoa, tornando o texto audível na multidão e que nas marchas feministas é utilizado também para levar a público experiências pessoais (BOGADO, 2018, p. 35).

Ativistas negras denunciam, na América Latina e no Brasil, a continuação do imaginário, ordem social, cultura e política coloniais, que agora tomam novas formas e que perpetuam as opressões de gênero aliadas a cor e raça que foram implementadas naquele período. Lélia Gonzalez vai dizer que as amefricanas e ameríndias são as mais oprimidas e exploradas, e, consequentemente, são elas que formam o proletariado afro-latino-americano (GONZALEZ, 2020, p. 50). As injustiças são acirradas pelo capitalismo, que atinge com mais força pessoas racializadas, mulheres e dissidências. São elas também as primeiras a sofrerem com a crise e com a fome: "Se pensarmos no tipo de modelo econômico adotado e no tipo de modernização que dele flui — conservadora e excludente, pelos seus efeitos de concentração de renda e de benefícios sociais —, não é difícil concluir a situação dessas mulheres, como no caso do Brasil, no momento da crise." (GONZALEZ, 2020, p. 51)

Sueli Carneiro explica que o sujeito feminino que reivindicou emancipação por meio do trabalho, que era mantido em casa para ser a rainha bela e do lar, era a mulher branca, enquanto a mulher negra sempre esteve explorada, escravizada e depois mantida em

trabalhos considerados mais baixos hierarquicamente. Agora o padrão branco de trabalho se traduz em seleções que exigem “boa aparência”, em um sistema que continua premiando mulheres brancas em cargos de poder. “Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulheres?” (CARNEIRO, 2019, p. 314).

No texto “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”, conversando com as ideias do grupo Modernidade/Colonialidade, Rita Laura Segato fala sobre as relações de poder colonial e gênero. Ela argumenta sobre práticas descoloniais colocando o que chama de sua “caixa de ferramentas” como antropóloga em favor de questões levantadas por comunidades indígenas com as quais trabalhou no Brasil. A autora se questiona: “¿Por dónde se abren las brechas que avanzan, hoy, desarticulando la colonialidad del poder, y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?” (SEGATO, 2010, p. 1). Ao retomar brevemente seu trabalho na fronteira norte mexicana, em razão dos feminicídios ocorridos nessa região, Segato nos faz pensar que o que as corpas oferecem aos sistemas de poder, às prática coloniais modernas e ao capitalismo passa por uma série de formas de comercialização do feminino, como o trabalho sexual e o cuidado doméstico, até formas de destruição, como o tráfico e a morte (SEGATO, 2010, p. 2).

Segato sinaliza processos políticos mantidos pelos homens na colonialidade-modernidade como possíveis responsáveis por um “totalitarismo de esfera pública” (SEGATO, 2010, p. 15). Durante o trato colonial, estabeleceu-se o papel do homem no espaço público como um modelo de representatividade geral, relegando ao espaço privado, espaço doméstico, que a mulher habita, uma característica “residual” (SEGATO, 2010, p. 19). Ela denuncia um padrão colonial moderno e binário, e que a referência desse padrão é sempre masculina e universal, e isso atingiria todas as outridades. “Todo lo que sobra en ese procesamiento, lo que no puede convertirse o conmensurabilizarse dentro de esa grilla, es resto.” (SEGATO, 2010, p. 20). Assim, operam em tensionamento essas questões que atingem de diferentes formas mulheres e dissidências brancas e racializadas, cisgêneras, trans e travestis, tensões sobre as quais muitas de nós têm avançado, (re)existindo contra o poder que quer manter nossas ações em função do poder patriarcal e colonial.

É evidente que, na América Latina, os povos indígenas estão no centro das lutas anticapitalistas, no que se refere a sua resistência contra o avanço brutal da exploração da natureza e contra o racismo, da exploração de suas corpas, parte do programa genocida e ecocida da colonização. Mulheres pretas e indígenas deixam exemplos de organização popular e subvertem a ideia do feminino como apêndice, organizando ocupações, acampamentos, greves e piquetes, fechamento de estradas e uma série de outras ações que enfrentam o Estado e a colonialidade. Desloca-se assim a dicotomia espaço público/espaço privado para a ocupação de espaços políticos através de posturas conscientes, combativas e transformadoras.

Figura 31 – Detalhe 3 da mandala “Coletividade e Ação”

Fonte: Produção própria, 2020.

“Bombril” - Priscila Rezende. Brasil, 2010. A performer brasileira Priscila Rezende[113] denuncia em sua performance as opressões perpetuadas pela cultura brasileira racista. Bombril é uma marca de esponja de aço e o apelido pejorativo dado a algumas pessoas negras devido às características de seu cabelo. Em local público, recolhendo panelas, talheres e outros objetos domésticos que estão em volta de si, ela os esfrega com seu cabelo por aproximadamente uma hora (REZENDE, 2020, p. 11). A artista relata: “Esses comentários deixam seus rastros na personalidade, no comportamento e no âmago de quem os recebe. A consciência destas marcas, paradoxalmente, se tornou um ponto forte em minha identificação e valorização como mulher negra” (REZENDE, 2020, p. 11). Priscila também compartilha essa ação com algumas artistas do Espírito Santo: Jaqueline Loureiro, Elaine Vieira, Charlene Bicalho e Tatiana Rosa, em uma oficina que se chamou “Identidade e Afrontamento”, fazendo parte de uma proposição de Charlene Bicalho “Adaptação | Margens de Ti”, na exposição “Tentativas de Esgotar um Lugar” (2015-2016). Pode-se acompanhar um trecho da oficina preparatória e a performance no canal do youtube “RAIZ FORTE por Charlene Bicalho”[114], onde vemos as pessoas participantes em um círculo de diálogo, depois em um trabalho corporal conduzido por Priscila e por último na reperformance.

Priscila elabora, assim como **Victoria Santa Cruz**, em sua performance-poesia ***“Me gritaron Negra”***, a opressão em forma de cena, rompe com o trato do esquecimento, faz ver o racismo estrutural e cotidiano a partir de sua própria corpa e confronta as pessoas do público.

> Em minha experiência, e acredito que como é de costume a toda a população negra, somos compelidos a não falar sobre o assunto, a internalizá-lo e a responder de forma passiva. Mas o racismo mata, quando não o faz fisicamente, o faz emocionalmente, mentalmente, psicologicamente. Eu decidi não ser obediente a essa determinação que deseja corpos negros inertes, controlados, subordinados. “Bombril” é o corpo que se recusa a ser escravizado nesse silêncio. É, primeiramente e acima de tudo, um grito. (REZENDE, 2020, p. 13)

[113] Priscila Rezende é uma mulher negra e cisgênera. É artista plástica brasileira, graduada em Artes Visuais com habilitação em Fotografia e Cerâmica pela Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), e seu trabalho possui como principal tema a inserção e presença de pessoas pretas na sociedade brasileira. A partir de seu trabalho em performance a artista evidencia questões sobre identidade, raça e gênero, aliadas ao feminismo negro e à luta antirracista.

[114] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AGXeK5Car-U&ab_channel=RAIZFORTEporCharleneBicalho. Acesso em: 12 nov. 2021.

Retomando a questão da divisão sexual do trabalho, também se colocam perspectivas transfeministas sobre pessoas não binárias, homens e mulheres trans. Helena Vieira[115] recorda que a contestação do "sujeito mulher" pelo feminismo foi acompanhada de sua pretensão ao "mundo público", a escolaridade, a garantias de cidadania política (BAGAGLI; VIEIRA, 2018, p. 353), mas que compreendia somente mulheres cisgêneras e, como vimos, brancas, que haviam sido postas em uma posição de reprodução da família nuclear. Assim, tudo o que não está de acordo com esse CIStema de (re)produção, havia de ser convertido ou condenado. Vieira lembra da perseguição de mulheres na caça as bruxas nos Estados Unidos e Caribe, citada por Silvia Federici (2017), em relação ao controle das corpas de mulheres como pilar fundamental do capitalismo e evoca Xica Manicongo[116], perseguida por ser travesti e escrava no Brasil. "A patologização da transexualidade, da homossexualidade e dos 'desvios sexo-gênero' foram fundamentais para a reafirmação da exploração sobre o corpo da mulher e para a divisão sexual do trabalho." (BAGAGLI; VIEIRA, 2018, p. 366).

O pensamento e a luta de mulheres negras, pessoas não binárias, homens e mulheres trans foi fundamental para que o movimento feminista se decidisse a combater a relação perversa entre o machismo, o racismo e o CIS-sexismo. Para entender as relações da feminização da pobreza, de extermínio e genocídio das corpas dissidentes do modelo de homem cisgênero, branco e heterosexual e das hierarquias de reprodução do sistema neoliberal e capitalista, Sueli Carneiro (2019, p. 320) desenha um horizonte possível: "Pela construção de uma sociedade multirracial e pluricultural, onde a diferença seja vivida como equivalência e não mais como inferioridade".

[115] Helena Vieira é uma mulher trans/travesti brasileira, pesquisadora, transfeminista e escritora. Estudou Gestão de Políticas Públicas na Universidade de São Paulo (USP). Como dramaturga, fez parte do projeto *Brazil Diversity*, em Londres, com a peça *Ofélia, the fat transexual*. Desenvolveu, junto ao Laboratório de Criação do Porto Iracema das Artes, pesquisa dramatúrgica intitulada "Onde estavam as travestis durante a Ditadura".

[116] Xica Manicongo foi uma travesti preta, guerreira, escravizada, que vivia em Salvador. Desafiava as normas da cisgeneridade colonial, recusando-se a se vestir como homem. Xica foi condenada à morte pela Santa Inquisição e na atualidade é considerada a primeira travesti da história do Brasil.

Figura 32 – Registros “8M Pelotas”, 2020.

Fonte: Fotos cedidas por Julia Pema.

Figura 33 – Registros “8M Pelotas”, 2020

Fonte: Facebook “8M Pelotas”. Disponível em: https://www.facebook.com/8MPelotas/photos/pcb.271874711082880/271864587750559. Acesso em: 20 abr. 2021

Figura 34 – Detalhe 4 da mandala “Coletividade e Ação”.

Fonte: Produção própria, 2020.

A partir da performance “Um estuprador em teu caminho”, comecei a conhecer algumas pessoas e grupos feministas de Pelotas. Algumas dessas experiências já vêm sendo contadas, marchando em capítulos anteriores. Retomo: **“Mulher do Fim do Mundo” – Frente Feminista 8M Pelotas. Brasil, 2020.** Para o dia 07 de março de 2020, havíamos feito alguns materiais para a marcha que convidavam para uma concentração no outro dia. Para essa caminhada, o grupo decidiu que queria um movimento potente e convidativo, por isso optamos por fazer uma grande boneca. Por vezes, a utilização de bonecos gigantes aparece nas marchas e performances; esses bonecos podem ser encontrados em várias manifestações de performance e cultura popular para celebrar pessoas e animar os atos, ou até mesmo para serem destruídos, simbolicamente desenhando o desprezo das pessoas para com aquela figura, como o boneco de **“Bolsonaro amarrado no cipó”** carregado e destruído na **“Marcha das Mulheres indígenas em 2021”.**

A nossa boneca era uma mulher negra, reafirmando a importância dessas mulheres e do feminismo negro na cidade e querendo fazer homenagens a Marielle Franco e a Elza Soares. Marielle Franco é símbolo de luta por equidade e justiça e contra o projeto colonizador de genocídio da população negra, foi voz forte que conseguiu mexer estruturas e realizar denúncias políticas. Elza Soares era importante para nós especialmente por sua canção “Mulher do fim do mundo”, com tudo o que traz esta letra a respeito da dor e resistência ao “fim do mundo” que estávamos e estamos vivendo, que atinge primeiro as pessoas mais precarizadas. Também coroamos a boneca com um grande turbante roxo, em celebração, cantando na avenida a transmutação dessas violências, como Elza. A nossa fala, nossa opinião, a nossa casa, nossa solidão…

Para a ação do 8M-Pelotas, um valioso elemento era a presença da batucada, composta por diferentes grupos e pessoas autônomas, fazendo escutar as pautas daquele ano, puxando as palavras de ordem, dando o ritmo da marcha e mobilizando as corpas. As batucadas feministas são espaços performáticos — como nos contam as companheiras da **“Batucada Feminista - Tremenda Revoltosa” (Colômbia, fundação 2013)** —, de transformação pessoal, no que tange à possibilidade de colocar-se em pulsações movedoras de elocução e musicalidade em contraponto ao silêncio patriarcal, além de serem espaço da musicalidade

como uma forma de comunicar-se sensivelmente, em um sentir coletivo a partir não só das palavras, mas também do som e do movimento (¡JUNTAR..., 2015).

— "¡*la tambora a resonar por la dignidad, deste pueblo que no quiere más feminicídio*!"

— "¡*ni victima ni pasiva, lesbiana combativa!*"

A **Coletiva Presencia y Palabra (Peru – fundação ca. 2014[117])**, que trabalha a partir da cultura afroperuana, compõe movimentações em dança e consignas feministas para ocupar as ruas. Relata a integrante Claudia Reyes "Nina", sobre o trabalho coletivo e a partir de certas desconstruções da corpa: "Una queriendo luchar contra los esteriotipos se empieza a negar. Empiezas a negar cómo tu cuerpo, empiezas a negar cómo que no puedes moverte, que no puedes percutir, que no puede tu cuerpo hablar. He logrado con mis compañeras, que me han ayudado un montón a desbloquear" (SOMOS…, 2019, 3 min 37s).

Essas duas coletivas falam de uma forma de trabalhar sobre o pensamento feminista que se desloca do discurso, do texto, do intelectualismo, para uma abordagem vivencial, em que a própria maneira como conduzem os processo coletivos ou como acompanham os processos pessoais de reinvenção de si constrói éticas e práticas feministas.

— ¡Ahora que estamos juntas!

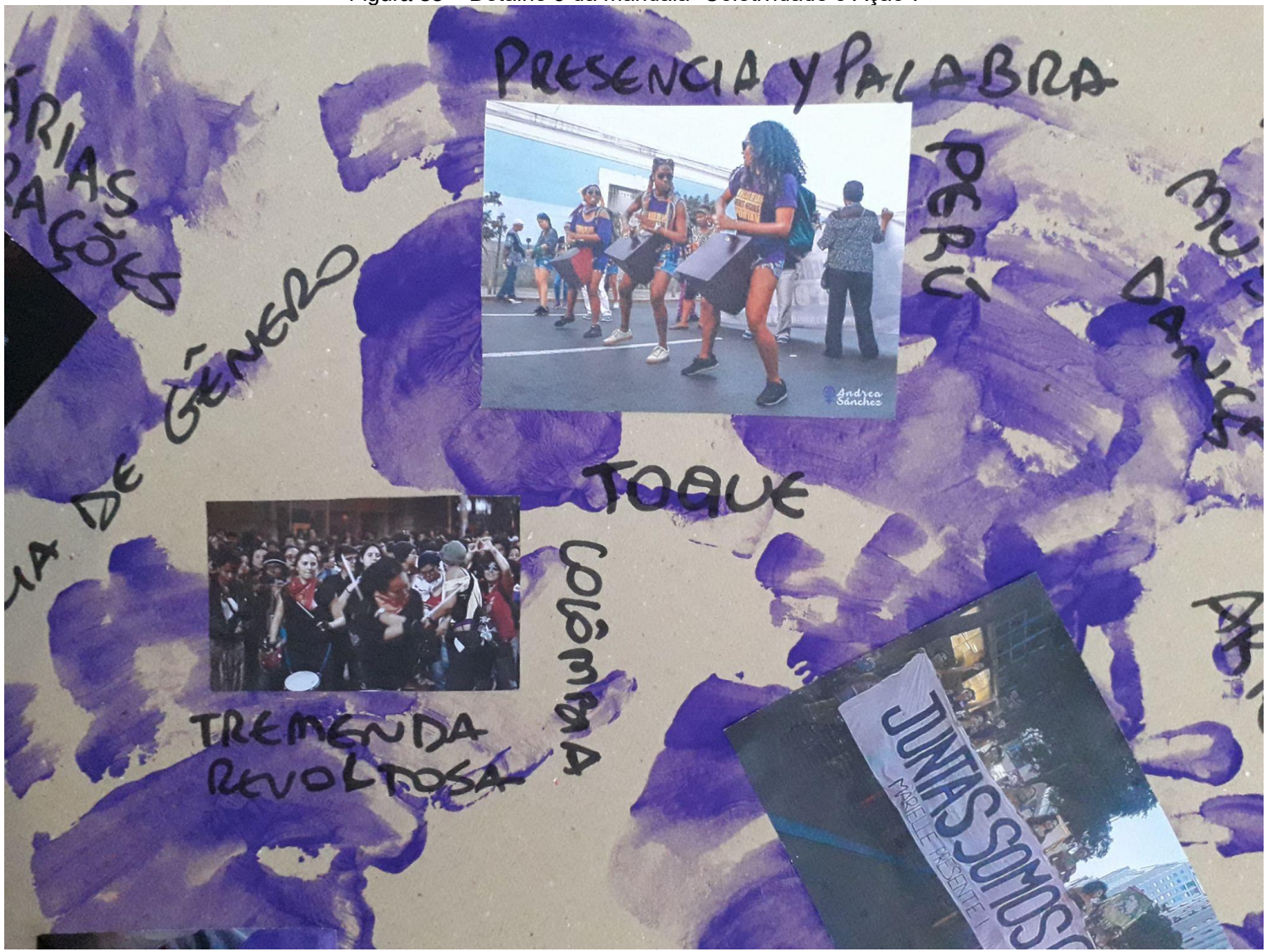
— ¡Ahora que sí nos ven!

— ¡Abajo el machismo que va caer, que va caer!

— ¡Arriba el feminismo que va vencer, que va vencer!

[117] Ano estimado. Não encontrei referência referência direta ao ano de fundação da coletiva.

Figura 35 – Detalhe 5 da mandala “Coletividade e Ação”.



Fonte: Produção própria, 2020.

“Retomada” - Frente Feminista 8M Pelotas. Brasil, 2020. No dia 08 de março de 2020, realizamos uma concentração na Praça Dom Antônio Záttera, em Pelotas. Havíamos pensado em uma performance para realizar, retomando esse espaço público da praça e o “Altar da Pátria”, um marco de granito que é frequentemente utilizado para campanhas de extrema direita na cidade. Nesse dia, as artistas Bruna Oliveira, Maria Falkembach[118], Marina de Oliveira[119], Mélanie Wrege[120], Roberta Alves[121], Taís Galindo e eu nos juntamos para essa ação. Enquanto Taís declamava um texto no microfone, tínhamos o seguinte programa para acionar: Caminhar em grupo e em silêncio em direção ao Altar da Pátria / Friccionar a corpa em relação a pedra / Ocupar todos os espaços com a corpa / Erguer os lenços convidando as mulheres presentes a ocuparem o espaço do altar da pátria. No fim da ação, as pessoas que se juntaram a nós em cima do altar ergueram seus lenços e ficamos um tempo ali em silêncio, sustentando aquela ação, antes de uma explosão de gritos e palmas.

— Trabalhadora, presta atenção! O Bolsonaro só trabalha pra patrão!

— Nem recatada, e nem do lar! A mulherada tá na rua pra lutar!

— Companheira, me ajude, que eu não posso andar só. Eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor.

---

[118] Maria Falkembach é uma mulher preta cisgênera e mãe. Atriz, coreógrafa, pesquisadora e professora do Curso de Dança - Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Educação pelo Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017), com doutorado sanduíche na *University of Exeter*. É coordenadora e coreógrafa-diretora do grupo Tatá de Dança-Teatro.

[119] Marina de Oliveira é uma mulher branca cisgênera e mãe. Professora do curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Possui Graduação em Artes Cênicas (Bacharelado em Interpretação Teatral) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999) e Mestrado (2006) e Doutorado (2010) na área de Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com pesquisas acerca da dramaturgia brasileira.

[120] Mélanie Wrege é uma atriz, pesquisadora de teatro. Estudante de Teatro-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas.

[121] Roberta Alves é uma mulher cisgênera e branca. Atriz, educadora e idealizadora do Festival de Teatro de Rua de Pelotas.

Figura 36 – Registro da performance “Retomada”. Pelotas, 2020

Fonte: Fotos cedidas por Camila Pasa.

“Março de Lutas” - 8M Pelotas 2021. Em 2021, como estávamos em pandemia, os vários coletivos se juntaram para organizar e realizar ações através das redes, tais como oficinas e debates. Assim, formamos uma agenda coletiva que se estendeu por todo o mês de março. Foi uma decisão difícil para o grupo não ir para as ruas nesse ano, mas dávamos atenção para o grave quadro da pandemia. Para que as ações não ficassem somente nas redes e pudéssemos também alcançar a comunidade, um carro de som percorreu as ruas da cidade, comunicando nossas pautas. Além disso, também foram espalhados lambes com os eixos de luta, nos quais pude colaborar com a arte gráfica. Nathalia Barp, Tais Galindo e eu também propusemos oficinas online, a partir de nossas pesquisas em performance e teatro feminista, nos dias 11 e 13 de março. E participei, compartilhando poemas, junto com as companheiras artistas e ativistas Eva Santos e Francisca de Jesus, e Leu Kalunga, que apresentou uma canção de sua autoria, no encerramento da live “8M 2021 - Porque lutamos”[122], no dia 27 de março.

O espaço público tem sido um território importante (em cada lugar ou entre lugares), para o reconhecimento e o encontro entre agentes de resistência, o compartilhamento de ideias e força política reivindicativa, rompendo o mandato patriarcal do silêncio e da obediência ao poder opressor. Aí se manifestam e se embrenham diferentes culturas de arte urbana como a performance de rua, o teatro de e na rua, a arte bonequeira e o mascaramento, as batucadas e contextos de ato, as intervenções em monumentos, as expressões de música, as danças, bailes e festas populares e de rua, zines e panfletagens, as intervenções urbanas como o pixo, o grafite, a colagem de lambes e adesivos, a poesia de rua, as ocupações culturais e projeções. E vem se fortalecendo uma cibercultura de comunidades virtuais e alianças, que ocupam subculturas eletrônicas ou utilizam-se das redes de massa para realizarem trabalhos políticos e subversivos, criarem discussões e questionamentos. E com essa particularidade, que é muito propícia para a arte e o artivismo feminista, se estabelece a circulação de teorias e pensamentos desse movimento, além da possibilidade da autorrepresentação e do trânsito de relatos pessoais como força movedora (COSTA, 2018, p. 46).

[122] Live encerramento “8M 2021- Porque lutamos”. Disponível em: https://www.facebook.com/8MPelotas/videos/294746202039036/. Acesso em: 30/08/2021.

Figura 37 – Arte dos lambes para o 8M Pelotas, 2021.

Fonte: Acervo 8M Pelotas.

Figura 38 – Lambe 8M Pelotas colado na parada de ônibus, 2021.

Fonte: Facebook 8M Pelotas. Disponível em: https://www.facebook.com/8MPelotas/photos/pcb.259078935695791/259078302362521/. Acesso em: 12 jun. 2021.

Ao tomar os espaços públicos, essas manifestações logram a suspensão de certas normas e códigos morais, modificando as vistas de uma cidade de expressões hegemônicas, desejos e estéticas capitalistas, e estabelecem uma relação de vivência direta entre a corpa, a coletividade, a expressão e a cidade. Além disso, tendo em vista um trânsito colaborativo, por vezes se dissolvem as barreiras entre as linguagens ou se complementam entre si, no fortalecimento de seus objetivos, como se pôde notar nas manifestações em Pelotas, onde convergiram a batucada, a colagem de lambes e panfletagem, a distribuição de lenços feitos com pintura stencil e intervenções teatrais como a boneca gigante e perna de pau, a performance e a intervenção.

Durante a feitura dessa mandala e do estudo dos textos citados, pude mapear algumas estratégias feministas, artivistas e ativistas de ação de rua em diálogo com o ciberespaço, que se desdobram em ações nessa pesquisa, tais como: a performance coletiva, a colagem digital, o lambe-lambe, o adesivo e as oficinas. Além disso, acredito que um exercício prático e extremamente importante foi a **escuta**, como um dos principais sentidos para desenvolver o trabalho junto das pessoas que tive a oportunidade de encontrar. Outra estratégia é a **disponibilidade para a realização**, por meio da qual cada pessoa oferece uma possibilidade ou habilidade, dentro do seu fazer, para armar ações comuns.

3.3 EMERGIR MUTAÇÕES: PRÁTICAS ÍNTIMAS E CORPÚSCULO

Uma viagem
Um paradoxo
E todas as vezes que digo “eu sou”
quero voltar para o início dessa carta.
Quero voltar para o início de algo. Mutação. Corpúsculo.
Mariposa ajena.
Vejo novamente as imagens.
Olhos fechados e a volta para um princípio de jogo.
Essa passagem diz também sobre um exercício de docência, do mundo como escola, e ao revés, e ao revés outra vez. De desaprender e ensinar a si mesme e compartilhar.
E sobre a possibilidade de “aprender-ensinar” como zona de invenção, já que a escola é muitas vezes um lugar da dureza e do silêncio imposto, do controle.
Esse escrito é também voltar para uma criança que, deparando-se com a violência da vida, decidiu passar por ela, silenciosa, invisível talvez. Mas como lhe foi impossível porque lhe ardia tudo por dentro — e também porque era uma criança muito teimosa —, contrariou a si e juntou-se à trupe mais espalhafatosa que havia em sua pequena cidade: o teatro.
E por conta do teatro, à performance.
Aqui onde a utopia se faz dentro de pequenos círculos, feitos pela areia derramada ou pelas cordas no chão onde se delimita a cena, ou ainda pelas mãos dadas das coletivas.
Esse é momento de introspecção, de volta a pulsões pessoais, depois de ter visitado tantas histórias e ações coletivas. É fluxo de movimentos de expansão, que precisam de recolhimentos, para que possam expandir novamente.
Uma carta para mim. Pam, Novo Hamburgo, 30/07/2021.

Figura 39 – Mandala “Mutações”.

Fonte: Produção própria, 2020.

Conto desse caminho percorrido guiando-me por imagens de ações performáticas e exercícios que lancei, que compõem a mandala “Mutações”. E refletindo a partir de leituras que fiz ao longo do curso de “Teorias Queer”, ministrado por Rosângela, sobre questões de gênero atravessadas à performance.

Esse (re)corte é como um rio vermelho que anuncia a morte como processo ritualístico, mágico, de enfrentamento a opressões e auto-opressões. Da morte da forma essencialista “mulher”, da mulher universal, biológica, estruturada histórica e socialmente pela cultura europeia e patriarcal como dócil e submissa. E a partir do processo laboratorial e experimental da performance, surge a busca por procedimentos que encarnem o fim do que há destas construções, e até mesmo da imposição dessa identidade, **para surgir outra coisa terrível para o patriarcado, desejosa como um insulto, como um crime.** Para e por outras formas de vida.

3.3.1 ESTRANHAR NORMAS, DESAJUSTAR CORPAS – LEITURAS DISSIDENTES

Yuderkys Espinosa Miñoso[123] (2007, p. 26) explica que, para os movimentos feministas, LGBTQIA+ e de luta contra o racismo, ancorar-se às identidades foi importante para o reconhecimento de iguais, para a formação de coletividades e para o estudo sobre as opressões compartilhadas, além de constituir uma possibilidade de recuperação da força dessas pessoas, sempre retratadas como objetos e excluídos. Diz também que, para além destas primeiras colocações, muitas estratégias criadas no exercício das lutas emancipatórias tiveram por base este conceito de identidade. Essa autora ao questionar-se: “Cuando yo digo, soy mujer o soy negra, o soy las dos cosas, ¿a qué sistema de representación de mí misma estoy apelando?” (MIÑOSO, 2007, p. 27), nos propõe o exercício de pensar quais os mecanismos que queremos movimentar quando nos apoiamos em identidades.

[123] Yuderkys Espinosa Miñoso é uma mulher cisgênera, preta e lésbica. Ativista antirracista e decolonial, feminista, pensadora e educadora afro-caribenha, nascida na República Dominicana. É fundadora do Grupo Latinoamericano de Estudio Formación y Acción Feminista (GLEFAS). Investigadora associada do Instituto Tecnológico de Santo Domingo e da Faculdade Latinoamericana de Ciências Sociais (FLACSO).

Com suas perguntas, a autora denuncia o mecanismo de sujeição binário utilizado pela política racial e social que cria esferas de poder, demarca as subjetividades e força definições estáticas, excluindo quaisquer outras manifestações que não se reconhecem naquelas identidades universais e tenta controlar os sujeitos criando ficções que parecem verdades, como a relação sexo-gênero (MIÑOSO, 2007, p. 32).

Ao olhar para as construções de identidades que foram sendo tratadas nas teorias feministas[124], percebemos que por muito tempo autoras trabalharam dentro desse binarismo e a partir de uma concepção biológica de “homens” e “mulheres”. Como explica Josefina Fernandez[125], essa perspectiva foi utilizada de maneira misógina em relação a comparações de processos socializantes de mulheres possuidoras de genitália feminina e identidades travestis — os prejuízos de crescer como uma “mulher real” em uma sociedade patriarcal seriam mais danosos e diferentes de qualquer um que nascesse homem. Cunha e Sara York reafirmam como o feminismo branco carrega, assim como denuncia Miñoso, padrões brancos e cisgêneros que estão em conflito com a própria ética feminista da promoção da vida e do afeto:

> Quais vidas esse feminismo diz proteger e salvar? Se há privilégios que categorizam corpos, temos também a exclusão de vidas. E, num país que é campeão de mortes de pessoas trans e travestis como o Brasil, não se fala sobre saúde integral, mental, direitos sexuais e reprodutivos para essa população. O feminismo, desde suas diferentes expressões, deve responder ao desafio da transformação das distintas exclusões e, portanto, do enfrentamento da discussão sobre o racismo interseccionalizado e o cissexismo. (CUNHA; YORK, 2020, p. 16).

[124] A partir dos estudos de Elizabeth Grosz (1994), Josefina aponta para duas vertentes feministas que compartilham de construções de pensamento apoiadas na oposição sexo/gênero, com equivalência à oposição corpo/mente, e da “noção de que a opressão das mulheres, está, em alguma medida, biologicamente justificada.” (FERNÁNDEZ, 2003, p. 142). Um grupo de “vertente positiva”, que incluiria, por exemplo, feministas marxistas, e as comprometidas com uma análise psicanalítica e/ou com processos de subjetividade feminina, colocaria o corpo da mulher como sendo dotado de um conhecimento, um comprometimento com a vida e os objetos, uma visão especial que os homens não teriam. Já a vertente negativa colocaria a natureza do corpo feminino como uma limitação, e seus processos de socialização como uma dificuldade para a obtenção de igualdade, sugerindo inclusive, tecnologias para a “regulação da reprodução e eliminação dos efeitos que a biologia feminina tem sobre as mulheres e seus papéis sociais, tal como sugere, por exemplo, Shulamith Firestone.” (FERNÁNDEZ, 2003, p. 141). Um terceiro grupo ainda seria formado dos pensamentos desses dois primeiros, o feminismo da segunda onda, o fundacionismo biológico, que “establece un tipo de relación entre biología y proceso de socialización (...). El cuerpo sexuado es el dado sobre el cual se sobreponen características específicas; el sexo prove el lugar donde el género es supuestamente construido.” (FERNÁNDEZ, 2003, p. 143).

[125] Fernández é antropóloga, escritora feminista, integrante da área dos Estudos Queer. Membra do Grupo Feminista Ají de Pollo.

Pessoas trans e não binárias trouxeram para dentro do campo feminista as reivindicações e debates acerca da desconstrução da noção de corpo biológico, não só a nível teórico, mas também como prática, como vivência e como campo de atuação política. Josefina Fernández deixa uma série de perguntas sobre o tema, que fazem pensar sobre os corpos atuantes nas performances e nos movimentos feministas, sobre as noções de sexo, gênero e vivências femininas e dissidentes:

> ¿es necesario corporizar el cuerpo sexuado mujer para ser feminista?, ¿qué significa esa corporización? y ¿cómo es ella asumida por las diferentes mujeres?, ¿existe una corporización específica del cuerpo sexuado mujer?, ¿todas las mujeres participamos de la misma corporización?, ¿no fueron precisamente algunas mujeres las que dijeron no ajustarse a esa Mujer construida por el feminismo, impugnando así esa misma construcción que las excluía?, ¿no estamos suscribiendo rápidamente a un binarismo cultural rígido que construye los cuerpos como ajustados consistente y permanentemente a dos tipos sexuales exclusivos y exhaustivos, usando las normas genéticas, gonadales y anatómicas de la cultura dominante? (FERNÁNDEZ, 2003, p. 146).

Com o surgimento dos *gender studies*, surge para o feminismo um "olhar desconstrutivista" que se abre a outras possibilidades de corpa e significação, em processos moventes e dissidentes, que rechaçam as ideias modernas genitalistas (FERNÁNDEZ, 2003, p. 146). Importante autora foi Teresa de Lauretis (1987), que desvelou as "tecnologias de gênero" que regulam e orientam o sujeito, juntamente a outras categorias como raça e classe, começando em seus escritos um chamado *a* "la desestabilización de la normatividad de las formas dominantes de la identidad sexuada y a la búsqueda de nuevas definiciones del sujeto femenino." (FERNÁNDEZ, 2003, p. 147-148). Foi ela a primeira a usar a expressão *Queer Theory* como uma "posição crítica no interior de toda afirmação de identidade homossexual, e em definição a toda identidade que se diga heterogênica e monolítica, essencializante e naturalizante" (PRECIADO; BOURCIER, 2001, p. 36).

Paul Preciado[126] e Sam Bourcier[127] falam da teoria *queer* como um processo de tradução e retradução dessa palavra, uma tradução política. A palavra em inglês é um insulto, “uma interpelação que produz posições de sujeito abjeto no interior de um certo tipo de discurso homofóbico” (PRECIADO; BOURCIER, 2001, p. 44), e que foi tomada e reapropriada por grupos políticos de minorias sexuais. Essa “tradução é sempre e em todo caso uma trabalho de contrabando” (PRECIADO; BOURCIER, 2001, p. 34).

Na América Latina, explica Héctor Domínguez-Ruvalcaba[128], o *queer* sofre um processo de tradução cultural e diálogo transnacional, tensionando-se com o colonialismo, já que as regras de comportamento e identidade sexual fizeram parte desse processo (DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, 2019, p. 13), dessa forma a queerização alia-se à de(s)colonização. O *queer/cuir* também é relacionado às práticas corporais “desviadas” deste continente, e amalgama-se às posturas críticas contra a nação, o Estado, o sistema neoliberal, o sistema de gênero (DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, 2019, p. 8-9), e a igreja como instituição colonial reguladora. O autor lembra-nos também que estas práticas dissidentes já existiam antes mesmo da teoria. A academia e os movimentos políticos e artísticos vêm a colaborar com “un corpus de representaciones, acciones y metodologías para iluminar aspectos oscuros y negados de la historia cultural” (DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, 2019, p. 8).

Ao pensar o *queer* como insulto, podemos reconhecer os trânsitos e as apropriações de palavras depreciativas que os movimentos “minoritários” realizam dentro de processos de afirmação a partir do lugar (minoria, margem, abjeto), ou, neste caso, do próprio termo pejorativo, como uma estratégia. Basta lembrar, por exemplo, o xingamento “gay” e, no Brasil, “bicha”, “viado”, também “vadia”, reapropriado na marcha das vadias, ou as “suffragettes”, como foi adotado no movimento de sufrágio, sendo o sufixo “ette” pejorativo.

---

[126] Paul B. Preciado é um homem trans, branco, escritor, filósofo e curador, nascido na Espanha. Pensador contemporâneo das políticas do corpo, gênero e sexualidade. É bolsista Fulbright, mestre em filosofia e teoria de gênero pela New School de Nova York e doutor em filosofia e teoria da arquitetura pela Universidade de Princeton. Atualmente é filósofo associado ao Centre Georges Pompidou, em Paris

[127] Sam Bourcier é um homem trans, branco, filósofo e sociólogo, professor da Université Lille 3, na França. Formada/o em Filosofia na École Normale Supérieure, com doutorado em Sociologia na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, em Paris.

[128] Héctor Domínguez-Ruvalcaba é doutor em Literatura Hispánica pela University of Colorado Boulder. É professor associado do Departamento de espanhol e portugês da *University of Texas* em Austin, na qual leciona Literatura e cultura queer na América Latina, Modernismo latino-americano e Temas de gênero no cinema Latino-americano, sendo referência no âmbito das questões relacionadas à sexualidade, gênero e violência na literatura e na cultura latino-americana.

Anselmo Peres Alós[129] aposta na resposta política ao insulto como estratégia de resistência, e nela gostaria de ressaltar o caráter performático. Quando gritam-lhe “viado”, contragolpeia:

> “não sou viado, sou viadéééééééééésima, meu cu é laico e o sexo anal derrubará o capital”. Se eu responder “sou um homem homossexual e exijo ser respeitado”, também estaremos diante de uma resposta de teor político e de um sujeito que se recusa a ser objetificado. Mas essa resposta não tem absolutamente nada de *queer* (ALÓS, 2020, p.3).

Este trânsito da palavra, este contrabando, pode ser colocado também para além das palavras e seus significados, na subversão dos símbolos, signos e das linguagens, já que se trata de estruturas de poder, sentido e significado, linguagem verbal e não verbal, e de poder sobre as corpas.

Assim como Preciado diz que “podemos compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo” (PRECIADO, 2011, p. 12), Yuderkys Miñoso destaca a não passividade das pessoas em relação a estas normas ou verdades e nos faz pensar sobre as estratégias dos grupos subordinados em relação a possíveis formas de levante sem a filiação a uma identidade estável. Como a possibilidade de reconhecer-nos, talvez, como não sujeitos, pois assim fomos determinados pelo opressor.

Nos anos 90, feministas lésbicas, feministas negras e as pós-feministas começam uma ruptura com este sujeito universal “mulher”, que era uma identidade branca, colonial, de classe média alta e dessexualizada (PRECIADO, 2011, p. 17). Os próprios movimentos viram que esta categoria universal não seria suficiente para representar a todes, abrindo-se para dúvidas sobre a noção de sujeito “já que ela emerge como o efeito de uma artimanha do poder que possibilita pensar a mulher a partir de um binarismo fundacional” (ALÓS, 2011, p. 429). No mesmo período em que, como conta Preciado, a crítica pós-colonial influenciou o movimento *queer* a

[129] Anselmo Peres Alós é um homem gay brasileiro. Escritor, pesquisador e professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Doutorado em Letras pela UFRGS. É Líder do Grupo de Pesquisa Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria queer (UFSM/CNPq).

pensar sim na identificação, mas como estratégia política, jogando entre a hiperidentidade — onde enunciavam as sapas, as bichas, as pessoas transgênero — e a pós-identidade, operando uma:

> **utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes.** A força política de movimentos como Act Up, Lesbian Avengers ou Radical Fairies vem de sua capacidade para investir nas posições de sujeitos "abjetos" (esses "maus sujeitos" que são os soropositivos, as "sapatas", os "viados") para fazer disso lugares de resistência ao ponto de vista "universal", à história branca, colonial e straight do "humano". (PRECIADO, 2011, p. 15, grifo meu).

Além disso, as investidas políticas desses grupos (*Act Up, Lesbian Avengers, Radical Fairies*), envolviam a ocupação performática do espaço público e um caráter ético-estético em seus movimentos, marcando uma potente relação entre arte e ação política, e perspectivas para pensar como cocriar possibilidades de prazer, de política e subjetividade, e incorporá-las a vida (ALÓS, 2011, p. 434). Práticas em diálogo com o feminismo, pois "considera o corpo simultaneamente como suporte e significante" (ALÓS, 2011, p. 442).

Desviar. Motivos para gozar, com as possibilidades de ideias, imagens e palavras, nesse fazer, nesse arquivo, nesse papel. Uma brecha na estrutura "da corpa" do texto. Em roxo está o texto de Yuderkys Espinosa Miñoso (2007, p. 36), em vermelho, minhas intervenções:

Comencemos a abrirnos, em frente ao espelho, em frente a câmera, na rua, em círculos, *a las posibilidades de construcción de nuevas identidades,* outras corpas, *no prefiguradas, ni estables, ni polarizadas,* monstruosas, *para comenzar a reconocer en nosotras/os/es lo que no encaja, lo que hemos tratado de ocultar para ser aceptadas/os/es y reconocidas/os/es dentro del sistema binario de identidad.* Agora seremos anônimes, não para sermos apagades, mas para ocuparmos todas as estruturas, corroê-las ou queimá-las e, sem que vocês nos vejam, pintaremos nossas caras sobre os seus painéis de propaganda. E as crianças contarão outras histórias, em línguas perdidas, antigas ou inventadas. Entre fendas, *comenzar a revalorizar estos pequeñísimos espacios de deconstrucción,* des-sujeição, des-sujeitação, criá-los e recriá-los, *como espacios de subversión de la lógica falogocéntrica de construcción del poder como dominio.*

Quero pensar as subordinações “mulheres”, “feministas”, “dissidências” e “latino-americanas”, não como “naturezas” e sim como categorias históricas, de luta, para ações ativistas, ações multitudinárias e insurgentes, e também pensá-las como insulto, como mecanismo de opressão do qual nos apropriamos, investigamos, recriamos ou abandonamos.

3.3.2. A PESQUISA EM PERFORMANCE COMO CONTRAVENÇÃO

Alós (2011, p. 426) explica que, ao questionarmos a naturalização da relação entre sexo e corpa, podemos entender como a cultura produz significados para essas categorias e, assim, o que é considerado normal e compreensível, e o que é considerado anormal. Dentre os resgates teóricos que faz, e autore retoma a filósofa Judith Butler, que propõe deslocar a percepção hierárquica da opressão de gênero entre um hegemônico e um subalterno, e notar a operação do poder que fricciona uma estrutura binária, onde a matriz heterossexual impõe à categoria sexo uma concepção em termos de gênero (ALÓS, 2011, p. 428). Para Butler, a performance de gênero estaria em constante construção, "necessitando ser permanentemente reiterada" (ALÓS, 2011, p. 436). É a partir do pensamento de Butler sobre as performatividades de gênero que Alós irá questionar-se: "Haveria práticas culturais a produzir algo como uma descontinuidade e uma dissonância subversivas entre sexo, gênero e sexualidade, questionando suas supostas interrelações de ordem causal e biológica?" (ALÓS, 2011, p. 429).

A partir dessa pergunta, penso eu, e se pensarmos a performance arte e a ação performática de rua como uma linguagem com a qual nos articulamos, ou ato político enunciativo, como tecnologia — tal qual Teresa de Lauretis (2019, p. 123) pensa o cinema —, poderíamos entender essas manifestações como dispositivos de arte e de cultura? Já que "ao afirmar que a representação social de gênero afeta sua construção subjetiva e que, vice-versa, a representação subjetiva do gênero — ou sua autorrepresentação — afeta sua construção social, abre-se uma possibilidade de agenciamento e autodeterminação em nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas" (LAURETIS, 2019, p. 131). Nesse trecho, Teresa lança algumas possibilidades de investimentos de discursos e práticas subversivas.

Ponderando que, talvez, enquanto acesso e cultura massiva, a performance não tenha tanto alcance quanto o cinema, bem como trazendo essas questões para um processo laboratorial e pessoal, trago a performance como ato micropolítico: Poderia a performance ser campo de força contra a cultura da hegemonia cis-hetero-colonial-patriarcal, e capaz de criar outras existências?

Poderia a performance-arte-ação ser uma tecnologia, de forças rituais, capaz de interromper essa continuidade de gênero que é constantemente e socialmente afirmada, através da experimentação e criação de outros tempos, outros espaços, outras corpas?

Acredito que esse processo — corpúsculo — de atenção e ação sobre a corpa e fabricação a partir do ser pode gerar micro(re)existências ao congelamento da identidade, a esse aprisionamento no sistema cis-hetero-colonial-patriarcal, que acaba por esfriar o sangue e cortar todos os canais por onde correm os rios da vida. Nesse sentido, a artista Roberta Barros[130] fala sobre uma possível corpa feminista, em sua atuação com performance e *body art*:

> Para mim, a performance é um campo muito rico de proposição do que seria um corpo feminista, que é um corpo diferente do corpo biológico, social e feminino. Um corpo feminista como um corpo que não se substancia, como uma fronteira que não se positiva, algo que não se fixa numa identidade previamente construída para o lugar do feminino numa sociedade patriarcal. A busca por este corpo feminista é uma experimentação de desraizamento como deslizamento, desencontros com o próprio corpo biológico. A performance permite que o corpo deslize por identidades, representações e estereótipos distintos. (KUHNERT, 2018, p. 85).

Guillermo Gómez-Peña vai dizer que a performance arte nos liberta da camisa de força da identidade, e é capaz de inverter estruturas através do jogo de ser outre, vestir-se de outres, maquiar-se. E fala que a performance arte funciona muitas vezes como estratégia de sobrevivência das dissidências sexuais e raciais que precisam cotidianamente viver em território normativo. *Borache entre identidades y cuerpas*:

> De hecho, el juego de invertir las estructuras sociales, étnicas y de género es parte intrínseca de nuestra praxis cotidiana, y asimismo lo es el travestismo cultural. En el performance, al asumir la personalidad de otras culturas y al problematizar el proceso mismo de representar a otro o de hacerse pasar por el otro puede ser una estrategia efectiva de “antropología inversa”. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 207).

[130] Roberta Barros em depoimento para o texto “Nas artes” de Duda Kuhnert (2018), no livro “Explosão Feminista”.

Recordo o caminho — quando me tornei mãe de uma criança — que escolhi pela performance como campo de estudo, como um escoamento de toda norma que vinha junto a um título de “mulher-mãe”, tentando buscar outras formas de ser mulher. Ao mesmo tempo que tentava criar uma nova língua para me comunicar com aquele pequeno ser, senti muitas vezes que perdia a voz. Durante a gravidez haviam crescido os meus seios e o quadril, e não reconhecia a corpa de antes. Era e é mais difícil passar despercebide, indefinide, a corpa marca noções binaristas de gênero. E se não passo?

Figura 40 – “CRIA DISSIDENTE / CRIA FEMINISTA”. Colagem de adesivo entre Novo Hamburgo e Estância Velha, 2021. Pâmela Fogaça.

Fonte: acervo pessoal.

Agora tinha seios que a todo momento estavam descobertos para dar de mamar, cheiro de leite azedo e um cansaço imenso. Foi assim, e sentindo-me empurrade para o espaço da casa, pelo trabalho doméstico, pelo título e pelos olhares na rua que atestavam "mamífera" e logo depois: — Sem-vergonha! Cadela! Cobre essas tetas! No meio dessa confusão de sentires, busquei na universidade e na pesquisa sobre performances em espaços públicos um lugar de contravenção. Já que me queriam em casa, ia à público. Já que não me reconhecia, o que poderia inventar? Como posso inventar? O que vou criar?

Abre-se uma via de uma corpa erótica na experimentação dos sentidos e da autorrepresentação. Para a enunciação como exercício de protesto. A tinta que utilizo nas mandalas escorre das mãos e pés para os braços, dos braços para a corpa e o rosto, como em: **"*Ejercício de Protesta" (2010)* - Liuska Astete Salazar, Chile.** Em uma série de três ações, a artista fica nua na rua e derrama sobre si, em frente a prédios simbólicos de poder, um balde de tinta das cores vermelha, preta e amarela, respectivamente em cada ação. Correspondendo a estas três cores, a artista toma uma posição corporal que faz referência aos aparatos repressivos do sistema capitalista: o estado, a igreja e a educação. Em vermelho, toma a postura de um monumento público em homenagem a O'Higgins; em preto, posiciona-se como que crucificada ou ajoelhada rezando, realizando a ação em frente à catedral, em contraponto a brancura que pretende a aparência do lugar; e, em amarelo, toma a posição de uma vênus e coloca-se em frente a universidade de artes, fazendo uma crítica sobre a censura da corpa feminina real nesse espaço, enquanto se estudam os nus femininos (SALAZAR, 2020, p. 1). Como na chamada pública **"ROJAS" (2019) - Coletivo Rua das Vadias, Brasil,** que convoca pelas mídias sociais mulheres cis e trans a comparecer em um determinado local, vestindo roupas claras e levando um balde. As performers derramam sobre si os baldes de tinta vermelha, deixando escorrer pela calçada. Quando a performance ocorreu em Recife, também interromperam o trânsito por alguns minutos com a cena, recebendo uma série de xingamentos e buzinaços. Ou como nas **pinturas corporais e tinta utilizada nos atos feministas**.

Interrompo. Interrompo o trabalho doméstico. Interrompo o trabalho remoto. O tempo acelerado destes dias. A falta de encontro. Interrompo e escrevo um programa: Preparar um espaço e materiais. Ligar a câmera. Movimentar a corpa pelo espaço. Cobrir uma parte da corpa com tinta. Cortar uma fruta ao meio. Comer.

Preciado diz que as mulheres foram afastadas das imagens tidas como pornográficas, “uma distância que é comparável à exclusão das mulheres do Museu Secreto, da rua, do comércio sexual, e que é constitutiva da construção do espaço público até meados do século XX como um espaço masculino e branco” (PRECIADO, 2018, p. 29-30). Dentro da historiografia da arte e no museu, “mulher” e “feminista” foram palavras utilizadas para categorizar, solicitando destas mulheres-artistas-feministas, temáticas “aceitáveis” como a maternidade, o trabalho doméstico e a violência de gênero, mas não o prazer, a pornografia, o sexo ou a sexualidade e “procurando lhes atribuir uma missão estética e crítica que não excedesse o que a arte esperava do segundo sexo” (PRECIADO, 2018, p. 22).
O prazer não é domínio do homem cis branco heterossexual, nem o prazer visual, sensorial, nem o espaço público. Tiro os móveis do quarto e limpo o chão. Armo a câmera com disparos automáticos em um tripé, a câmera também como um mecanismo de esfíncter, como um órgão (CARVALHO; MARTINS; NETO, 2021). Voyeur de meu desejo, de meus sentidos. A tinta como exercício de um protesto. A fruta para mobilizar as fomes. Autoimagem e mobilização de sentidos.

Figura 41 – Detalhe 1 da mandala “Mutações”.

Fonte: Produção própria

Figura 42 – “Gumes”. Foto-Performance, 2020. Pâmela Fogaça.

Fonte: acervo pessoal.

Deixo espalhado na minha frente um prato com tinta vermelha que uso em meu processo de registro, e que faz referência ao ritual de pintar os corpos durante manifestações públicas. Deixo também um mamão e uma faca.

Corro no espaço, depois vou fazendo círculos com as articulações e me movendo instintivamente tentando liberar tensões. Aquecer me ajuda a ter atenção e deixar os pensamentos sobre outras coisas passarem. Sabia que buscava a sensação, a relação dos materiais interferindo uns nos outros e em minha corpa, e vice-versa. Algumas emoções aparecem rapidamente, à medida que realizo as ações, algumas confirmando o projeto do programa, outras novas que me levam a outros gestos. Sigo o fluxo de encontros e desencontros. Acionei o sentido do tato e do paladar, a pele e a boca — do desejo —, deixando surgir algumas imagens entre a ação e a câmera.

Ligo a câmera. Uma corpa privada, uma corpa pública. O desejo privado, o desejo público, a público. Os dois e nenhum. O entre. Abrir os olhos. Um ato para meu desejo.

Começo pelo rosto como algo que quero apagar. A percepção da tinta molhada e um pouco gelada em meus ouvidos, no pescoço e em meu colo. O rastro da ação, a modificação da tinta que se espalha, que desenha. Pego a faca e sinto uma pausa, tensão, força. O corte da fruta, a imagem do mamão como vulva. Tiro as sementes, sinto o cheiro e me demoro um pouco no olfato até levar à boca. Mordo o mamão e cuspo algumas sementes que ainda estavam ali. Procuro perceber a minha boca, os dentes, a língua. O gosto é doce, mas a semente é azeda. Pego as duas partes e como rapidamente e exageradamente. Finalizo.

Em estratégia para ocupar a rua, fiz com esses registros de marchas feministas e transfeministas (disponibilizados na internet, além de registros do 8M-Pelotas, cedidos pela Julia Pema), algumas colagens digitais para a criação de lambes. Com outres artistas, participei de uma chamada pública realizada por Luana Terra[131], para exposição virtual e lambes que foram colados na cidade de

[131] Luana Terra, 26 anos. Artista visual, arte-educadora e designer. Formada em Licenciatura em Artes visuais pela UERGS e colecionadora de experiências! Trabalha com fotografia, design gráfico, mediação cultural, produção de projetos e eventos. Atualmente tem se dedicado a pensar os espaços urbanos e nossas relações com eles, e a produzir imagens, explorando suas possibilidades narrativas. A chamada Redes Urbanas foi financiada pela Lei Aldir Blanc de Artes Visuais.

Canoas - RS, criados a partir da temática “Redes Urbanas” (mesmo nome da exposição), de vínculos e fluxos com cidade e de conexões que são também estabelecidas na internet. Para a colagem digital, fui brincando com a repetição dos registros, das palavras e sobreposições, criando um mar de imagens, querendo recobrar a ideia multitudinária das marchas. Provando essas linguagens que não são de minha formação primária em teatro, como a colagem digital, o adesivo e o lambe de rua, considerei operações e composições que utilizamos para a feitura de cenas: jogo, dramaturgia, cenário, figurino, textura, figuras, texto e verbos de ação.

Figura 43 – Lambes “Retomar a si como indisciplina”. Pâmela Fogaça, 2021.

Fonte: acervo pessoal.

Figura 44 – Registros da colagem de lambes da exposição de rua “Redes Urbanas”.

Fonte: imagens cedidas por Luana Terra.

3.3.3 CORPÚSCULO - FLUXOS DE AUTOIMAGEM E CORPA COLETIVA

Oficina “Hey, Bitches: por uma antropofagia cadela” (2020) - Alexandra Dias, Brasil

Em 11 de março de 2020, participei de uma oficina, promovida pelo 8M Pelotas junto da Uzina Feminista, com a professora e performer Alexandra Dias.[132] “Hey, Bitches: por uma antropofagia cadela” é o desdobramento em oficinas do seu solo de dança performático *BITCH*, que faz parte de seu doutorado na University of Roehampton – Londres, Inglaterra. Nesse dia ela começou contando um pouco da sua pesquisa, que queria “devorar” um artista chamado Nando Messias, que fazia uma performance a partir

[132] Alexandra Dias é artista da dança. É Professora Adjunta DE da Universidade Federal de Pelotas/RS no Curso de Dança Licenciatura. Possui PhD em Dança pela University of Roehampton (Londres, UK) com Bolsa CAPES de Doutorado Pleno no Exterior - DPE. Seu trabalho se baseia em processos de prática-como-pesquisa, tendo como ênfase o estudo do corpo e dos processos de composição coreográfica e montagem de espetáculo. Sua pesquisa tem como foco a dança solo e a antropofagia, abrangendo ainda temas como o corpo descolonizado, a performatividade e a educação somática. É bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999) e Mestre em Artes Cênicas (Bolsa CAPES) pela mesma instituição (2009).

de uma agressão e xingamento para “gay”[133], e dar corpa à ideia de antropofagia, saindo da teoria. Então ela começou a explorar sua boca e o ânus como partes da corpa que recebem e que dão. Brincando com essas duas extremidades, percebe um sentido animalesco e começa a trabalhar a figura da cadela. Em inglês a gíria “bitch” pode ser utilizada como xingamento para “cadela” ou “puta” e para referir-se a mulheres fortes. Assim, Alexandra propôs para as pessoas participantes uma série de práticas a partir dessa relação entre “cadela” como imagem física, subtexto; e de movimentos e percepção interna entre a boca e o ânus, ou a vagina. Liberando e acordando buracos da corpa que podem ser antropofágicos.

Nesse período da pesquisa, Rosângela havia compartilhado comigo o texto “Multidões queer”, de Preciado (2011). Em uma parte desse texto, ele coloca questões diretamente relacionadas à domesticação e normatização das corpas, um “corpo straight” da heteronormatividade. Também explica uma série de vigílias e de fluxos de sexualização, de códigos de masculinidade e feminilidade, identidades sexuais, práticas sexuais, que são regidas pelo que aponta como sexopolítica (PRECIADO, 2011, p. 11), reforçando a importância das corpas. Nesse sentido, Preciado aponta uma “uma territorialização precisa **da boca, da vagina, do ânus**”, corporificando a “divisão sexual do trabalho da carne”, onde o capitalismo designa a função de cada parte da corpa. “O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (PRECIADO, 2011, p. 12).

Essas partes da corpa, sujeitas à moral e condenadas pela cultura patriarcal ao íntimo, têm seu espaço de fala pública. A mobilização do ânus vem sendo acionada, principalmente por artistas dissidentes em processos de de(s)colonização nos quais, inclusive, dão voz e palavra ao cu. **“de_colon_isation” (2016) - Pêdra Costa[134], Brasil-Alemanha** é uma trabalho em constante processo que produz uma série de performances ao vivo e que se utiliza, dentre outros dispositivos, de projeção de vídeo, de uma câmera-dildo

[133] Em rápida pesquisa pela internet, descobri que a performance se chama *Sissy*, que significa algo como “afeminado”. Não havia anotado essa informação durante a oficina.

[134] Pêdra Costa é performer, multiartista e antropóloga visual e urbana, brasileira radicada na Alemanha. Estuda na Academia de Belas Artes de Viena e trabalha como e com artistas queer internacionalmente. Seu trabalho passa pela estética do pós-pornô e por uma investigação anticolonial. (https://cargocollective.com/pedra/de_colon_isation e https://vimeo.com/228207409). Não consegui encontrar essa performance online, meu contato com essa atuação se dá por meio de pequeno trechos da entrevista e de fotos na internet.

que insere em seu ânus, da leitura de seu manifesto "The Southern Butthole” e de interação com o público. Em entrevista sobre a parte 3 desse trabalho, que se chama “The Bumbum Cream”, vemos por exemplo, Pêdra passando um creme sobre sua corpa e depois, pedindo ao público que o faça. O cosmético se chama "*Brazilian Bumbum cream*” e é fabricado nos Estados Unidos, levantando questões, penso eu, sobre a sexualização de mulheres cis, trans e travestis brasileiras, e uma série de questões sobre os estereótipos de corpas colonizadas a serviço do norte global, além das possíveis retomadas e subversões dessa corpa em um jogo de pós-pornografia e presença questionadora. Ainda na entrevista, Pêdra diz que sua performance passa também por uma revisão de crimes cometidos pela igreja católica, a partir do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição (1536-1821), contra pessoas transgênero no Brasil colonial.

Figura 45 – Detalhe 2 da mandala “Mutações”.

Fonte: Produção própria, 2020.

“Monólogo del Culo” (2013) - Nádia Granados “La Fulminante”, Colômbia. Nádia Granados[135] cria a personagem “La Fulminante” e, a partir dela, se apropria da imagem produzida pela cultura que sexualiza a mulher latina, tensionando com essa figura o erotismo, o grotesco e temas políticos. Utiliza-se de contrarrepresentação, denunciando os diferentes tipos de domesticação das corpas aos papéis de divisão social e sexual; desafia os estereótipos de gênero e beleza e apropria-se do que é imposto, de discursos e significados. Granados reconhece e recolhe esse material performático (e aqui sim falo de performance de gênero) sobre um certo feminino, e o edita à sua maneira, reconfigura rituais e comportamentos sociais (ESCUELA..., 2021, 01 min 38 s). *Monólogo del Culo* é uma cena dentro do cabaret de La Fulminante, onde se projeta a imagem de sua boca entre suas pernas, enquanto está nua e curvada para frente, insere seus dedos no cu e na vagina. A artista confronta, com essa figura grotesca, o controle sobre nossos comportamentos, desejos e afetos, querendo gerar questionamentos e consciência no público, a partir de um feminino não submisso.

“Asesinxs” (2021) - Yeguada Latinoamericana, Chile. a Yeguada Latinoamericana é um grupo de mulheres e dissidências dirigidas por Cherill Linett, que realizam chamadas para performances públicas, se apropriam também do xingamento “yegua”, que fala de identidades femininas insubmissas sexualmente. Para as intervenções, utilizam um rabo de égua como prótese contrassexual, chamando atenção para uma corpa político-performática de enfrentamento ao patriarcado, à política heterocapitalista e à violência e o autoritarismo de estado. Na ocasião de “Asesinxs”, compartilharam as fotos por seu instagram, onde se pode ver a ação: Param na frente de um carro de polícia e sobem os vestidos, revelando o rabo de égua; em frente a um ônibus militar estendem um pano branco onde se lê “assassinxs”. Os policiais tentam tirar-lhes o pano e, com isso, formam um “cabo de guerra”. Em outras ocasiões também têm lenços escrito “arde” ou “abortistas”, adentram lugares emblemáticos de poder, como a catedral, o palácio de justiça; ou se acercam lentamente de grupos de policiais militares, param em fila e colocam os rabos para fora.

[135] Nádia Granados é performer, trabalha com vídeo e cabaret.

Assim, a corpa latino-americana, suas feridas e cicatrizes do processo moderno-colonial (SEGATO, 2010), das heranças das ditaduras, da exploração do capitalismo e do patriarcado, da divisão sexual do trabalho, da cis-heteronorma (PRECIADO, 2011) e suas (re)existências e subversões, são o "suporte" (ALCAZÁR, 2001) de pessoas artistas. Suporte do que é apresentado e compartilhado enquanto temática, signo e símbolo com o público/pessoas interatoras, e das experimentações em laboratórios, suas práticas e processos. A performance se apresenta como alternativa ou estratégia de enunciação em uma corpa experimental e política:

> El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto. El performance es un género que permite a las artistas buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, el performance permite que las performanceras exploren su problemática personal, política, económica y social. (ALCAZÁR, 2001, p. 2).

Entendendo assim a corpa, e tendo passado boa parte dessa pesquisa em afastamento social, começo a pensar em um processo prático que denomino corpúsculo. Corpúsculo é um termo da anatomia para designar uma parte muito pequena de um organismo maior. Adotei esse nome para o meu processo individual de laboratório, pois queria conservar a imagem desse pequeno território como parte de um desejo comum, e feminista, de liberação e autonomia das corpas. Bem como dessa trama de inspirações em performances de outras mulheres e dissidências. Tentei criar espécies de "programas", inspirados na proposição de Eleonora Fabião (2013, p. 4). Esses "comandos base" iam se alterando à medida que eu ia construindo as mandalas e criavam esse território de experimentação dentro da minha casa; ia trazendo alguns elementos, como a tinta, a cor vermelha, a mobilização da boca, da vagina e do cu a partir de movimentos, a experimentação da minha imagem em frente a câmera. Depois, em 2021, criei alguns adesivos com essas imagens, para começar a voltar para a rua depois que tomei a vacina, em um movimento quase inverso da presença enunciante da performance: a colagem de adesivos na rua à noite, discreta e invisível. O programa e suas variações constituíam-se dos seguintes enunciados:

- Limpar e preparar um espaço na casa;
- Trocar de roupa;
- Sentir a corpa com as mãos, lentamente, como se estivesse cobrindo todo a corpa com tinta;
- Sentar-se e ficar em silêncio, escutando os sons da corpa e do ambiente;
- Mover-se lentamente, até estar de pé;
- Mover-se em círculos e oposições, desfazendo tensões, movendo a coluna, aquecendo articulações e alongando;
- Estar atente ao espaço e reverberações;

Variações ao programa experimentadas:

- Mover-se com atenção a ligações ou oposições entre a boca, a vagina e o ânus;
- Imaginar e experimentar fisicamente imagens a partir das palavras deformação, desconstrução, torção, desequilíbrio;
- Imprimir-se com tinta de maneira circular em papel (mandalas);
- Escolher algum elemento, símbolo, posição corporal presente nas imagens da mandala, para a mobilização;
- Cobrir-se com tinta;
- Realizar jogos de percepção em relação à câmera, observando o movimento na tela;
- Explorar a imagem na câmera, a partir de planos e tempos. (Planos: alto, médio, baixo; longe e perto. Variações de tempo: lento, normal e rápido)
- Explorar a imagem na câmera comendo uma fruta;
- Sair para colar adesivos, provocando uma nova atenção na cidade.

Figura 46 – Detalhe 3 da mandala “Mutações”.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 47 – Detalhe 4 da mandala “Mutações”.

Fonte: Produção própria, 2020.

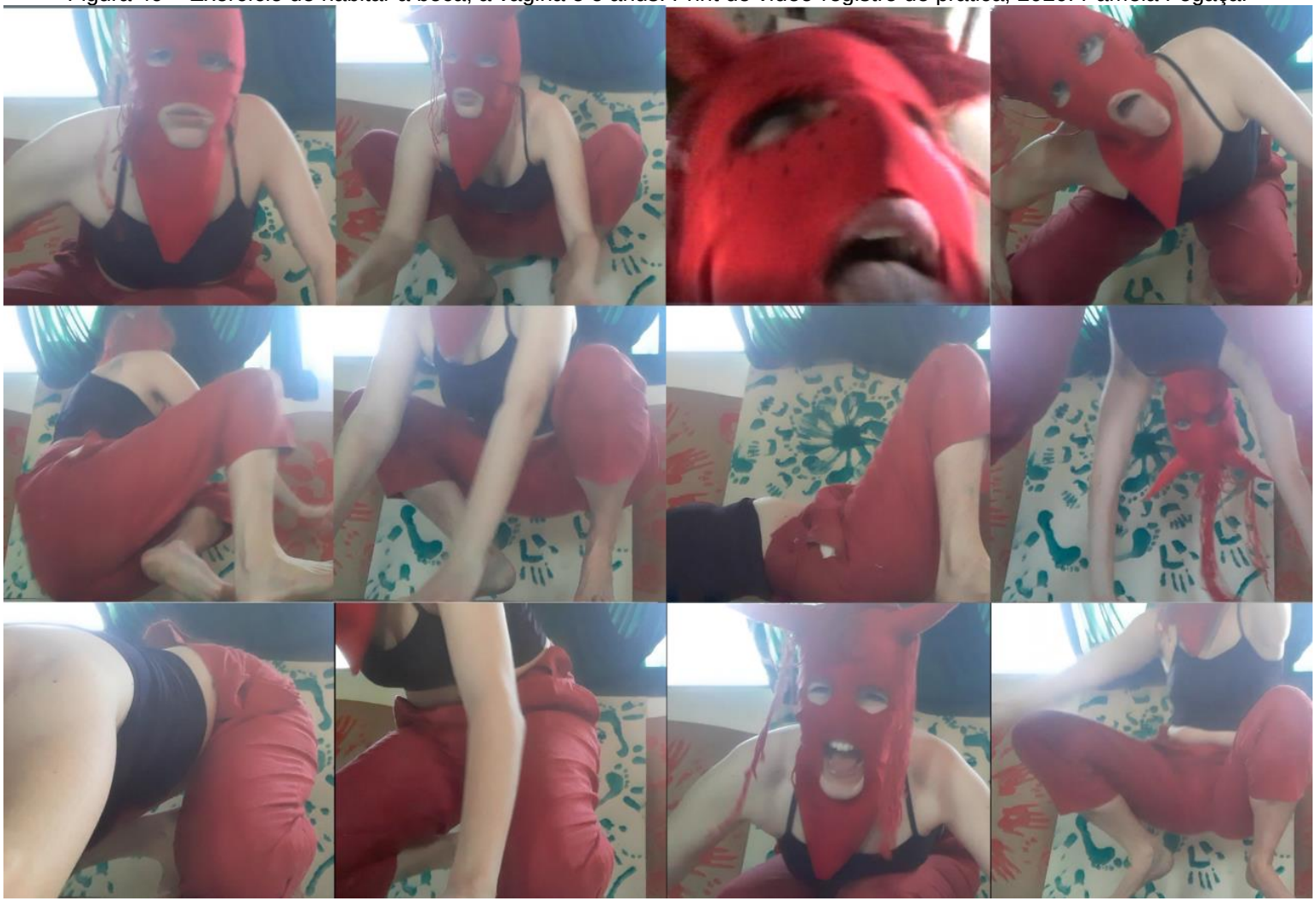
Figura 48 – Detalhe 5 da mandala “Mutações”.

Fonte: Produção própria, 2020.

Convoco essas corpas multitudinárias, corpas de luta, como energias, entendendo que essa presença está para além do eu e é movimento de muites, rio que cruza territórios, aparentes, subterrâneos e voadores. Somando desejos para desobediência da civilidade: a performance como exercício de destruição, desaprendizagem e invenção. Registro meus processos para que sejam *hackeados*, junto de outras práticas, como metodologia de imaginação política, como diz Preciado (2020, p. 46), micropolíticas para uma transformação das moléculas, de nossas sensibilidades, desejos, pensamentos. Política que se faz nas corpas, com as corpas, que vai além da reação e mesmo da compreensão, da identificação, do partido, do gosto. É íntimo-coletiva, cósmica e monstruosa. Busco relações coletivas não universais, não "integrativas" como as que propõem o Estado, mas sim multitudinárias, como propõe Preciado (2011, p. 18) para as multidões queer:

> Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são "representáveis" porque são "monstruosas" e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos "normais". (PRECIADO, 2011, p. 18).

Figura 49 – Exercício de habitar a boca, a vagina e o ânus. Print de vídeo-registro de prática, 2020. Pâmela Fogaça.



Fonte: Acervo pessoal.

“Capuchas Rojas en Resistencia” (2018) - diversas coletividades, Chile. Durante a pesquisa sobre ativismo feminista e sobre esta multidão *queer* que invade as ruas, encontrei-me com muitas imagens e vídeos de manifestantes que usam uma “*capucha*”, uma espécie de máscara ou gorro, feito geralmente tecido, que tapa todo o rosto, deixando só os olhos e às vezes a boca de fora. Desde o maio feminista no Chile, em 2018, são feitas convocatórias públicas para manifestações mascaradas a partir do chamado #CapuchasRojasEnResistencia, e que vêm se repetindo e se construindo como símbolo em diversas manifestações também em outros países da América Latina, como as *capuchas* mexicanas. Também encontrei imagens da utilização dessa *capucha* por artistas e por artivistas, algumes delies propondo oficinas de costura e confecção, como a coletiva ***No somos Eva***, no Chile, para depois serem usadas em atos.

Tomo como referência *callejera* a utilização dos lenços (*pañuelos*), da pintura corporal e de *capuchas*. Confeccionei esta capucha com materiais que tinha em casa: pedaços de tecido, barbante vermelho e um lenço do 8M Pelotas de 2020. Costurei nela dois chifres vermelhos em referência às “manifestações demoníacas”, como a igreja tacha todas as práticas de outras culturas e corpas que não conhece e não entende, tudo o que considera misterioso, que foge ao seu padrão de desejo e que, de acordo com sua moral cristã — e perversa —, não poderia existir. **Justiça (2016) – Viviane Beleboni, Brasil.** Como denuncia Viviany Beleboni[136], vestida de justiça com uma bíblia com folhas feitas de dólares que lhe cobria o rosto e trazia escrito na capa “Bancada Evangélica” e “Retrocesso”, durante a Parada Gay de São Paulo, em 2016. Pois no Brasil, apoiades na doutrina de sua igreja, representantes públicos utilizam-se de seus cargos no Estado para atacar os direitos de pessoas LGBTQIA+. Quando Viviane retira a bíblia de seu rosto, uma mordaça é puxada e prende sua boca, calando a justiça.

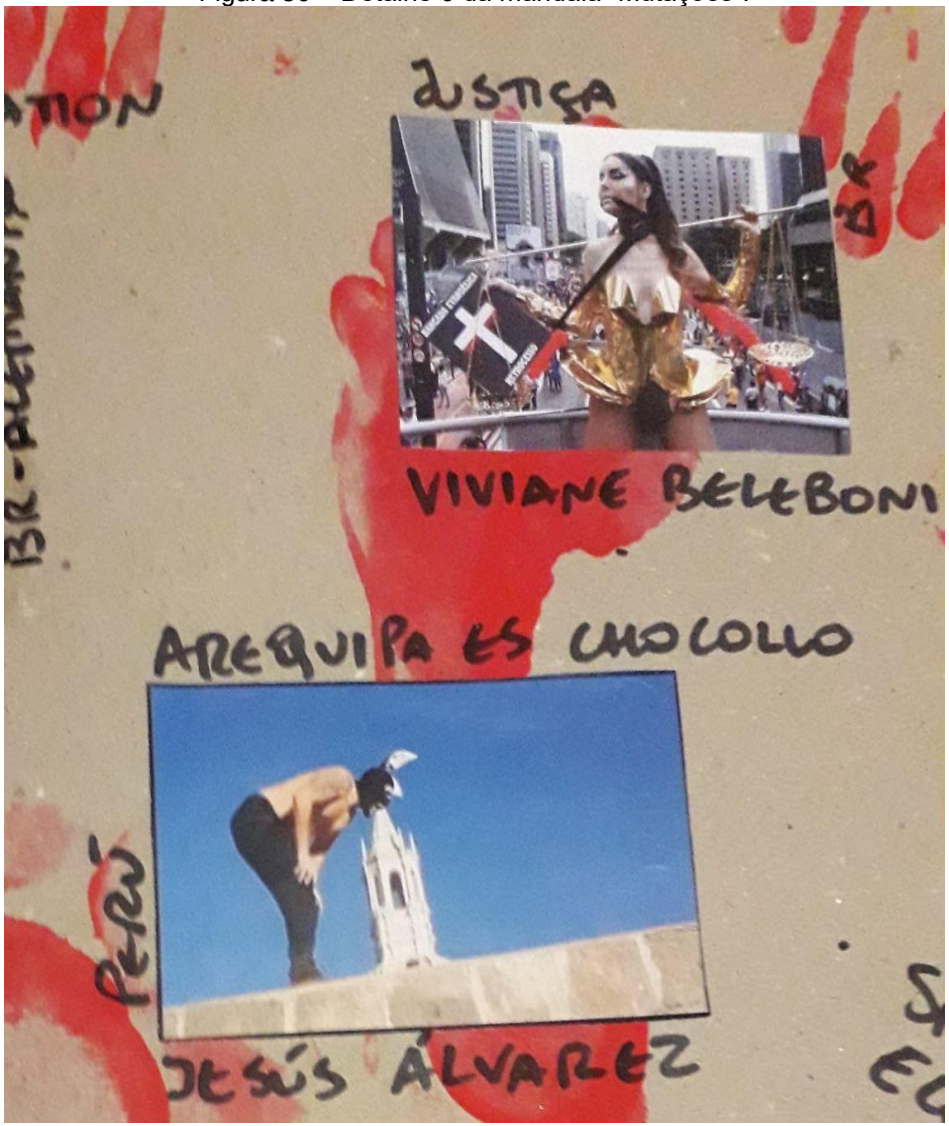
A feitura desta máscara começou como ideia compartilhada em conversas com Diogo Rigo, artista e colega de cena. Investigo os acessos performáticos na utilização dessa *capucha* a partir da figura de uma diaba. A *capucha* também é utilizada em relação à possibilidade de anonimato e proteção de identificação, contra a perseguição dessies agentes políticos, em intervenções públicas,

[136] Viviane Beleboni é uma mulher trans/travesti, modelo e ativista LGBTQIA+ brasileira.

por artivistas e ativistas e movimentos sociais como es zapatistas; para a diluição da própria imagem em uma corpa coletiva, em uma ideia de multidão, ou ainda como a possibilidade de mascaramento, de figura performática. Tal qual esse coelho em ***Arequipa es Chocollo*[137] - Jesús Álvarez, Perú**, que traz referência às subculturas do bondage e da arte furry (figuras antropomórficas), sendo Arequipa uma região e uma cidade no Peru, onde Álvarez reside, e *Choqollo*, uma palavra que vem da língua *aymara* e equivale a homossexual[138]. Chocollo, como agora se denomina essie artista, simula nessa videoperformance uma relação sexual com a torre da igreja da cidade, vestindo-se de diversas figuras, como a *capucha* de coelho.

[137] Não encontrei referências ao ano de execução dessa performance.
[138] Informações da reportagem “Homosexualicé la bandera travistiéndola.: la controvertida obra del artista de Arequipa Choqollo", na BBC News, por Diana Massis. 08/11/2018. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias-46042128. Acesso em: 22 jul. 2021.

Figura 50 – Detalhe 6 da mandala “Mutações”.



Fonte: Produção própria, 2020.

A utilização dessa capucha vem acompanhada da instauração de um território de invenção sobre minha imagem, da exploração da figura que surge no ritual de vestir esse símbolo — capucha —, assim como a corpa contamina-se desse espaço laboratorial, como um tempo estendido para o estudo da perda de controle, de desterritorializações, de posições “sujas”, inclusive raivosas e não dóceis, de verbos como torcer, inverter, tremer e outros, desobedecendo a minha racionalidade. Quando se estabelece um movimento, rapidamente o abandono e sigo em outra direção. Busco uma abertura para outras percepções, indisciplina em relação às sensações primeiras que paralisam, fragilizar-se através do movimento, como passagem nesse ritual de mutação. Debilitar todas as formas, para sentir e ser para além do saber, levantando performatividades e deixando escoar, evaporar com o suor, as representações preestabelecidas. Fragilizar-me para experimentar minha própria resistência enquanto ação física, e para provar (re)existência no ato performático, como resquício do que pode vir a ser. Encontro ecos do que reconheço nesse processo com o que coloca Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 169) sobre resistência como qualidade física, que ela pontua em ações performativas cidadãs e performances artísticas que aconteceram no México em 2016. Também reconheço, a partir das colocações da autora, as características dessa figura-capucha como um possível encontro com o grotesco. Assim, ela diz sobre aquelas performances e sobre a resistência que:

> é uma exigência do corpo e uma aposta na capacidade de transgredir limites. É um efeito do corpo sob pressão de outro corpo. O corpo em resistência segrega fluxos acumulados, se abre para que aflore o corpo baixo/grotesco e suas expressões vitais. A partir da visão do corpo grotesco como corpo aberto, gozoso, que interroga e coloca em crise os comportamentos formais, gostaria de observar as configurações que emergiram naquelas liminaridades carnavalescas (CABALLERO, 2011, p. 169).

Dessa forma, insisto sobre esse tipo de movimento caótico, para que a ação funcione como micropolítica, no romper com as formas de controle da vida, da subjetividade, dos movimentos e gestos, controles exercidos pelos poderes como a Igreja e o Estado (RAGO, 2013, p. 41). O que pode nascer dessa máscara? O que pode nascer dessa cor? O que pode nascer desse movimento? Vermelho:

sangue e ritual, morte e vida. Utilizo a capucha em frente à câmera, buscando imagens que despertem essa corpa coletiva e monstruosa, como manifesta a poetisa Susy Shock, neste trecho de *Reivindico mi derecho a ser un monstruo*:

> (...) *Y siete lunares, setenta y siete lunares, ¡qué digo! setecientos setenta y siete lunares de mi endiablada señal de crear mi bella monstruosidad*
> *Mi ejercicio de inventora de ramera de las torcazas*
> *Mi ser yo, mi ser yo entre tanto parecido, entre tanto domesticado entre tanto metido de los pelos en algo*
> *Otro nuevo título que cargar, baño de damas o caballero*
> *Nuevos rincones para inventar*
> *Yo transpirada, mojada, nauseabunda*
> *Germen de la aurora encantada de la que no pide más permiso y esta rabiosa de luces mayas, luces épicas, luces parias, menstruales, marlenes, dianasacayanas, sin bíblias, sin tablas, sin geografías, sin nada*
> *Solo mi derecho vital a ser un monstruo o como me llame o como me salga, como me pueda el deseo y la fucking ganas*
> *Mi derecho a explorarme, a reinventarme, hacer de mi mutar mi noble ejercicio.* (SHOCK, 2014)

Procurei dividir as estratégias, aproximando-me dos estudos queer e de um fazer feminista em arte, que instigaram e instigam minha ação performática. Enquanto encontro pessoal, e que permeia as criações, vejo estes estudos como possibilidade de percepção de uma outra corpa depois de parir uma criança, de desvinculação e questionamentos sobre esse lugar de reprodução e do processo de entender minha bissexualidade, constantemente apagada em uma sociedade em que é instituída “a prática do desejo heterossexual como única expressão sexual legítima” (ALÓS, 2011, p. 430), e assumi-la politicamente e sensorialmente. Também o estudo do *queer* é crítica necessária ao meu próprio pensamento e prática como feminista e à cisgeneridade. E, em meu fazer artístico, aparece como perspectiva para outras formas da construção subjetiva, que perpassam os estados performáticos: a contestação da categoria “mulher”, operando o lugar da estranheza, do desejo e da monstruosidade como força e para a criação de feminilidades subversivas, provocando, quem sabe, falhas na matriz cultural (ALÓS, 2011, p. 430).

Figura 51 – Bulbo, ou o que brota nas ruas”. Exercícico performático e colagem digital, 2020. Pâmela Fogaça.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 52 – Registro de ação de colar adesivo. “Ele Não”. Estância Velha, 2021. Pâmela Fogaça.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 53 – Registro de ação de colar adesivo. “Ele Não”. Novo Hamburgo, 2021. Pâmela Fogaça.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 54 –: Registro de ação de colar adesivo. “Poner la cuerpa”. Novo Hamburgo, 2021. Pâmela Fogaça.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 55 – Registro de ação de colar adesivo. “Poner la cuerpa”. Estância Velha, 2021. Pâmela Fogaça.

Fonte: Produção própria, 2020.

3. 4 SUBVERSÃO SENSÍVEL - COMO COMPARTILHAR O ESTADO E O ESPAÇO PERFORMÁTICO?

Para Nathália, 21/01/2021.

É que muitas coisas se passaram desde que nos encontramos para fazer teatro juntes pela última vez em 2017, em meu trabalho de conclusão. Araúna estava na minha barriga nessa cena, nasceu em 22 de março de 2018! Agora já faz até cambalhota, ou melhor, “bambalhoca”, como chama, e já tem todos os dentes. Me diz sempre que quer fazer uma videochamada contigo, gosta muito das brincadeiras que tu propões.

Queria te contar que nos últimos tempos estive retomando algumas práticas e sinto que emergem muitas das coisas que aprendemos naquela época, tanto na formação em teatro – licenciatura, como arte-educadoras e atuadoras, quanto em nosso grupo TRETA, onde começamos a traçar práticas comuns de ocupação de espaços não convencionais e teatro na rua, uma dramaturgia feminista (mesmo que na época ainda não tivéssemos esse conhecimento), e uma relação com o espaço, com a natureza e o urbano.

Em minha pesquisa em performance, durante estes últimos meses, comecei a criar pequenos rituais para manter-me em movimento, alguns procedimentos, brincando com a ideia de estar me preparando, nutrindo, para quando pudermos sair e encontrar toda a gente. E a partir desse processo sozinhe, fiz alguns esboços para possíveis “oficinas-performance”, onde compartilho essas práticas. Essa vontade de coletividade, de dividir esse espaço da criação, atribuo, dentre algumas experiências, ao nosso contato com as ideias de Augusto Boal. Teatro e pedagogia teatral como fazer de transformação social e política, onde as pessoas espectadoras se aproximam dos modos de produção teatral, onde as pessoas subalternizadas podem criticar e desobedecer a ordem social, e criar modos de emancipação.

Foi então, a partir deste contato que comecei a experimentar alguns borramentos entre a atuação como pessoa atuadora e cidadã-educadora, assim como propor relações entre artistas e pessoas cidadãs, na intenção de um campo comum, como no projeto “Varal

de Horizontes", desenvolvido entre 2014 e 2015 conjuntamente com as colegas Carla Pozo e Carla Satiq, e que contou também com a tua participação e de Nina Picoli, Diogo Rigo, Fernanda Sobieraski, Gustavo Duarte, Gustiele Fistarol, Luana Camila Marasca, Mani Torres, Marlise Machado e Tuane Bessi em algumas intervenções no Colégio Estadual Ivo Büller - Ciep, na cidade de Montenegro, com o PIBID/UERGS[139]. Realizávamos a instalação de um varal no pátio da escola, com o intuito de aguçar a curiosidade e a imaginação daquelas crianças a partir dos figurinos, que podiam ser manuseados e vestidos durante o intervalo. Por vezes, no ato de estender as roupas, nós também nos transformávamos em algumas figuras, cantávamos canções e estabelecíamos um momento de troca, de potência de ato e estética.

Recordas que neste projeto investigamos conceitos de intervenção e performance[140] advindos também das artes visuais, para dar conta do que experimentávamos coletivamente? Uma tese muito importante que guiou não só este projeto, mas muitas das minhas proposições como arte-educadora foi "O Teatro Pós-Dramático na Escola" de Carminda André. Retomo-o brevemente para te escrever.

Havíamos escolhido não trabalhar a montagem de um texto dramatúrgico e de personagens escolhidos a partir do tipo físico das pessoas participantes. Pensávamos em formas teatrais que renunciam a uma narrativa, abrindo espaço para vozes próprias, que ocupam outros espaços e, neste sentido, que estabelecem novas relações com os espectadores e com a cidade. Também pensávamos no abandono da personagem e o surgimento de si em cena, além da participação de outras pessoas que não são atories treinades e que apresentam outras qualidades de presença na cena.

Tu pensas que podemos dizer da experiência estética daquele projeto, que se aproxima da Estética do Oprimido? Afinal, nós, em vez de passarmos um conhecimento prévio ou um "método" sobre como criar figuras cênicas e delimitar personagens, instalávamos o varal juntamente com as crianças e compartilhávamos o próprio acontecimento, a criação, o encontro mágico com aqueles

[139] Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência

[140] Textos como: "Instalação: campo de relações", de Elaine Tedesco; "Espaço e Lugar", de Katia Canton; "Performance nas Artes Visuais", de Regina Melim, e "Manual de Intervenção Urbana", de Eduardo Srur.

elementos: o que faz a minha corpa se eu carrego este chapéu? O que poderíamos imaginar e no que poderíamos transformar os bancos do pátio se vestíssemos essas camisas? Se eu estiver com esta calça e vocês com essas saias, quem seria eu e quem seria você? Queríamos ativar outros estados físicos e provocar a imaginação a partir de objetos, neste caso figurinos, e do jogo estabelecido naquele acontecimento. As possibilidades eram muitas, e faziam despertar e revelar olhares sobre os espaços, e sobre as e os colegas. Retomo um trecho de Boal:

> Esta forma teatral é revolucionária na medida em que o Teatro – do grego, Theatron, thea-tron – deixa de ser o "lugar onde se assiste a um espetáculo, ou é o próprio espetáculo" (Houaiss) e se transforma em arena onde espectadores e atores, assumidos como artistas e cidadãos, fabricam um espetáculo que pulsa em permanente movimento, como a vida: práxis-tron. (BOAL, 2009 p. 164).

Foi também por entrar em contato com esse pensamento que construí um olhar sobre a opressão e sobre as forças das coletividades em ação artístico-social na América Latina. Acredito que as ideias que foram surgindo sobre as oficinas em minha pesquisa atual, vêm de minha prática como professora e de uma escolha por querer aproximar o campo entre artistas e pessoas cidadãs. Por acreditar que essas ações possam levar a mudanças na percepção sensível. "Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados" (BOAL, 2009, p. 18).

Penso que a ação artística não é propriedade de ninguém, e que não há um lugar certo para se fazer arte, já que muitas vezes as pessoas não frequentam (por diferentes razões) os santuários de onde a "arte maior" se proclama, como museus ou teatros. Nós devemos ocupar estes espaços, mas é só olhar para a realidade de nosso país, ou para a realidade das crianças daquela escola e tantas outras escolas nos interiores dos estados brasileiros, para perceber como é perverso que se veja a possibilidade de arte e experiência estética somente no prédio teatral, que se criem ilusões acerca da "grandeza e da beleza da arte" como algo inalcançável. Assim como não podemos esquecer quem foram os senhores que circularam por esses espaços na história.

Augusto Boal falava do avanço do neoliberalismo sobre as subjetividades, acrescento o medo da morte e da fome que surge em uma pandemia dentro desse sistema, e anima-se o egoísmo e a violência. Desejo que, assim como nas práticas do Teatro e da

Estética do Oprimido, as oficinas-performance possam ajudar a “reverter o curso da acelerada desumanização dos oprimidos nesta época sombria” (BOAL, 2009, p. 168).

As oficinas-performance e outras ações coletivas surgem como uma ideia de um campo comum, como um respiro, um afeto, um compartilhar, no anseio de confortar um pouco nossas corpas de tensão, de luto, de tristeza, de cansaço, solidão durante este afastamento social.

Boal avisa que quando os oprimidos tomam o direito de sua criatividade, vêm a censura e as proibições (BOAL, 2009, p. 18). Assim como vimos emergir o conservadorismo e a intolerância, como as manifestações de censura próximas às eleições de 2018. No teatro, a atriz Renata Carvalho fala sobre a transfobia sofrida, e ações judiciais movidas contra a peça que interpreta, “O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu”. Diz das seguidas impossibilidades de apresentar a peça, como no “Festival de Inverno de Garanhuns” e no “Festival Janeiro de Grandes Espetáculos”, por pressão de grupos político-religiosos:

> Esse espetáculo, ele vem sendo atacado desde 2016, quando a gente estreia. O grande motivo é que Jesus pode ser qualquer pessoa, menos uma pessoa travesti. Ser travesti é o pior crime que nós podemos cometer. A nossa identidade não é válida, é falsa, deslegitimada, estereotipada, sexualizada, exotificada, criminalizada. É um crime ser travesti. Jesus é a imagem e semelhança de todo mundo, menos de nós, que é inapropriado. Isso se deve ao apagamento e a construção da identidade travesti. Não sou eu que vejo feio, é quando a gente fala ‘Jesus interpretado por uma travesti’. É como as pessoas enxergam a travesti, isso é uma construção social. E isso, gente, só vai acabar quando a gente incluir esse corpo trans em todos os lugares [...]. (RENATA..., 2018, 2 min 29 s).

A diretora dessa peça, Natalia Mallo[141], conta que estrearam a peça no festival FILO, em Londrina, e sofreram ameaças de um vereador, de uma liderança evangélica, e uma nota de Repúdio da arquidiocese do Paraná, que faziam pressão para o espetáculo não acontecer. Mas também afirma que essa situação mostrava o quanto era importante que realizassem a obra, e que houve muito

[141] Vídeo da primeira parte da reportagem com a diretora Natalia Mallo e com a atriz Renata de Carvalho na Rede TVT: https://www.youtube.com/watch?v=CCPaE2FjVTM&list=PLHrm4wVYHi5z7DLX_zxlqbJmQ3O_O-Ur8&index=7

apoio do público. E que também nesta ocasião, 300 pessoas se organizaram na cidade em um ato para manifestarem-se contra aquela censura. Vida e arte se misturam e convidam o público, que se levanta em procissão, em uma romaria contra a censura.

Antes da pandemia meus encontros eram nas ruas e em coletividades cidadãs. Penso nesses encontros virtuais como alternativas de atuação nesta situação, compartilhando um processo que é íntimo, pois é circunscrito por esse intenso habitar a casa e trabalhar sozinhe, mas que é coletivo à medida que é compartilhado com outres, modificado e apropriado. Estou tentando buscar por princípios — colhidos em nossa formação como atuadories e em outros procedimentos performáticos — que sejam possíveis de serem colocados em prática neste formato virtual, e que coloquem a corpa em experiência contra as censuras, denunciando violências e expressões silenciadas, bem como reconhecendo vontades, compartilhando desejos, afetos, vida. Esse estudo prático não gera um procedimento único, mas, sim, volta-se para o processo e para uma atenção sensivel à maneira de operar, em diálogo com um pensamento-ética-ação feminista. Para isso, estou fazendo um trânsito entre meu processo íntimo, onde venho experimentando algumas possibilidades de fazer performance, e o compartilhar dessas experiências em oficinas-performances com mulheres e dissidências cidadãs e artistas.

Os procedimentos são simples, acredito, possíveis de serem ativados e testados tanto por artistas quanto por pessoas cidadãs. A linguagem que se estabelece parece-me viável para criar um espaço onde estas pessoas podem jogar e criar juntas. A preparação de um espaço, estar com uma roupa confortável ou talvez algo que as tire de um estado habitual (como quando nos preparamos para ir a uma festa, por exemplo), a ativação da atenção e conexão com os espaços (de dentro e de fora) através da escuta, do jogo, a ativação e percepção através do toque, um movimento ou dança que ative as articulações e alongue a corpa, e que seja mais intuitivo, depois, a experimentação da espacialidade do lugar que se ocupa, e da sua autoimagem em relação à imagem da câmera. E então, a partir da soma do que se realizou, se começam a testar todos os movimentos anteriores em relação a um objeto.

Comecei este escrito como se estivéssemos juntas conversando e debatendo!

Estava ansiose para te contar sobre estas descobertas por aqui.

E quero saber como estão teus procedimentos de pesquisa e como estás pensando as tuas oficinas.

Fortaleço o meu convite para ministrares uma oficina virtual no 8 de março deste ano.
Me alegra saber que estás te cuidando e começando a ler junto da tua mãe.
Sei que vai demorar, mas acende uma esperança na gente o começo da vacinação contra o covid-19. Não é?
E que seja símbolo de vida, Mônica Calazans, enfermeira na linha de frente, primeira pessoa vacinada em nosso país.
Longo abraço, Pam.

3.4.1 OFICINAS-PERFORMANCE E CRIAÇÃO COLETIVA

Nesse capítulo, relato três processos coletivos que se caracterizam por suas potencialidades de encontro e acolhimento, levantadas como metodologias feministas e que também são as palavras sobre as quais orbitam as ideias dessa mandala, feita em verde. Retomo nesse capítulo as buscas e olhares sobre a formação de territórios de questionamento e enfrentamento ao sistema patriarcal, bem como sobre afeto, carinho e escuta, necessários em processos de "*desaprender e re-aprender"* (MALDONADO-TORRES, 2013, p. 12), propostos aqui por pessoas feministas em colaboração a partir de pesquisa teórica e prática, durante encontros para realizarem atos performáticos, em oficinas-performance propostas por mim, para mulheres e dissidências, artistas e cidadãs.

Figura 56 – Mandala “Encontros”.

Fonte: Produção própria, 2020.

O encontro, como metodologia feminista, é prática antiga, realizada dentro do movimento pela necessidade de formação autônoma e de espaços para voz e escuta assegurados para e por todes, e que muitas vezes partem de um caráter pessoal que encontra ecos. É prática recorrente que durante encontros ou mesmo junto a marchas se criem trânsitos entre o ensino e a experimentação em artes. Tal qual as **Jornadas Lesbo-Trans Feministas (2017) – várias coletividades[142], México,** onde podemos observar os elos entre a marcha pública, a colaboração entre artistas e ativistas e as oficinas para discutir e colocar a corpa em ação. As coletivas realizaram esse encontro a fim de compartilhar experiências e lutas específicas e comuns entre pessoas lésbicas, trans e feministas, combatendo conflitos que desestruturam esses movimentos em contexto de violências capitalistas hetero-cis-patriarcais[143]. As jornadas aconteceram do dia 28 de junho até 1º de julho, culminando com a realização de uma marcha pelas ruas de Chiapas em decorrência dos levantamentos do encontro que se chamou "Marcha por la dignidade e la expresión del amor" e onde se colocou na rua os reclames de vários conversatórios e as movimentações criadas na oficina de "Conga Feminista" para "descolonizar las caderas", ministrada pela Colectiva Afrokute, formada por Elena Martinéz e Logbona Olukonee.

"Lendo Juntas" (2019) – Caixa de Pandora, Brasil — No grupo de pesquisa feminista "Caixa de Pandora: Estudos sobre Gênero, Arte e Memória", liderado pelas professoras Ursula Rosa da Silva e Nádia da Cruz Senna, se reúnem alunas da graduação, da pós-graduação e egressas do Centro de Artes da UFPEL: Bárbara Cezano, Júlia Porto, Luana Arrieche, Milena Sire, Priscilla Mont-Serrat, Tais Galindo, Katiane Ferreira da Silva, Vanessa Cristina Dias, além das professoras Thays Tonin e Rosângela Fachel. Nesse grupo temos um projeto que se intitula "Lendo Juntas". Começado por Priscilla Mont-Serrat em 2018 e ainda em andamento, esse projeto propõe a leitura e estudo de textos feministas, que se desdobram em outras ações, como a feitura de escritas poéticas, "escritas de si". Em 2019, essa prática foi levada para a rua e instaurada dentro de um ato estudantil, em protesto contra os bloqueios de verba propostos pelo governo Bolsonaro e seu então ministro da educação, Abraham Weintraub. Junto de membres do projeto

[142] EQUIPA organizadora: Kinal Antsetik, Colectiva Chamanas, Colectiva AfroKute, Colectiva Le Puuta' (Anarka Teka Ana), Proyecto Inmiscuir (Daniel Coleman Chávez y Dani d'Emilia), Krudas Cubensi Observatorio Feminista contra la Violencia a las Mujeres de Chiapas.
[143] Chamada na página de facebook das Jornadas disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=672675096263952

‘Lugares livro’, coordenado pela Prof.ª Dra. Helene Sacco, da UFPel, e de outres companheires do Centro de Artes, fomos para a rua compartilhar textos, manifestar-nos com os livros nas mãos. Esse modo de fazer, de ler e escrever coletivamente cruza as práticas do grupo e afirma uma política do afeto e da presença no sentido de estar disponível para esse encontro, para dialogar e compartilhar saberes.

Em se tratando de artivismos, de grupos que desenvolvem seus trabalhos no espaço público, com perspectivas interdisciplinares, comunitárias, de ação coletiva e até pedagógica, podemos pensar por exemplo, nas coletividades de luta, de pesquisa e de ação que foram se formando ao longo dos anos 90 e 2000, como: “Mujeres Creando”, na Bolívia, fundado em 1992; Colectivo Universitario de Disidencia Sexual - CUDS, no Chile, em 2002; “Laperrera”, no Perú, em atividade de 1999 até 2004; “Mujeres Públicas”, na Argentina, fundado em 2003; “Malignas Influencias”, no Chile, de 2004 até 2009; “Mujeres de Frente”[144], no Equador; “Coletivo Zumga”, em 2007, e “Lobas Furiosas”, em 2012, ambos na Colômbia; e “Nosotras Proponemos”, na Argentina, desde 2017. **“*Calzones Parlantes*” (2011 – 2012) – Andrea Rojas, Equador.** Andrea Patricia Zambrano Rojas fala brevemente, em sua tese, de um trabalho que desenvolve durante o Festival Internacional de Arte Urbano Al Zur-ich 2011[145] e em 2012, junto aos “*Talleres de Memoria, Patrimonio e Identidad*[146], chamado “*Calzones Parlantes*”, onde desenvolve junto a um grupo de 15 moradoras do bairro “La Venecia”, na lavandería pública do bairro, uma série de atividades, sendo a principal delas a intervenção com técnicas de costura, em calcinhas, pautadas no **diálogo** sobre a violência contra mulheres e em como poderiam se defender de maus tratos e

[144] La colectiva Mujeres de Frente, del que fue parte en sus inicios, surge en el 2004 “de la alianza entre un grupo de mujeres prisioneras en la cárcel del Inca-Quito y un grupo de feministas, estudiantes universitarias” apoyado por activistas y amigos-as de la causa anti-prisiones. Su “propósito era la alianza entre mujeres, en el reconocimiento de sí mismas en las otras.” En un principio trabajó desde la autoconciencia feminista en torno a temas como maternidad y sexualidad, y más tarde en temas como el castigo sobre el cuerpo, etc. Los temas iban surgiendo en el camino y en la construcción de una relación de horizontalidad, más allá de victimizaciones y paternalismos, pero en el reconocimiento de unas y otras en la diversidad y en la desigualdad. Esto llevó al colectivo al cuestionamiento y crítica de las clases medias blanco mestizas, que trasladó a la discusión al movimiento feminista ecuatoriano (ROJAS, 2015, p. 28, em rodapé)

[145] Festival organizado pelo coletivo “Tranvía Cero”, da cidade de Quito, Equador.

[146] Incentivo do “Programa de Gestión Social y Educativa, Fundación Museos de la Ciudad”, Equador.

agressões. No site da artista podemos ver, nas fotos da ação, que integra também as crianças e propõe alguns momentos de práticas com a corpa e a pintura com tinta guache nas paredes do lugar.

Acredito que, com nossas ferramentas, artistas feministas podem colaborar com a criação de estruturas que ajudem a aprofundar esses encontros e tocar as pessoas de maneiras sensíveis a partir dos pensamentos e ética feminista. Como em **"Nem uma a menos" (2017 – atualmente) – Tefa Polidoro "Ternurinha", Brasil.** Com sua personagem "Ternurinha", Tefa Polidoro[147] realiza em diversos lugares, seja na rua, em escolas ou igrejas, uma teatro-palestra a partir do enunciado de protesto "Nem uma a menos", surgido em 2015 na América Latina. A personagem é uma mulher em situação de rua que, com slides feitos de papelão, explica de quem se trata esta "uma", figura branca, privilegiada e universal do feminismo, ao mesmo tempo em que denota a perversidade do sistema capitalista e da violência às mulheres em diálogos com o público.

[147] Site da artista: https://grotaternurinha.webnode.com/. Acesso em 15 jul. 2021.

Figura 57 – Ação do Lendo Juntas na Manifestação do 15M, ação do grupo Caixa de Pandora e do grupo Lugares Livro (2019).

Fonte: Acervo do grupo.

Figura 58 – Detalhe 1 da mandala “Encontros”.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 59 – Detalhe 2 da mandala “Encontros”.

Fonte: Produção própria, 2020.

O encontro com esse pensamento feminista e transfeminista, acompanhado de trocas sensíveis, também ocorre em **"*Voz en Construcción*" (2014 - 2017) – Lia García[148] (La Novia Sirena), México.** Nessa série de performances, Lia, vestida com uma cauda de sereia, aciona a sua experiência como mulher trans, em encontros de afeto radical com os passantes, de contato pele a pele e de protesto pela recuperação dos espaço públicos e pela possibilidade de criação para pessoas trans. A relação com a voz, nesse trabalho, opera em três níveis: o da voz política, ativista; o da imaginação, do canto da sereia; e em relação à política de violência com as pessoas trans que se manifesta a partir das características de suas vozes. Dentre as propostas, ela convida as pessoas a lhe desenharem e depois colocarem com alfinetes o desenho na cauda de sereia que ela utiliza. Em algumas performances, as pessoas também a carregam de um ponto a outro. Lia propõe práticas que sejam artísticas e pedagógicas e assim diz de seu ativismo: são "encontros afectivos, interupciones afectivas, que es la tomada del espacio publico aqui em la ciudad de Mexico, desde la politica feminista de los afectos y los cuidados" (QUEER..., c2016, 25 s).

As corpas começam a ser pensadas e questionadas por essas artistas em perspectivas interseccionais, transfeministas, de(s)coloniais, autônomas, liberadas da "peneira masculina". Pois em processos artísticos, como espaços de poder, é possível a reafirmação de estereótipos de gênero, normatividades coloniais e, também, processos de criação agressivos e degradantes a corpas divergentes. Cabe também aqui a discussão sobre "público-privado" já levantada pelos feminismos, sobre a hegemonia heteropatriarcal, que domina a produção de saberes, a validação e domesticação dos corpos, e sobre os símbolos e as narrativas que a arte e a cultura ajudam a manter. Trago essas discussões por reconhecer a hegemonia desses sistemas nos espaços de construção de saber e arte a que tive acesso, e pelo desejo de contribuir para possibilidades de "fugas-cortantes" dessa normatividade corporal e das práticas que nos violentam. É a partir da revisão das normas e processos pelos quais mulheres e dissidências se tornam corpas abjetas, mas sobretudo, das insurgências de atuações dessas corpas, estratégias de liberação e libertação, que operam performances feministas e transfeministas.

[148] Lia García é poetisa, pedagoga, artista de performance e mulher trans. É cofundadora da Red de Juventudes Trans Mexico (2016) e do arquivo de literatura infantil y juvenil Trans Marikitas.

Assim, a criação de oficinas-performance foi a possibilidade que encontrei de criar diálogos, comunicar sentires e pensar os processos de criação. Como operar praticamente em relação à ética feminista? Como colocar em prática esta ideia de coletividade que evoco? Como criar estratégias para corroer por dentro o sistema de saber hegemônico, visto também que falo desde a academia? Cruzam-se aqui minha prática em performance e como educadore. Mas o que significa educar em relação ao corpo, em relação ao gênero?

Guacira Lopes Louro coloca em evidência o papel da escola na formação de um "sujeito civilizado", de comportamento "decente, adequado" e de uma educação pretendida como "moderna e tradicional", relatando as características do ensino para meninas e indicando imposições físicas e psíquicas que eram empregadas sutil, mas profundamente. Sugere ainda uma crítica a esse aparato cultural — "rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções" (LOURO, 2000, p. 6) — que é sempre reiterado. Formas de viver o gênero e o sexo, sugeridas, promovidas, reguladas, condenadas social (LOURO, 2000, p. 4-5) e culturalmente. Referindo-se à sua experiência, a autora afirma: "Ali nos ensinavam a sermos dóceis, discretas, gentis, a obedecer, a pedir licença, a pedir desculpas" (LOURO, 2000, p. 4-5).

Com as tentativas de ativistas para a implementação de uma educação sexual nas escolas sendo atacadas pelos conservadores na América Latina, se afirma um pensamento que diz que, para além da possibilidade de uma aula ou materiais sobre educação sexual que já estão sendo reivindicados, é de fundamental importância uma visão transversal, não sexista, feminista e transfeminista na educação como um todo. O Colectivo Universitário de Disidencia Sexual (CUDS), relembra que nas manifestações secundaristas que se fizeram no Chile em 2011 — mas também no Brasil em 2016, acrescento eu —, em que os espaços de ocupação se tornaram territórios cotidianos de luta, houve fortes discussões que partiram das dissidências sexuais e de gênero, do feminismo e do transfeminismo. Nesses espaços es estudanties tiveram a possibilidade de experiências de redistribuição das tarefas de cuidado, de organização e de posição política, em exercício de autonomia e organização.

Louro (2000) fala sobre a escola como um espaço que ensina mulheres cis a respeitar essa norma, Sofía Devenir (CUDS, 2016), historiadora e ativista transfeminista entrevistada pela CUDS, vai falar da exclusão da educação para pessoas trans e denuncia as

marcas que a “dictadura sexual ha dejado en nuestras corporalidades. La familia, la escuela y el binomio Estado-Mercado son dispositivos de control del régimen político que es la Heterosexualidad.” (CUDS, 2016).

Assim, se existe uma educação na América Latina que está profundamente afiançada a categorias de cis-heteronormatividade, Sofía diz da possibilidade da organização e **autogestão**, dentro de uma perspectiva transfeminista, de ensinar-aprender que não espera pela mudança da educação Estatal e de mercado:

> Sí, se nos marginó históricamente, pero nosotras podemos perfectamente autoeducarnos. Que esto no se entienda ¡por favor! como que ninguna travesti deba ingresar al sistema educacional formal, sino que sueño con que el centro de nuestra educación no sea ese. Que nuestro ingreso a la educación formal sea siempre problemático y resistente, no un “pasar piola”, ni convirtiéndose en reproductoras de una academia colonialista y transfóbica. Las travestis debemos entender que nosotras también hacemos pedagogía todos los días, que nuestra sola ocupación del espacio público amplía — con un afán intensamente feminista — los límites de lo real y lo posible en nuestra sociedad. (CUDS, 2016).

3.4.2 OFICINA PERFORMANCE CONTOS DE LUTA

No começo de 2020, procurei um grupo de amigas que haviam montado um coletivo de artes feminista, o Coletivo Mariposa, que atua na cidade de Novo Hamburgo – RS, e sugeri que fizéssemos uma chamada para outres artistas e ativistas para trabalharmos juntes em uma proposta que se situaria entre uma oficina e uma performance, pensando o processo todo da experiência enquanto ato. Queria propor algo como os trabalhos de Cecília Vicuña[149], com características de vivência e de ação. ***Oysi: Cantos del Água* (2017) - Cecília Vicuña, Chile —** *Oysi* é um movimento criado através da arte, que reúne várias ações para visibilizar a luta que pede a revogação da lei de privatização da água no Chile, em favor das causas indígenas e do meio ambiente, contra a mineração e o agronegócio que atinge a água. Vicuña trabalhou com um músico, Chimuchina, que tocava instrumentos pré-colombianos,

[149] Cecilia Vicuña é uma poetisa, artista, cineasta e ativista chilena que divide seu tempo entre o Chile e a cidade de Nova York. Desde a década de 1960, seu trabalho aborda a destruição ecológica, os direitos humanos e a homogeneização cultural.

resgatando esses sons que haviam sido proibidos pela igreja católica, e começaram a dar oficinas para crianças em escolas públicas; a partir dessa prática criaram os Bailes Chinos (ação que inclui acordes dissonantes e dança para induzir um estado de transe, e improvisação de uma pessoa com poesia). Posteriormente essa prática se estendeu para uma apresentação com duas mil mulheres cantando[150] na beira do rio seco. Existe nesta ação, e em vários outros trabalhos dessa artista, a criação de um espaço de troca e reflexão, gerado pela interação das pessoas participantes e seus saberes entre si e com as proposições da artista, como a poesia e objetos disparadores de movimento, de performance.

O Coletivo Mariposa estava pesquisando artisticamente os contos de fada e as problemáticas em relação às crianças e à cultura patriarcal. Então, conversando sobre as possibilidades de diálogo entre os seus estudos e a minha prática em performance, resolvemos produzir alguns objetos que serviriam de mediação entre os contos de fadas e as ações e experimentações performáticas. Atenderam à chamada, no dia 29 de fevereiro de 2020, para uma ação entre a Ocupação Casa da Praça e a rua, es artivistas Ana Beatriz Oliveira L. da Silva, Anna Rosa, Camila Pasa, Elisiane Mendes, Francine Diemer, Larissa Canelhas, Leila Ibarra, Micaele Correa, Patrícia Kaufmann, Victoria Goulart Netto, que atuaram junto a mim na performance, além de Bibiana Kranz, Carol Standt e Diênifer Schmitt, que operaram os registros da ação.

[150] A ação contou com participantes de MODATIMA (movimento nacional pelos direitos da água), o Museu Nacional de Bellas Artes em Santiago e a musicista Camila Moreno, junto de integrantes de Bailes Chinos.

Figura 60 – Detalhe 3 da mandala “Encontros”.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 61 – Registros da oficina-performance “Contos de luta”, levantada junto ao Coletivo Mariposa, na Ocupação Casa da Praça, em Novo Hamburgo – RS, em março de 2020.

Fonte: Acervo do Coletivo Mariposa.

No princípio do encontro, criou-se um ambiente de acolhimento e recepção entre as pessoas participantes, e foi se formando naturalmente um círculo. As Mariposas dividiram alguns dados sobre suas pesquisas em relação à violência de gênero e como elas

tratam sobre essas questões a partir dos contos. Instigades pelas narrativas dos contos infantis, falamos sobre experiências que atravessam as marcas da divisão sexual, da imposição da heterocisgeneridade e as violências, regras e silêncios que sofremos desde crianças. A impossibilidade de falar sobre a sexualidade, a ideia do pecado e de que o assunto só deve ser abordado na vida adulta (LOURO, 2000, p. 4) foram comentadas por nós, a partir das experiências compartilhadas, como geradores de violências, pela impossibilidade de falar sobre abusos, passando pela falta de vocabulário e de referências sobre o que sentíamos e também pela repressão de desejos na infância e adolescência

Em seguida comecei a conduzir um acercamento sensível à própria corpa, àquele espaço e às pessoas que estavam ali, retomando a Lia García em sua série de performances "*Voz en Construcción*", pelo tato, pelo toque e pela ocupação dos espaços com estas ações, para ir ao encontro de um afeto radical e, ainda retomando as ideias da artista, nos preparando para realizar uma interrupção afetiva na cidade. Meu subtexto para as ações era o encontro consigo e com e outre e a possibilidade de acessar algo que estava guardado em si, que tivesse relação com os temas que estávamos tratando e que se queria colocar para fora. Em círculo lemos os contos e, em pequenos grupos, trabalhamos algumas imagens e ações que surgiam a partir da manipulação dos seguintes objetos, trazidos pelas Mariposas: chaves da história do "Barba Azul", rosas de "A Bela e a Fera", capuzes vermelhos que tapavam todo o rosto, em referência à história da "Chapeuzinho Vermelho". Apresentamos algumas dessas composições umes para es outries e começamos, a partir do movimento, a criar uma sequência de ações que foi performada saindo da casa onde estávamos, até uma praça próxima.

Durante essa vivência, pude rever alguns pontos em minha condução, na relação entre pessoas que já haviam feito performance e outras que não. Mas, de maneira geral, havia uma troca autônoma entre as experiências de cada pessoa, um senso de colaboração, respeito e ajuda mútua. A proposição da conversa a partir do conto e da composição da performance enquanto uma brincadeira de montar os atos, de responder aos impulsos e ações do coletivo foi profícua e trouxe à tona, conforme coloca Anselmo Peres Alós (2011, p. 425) os mecanismos que determinam as normas de gênero presentes em diversos aparatos culturais e, neste caso, identificados por nós dentro das histórias infantis e em nossas próprias histórias, legitimam certos hábitos e comportamentos e

proíbem ou excluem outros, estabelecendo que “meninos devem ser enérgicos, ativos e brutos, ao passo de que as meninas devem ser passivas, emotivas e delicadas” (ALÓS, 2011, p. 425).

Figura 62 – Registros da oficina-performance “Contos de luta”, no momento de ação na rua. Novo Hamburgo – RS, em março de 2020.

Fonte: acervo do Coletivo Mariposa.

Foi interessante pensar, também como arte-educadorie que trabalha com crianças no exercício do jogo teatral — tanto naquele que é proposta pedagógica quanto no que surge na brincadeira —, nas relações de gênero que podem se estabelecer ou desmanchar, desnaturalizar, nesse jogo. Lendo Itziar Ziga, em “Devenir Perra”, encontro-me com relatos sobre as infâncias que mostram diferentes relações com a feminilidade e masculinidade — e com o que se pode vivenciar no campo do devir, do tornar-se ou vir a ser; do “estar” e não “ser”. Fluxo, pausa e acontecimento. Crianças brincando com vestidos brilhantes e cabelos compridos feitos com toalhas, em contraponto, por exemplo, à masculinidade e feminilidade imposta sempre em relação à sociobiologia: crianças identificadas como meninos no nascimento, e que, ao manifestarem sua dissidência, logo são cobradas por sua “identidade masculina”. Sistemas de controle de sexo e gênero que são inclusive, aplicados às crianças mesmo antes de seus nascimentos. (ZIGA, 2009, p. 44).

A oficina-performance também foi um momento em que pude nomear certas sensações, questionar-me em relação ao que eu pensava “ser uma mulher” e poder dividir essas dúvidas, porque, como já foi colocado anteriormente, ainda nos estudos feministas existe uma base biológica, onde “tanto o sexo quanto o gênero são entendidos como algo de natureza dual, binária e excludente: há o macho e o masculino, há a fêmea e o feminino” (ALÓS, 2011, p. 423).

3.4.3 SÉRIE “DA PERCEPÇÃO”

Em 2019 estava para se realizar, no Centro de Artes da UFPel, o VI SIGAM - Simpósio de Gênero, Arte e Memória, realizado pelo Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, juntamente com o projeto Arte na Escola (UFPel) e o PET - Programa de Educação Tutorial de Artes Visuais. Para esta ocasião, convidei a colega Tais Galindo para criarmos uma performance para a abertura da exposição de arte feminista, que acontece junto desse evento. Nosso encontro para criar essa performance foi tão potente que imaginamos não só uma, mas uma série de ações performáticas que poderiam ser acionadas por outras pessoas com que dividiríamos a cena, e que propunham levar a público, em meio à cidade, afeições entre mulheres (cis e trans). A primeira delas se chamou ***“Da percepção – performance nº 1”*** e foi realizada no dia 20 de novembro de 2019, na abertura da Exposição *Pandora*. Tais e eu tínhamos um programa, a partir do qual saímos de diferentes pontos da Rua Almirante Tamandaré e, caminhando, nos encontramos em frente ao Centro de Artes para um abraço; a ação era sustentada por tempo indeterminado e durou uma hora e vinte minutos. Depois do longo abraço, voltamos pelo caminho de onde havíamos vindo. Além disso, levávamos, amarrado em nossa corpa, um tecido verde de três metros de largura que vinha se arrastando atrás de cada ume de nós. Como referências para esta ação estavam performances como: **Marea Verde (2018) - Diversas coletividades, Argentina** — o pano que levávamos na cintura fazia alusão à marea verde, performance que nasce na Argentina e depois se espalha pela América Latina, onde milhares de ativistas levam para as marchas um pano verde como símbolo pela luta em favor do aborto legalizado, seguro e gratuíto. Assim como em **Trenza (2019 - 2020) - Nosotras Proponemos, Argentina**, onde as artistas levam para a marcha uma trança verde de 20 metros para ser

carregada e manipulada pela multidão, queríamos fazer alusão à luta de mulheres e dissidências militantes, artivistas e artistas feministas que vieram abrindo os caminhos do espaço público como lugar de manifestação e ao pañuelo como símbolo da marcha e da forte trama construída por essas pessoas. Também nos inspirávamos em **Buscando a Bruno (2018) - Lukas Avendaño, México**, no desejo de mover afetos a partir da presença e da sustentação desse estado estabelecido por uma certa duração do ato. Na performance “Buscando a Bruno”, e performanceire Lukas Avendaño compartilha com outras pessoas a vigília por seu irmão que foi desaparecido no México.

Figura 63 – Detalhe 4 da mandala “Encontros”.

Fonte: Produção própria, 2020.

Figura 64 – Registro da performance “Da Percepção”. Tais Galindo e Pâmela Fogaça.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos de Ana Gonzáles.

Figura 65 – Cartaz da “Oficina-performance Da Percepção nº 4”.

Fonte: Arquivo pessoal.

3.4.4 DA PERCEPÇÃO – OFICINA PERFORMANCE

Com a chegada da covid-19 e o afastamento social, tivemos que reiventar as possibilidades de ações da série. Criamos duas oficinas-performance que foram realizadas junto ao IX Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, em 2020, e à programação do 8 de março Pelotas, em 2021. A metodologia das oficinas partia de práticas de Tais Galindo como atriz e outras levantadas por mim durante esta pesquisa e tinha o intuito de possibilitar um encontro criativo entre as pessoas participantes em uma sala virtual, num período de 2 horas. Para isso, tínhamos algumas propostas disparadoras, como: Aquecer a corpa, mobilizando as articulações; sentir a corpa com as mãos, com atenção ao tato e querendo estabelecer uma conexão com o presente; mobilizar algum objeto, passar o objeto pela corpa, encaixá-lo em diferentes partes da corpa, e outras indicações que iam surgindo pelo próprio jogo que se estabelecia; exagerar a interação com esse objeto; experimentar diferentes imagens na câmera em relação ao objeto, à sua própria imagem e ao espaço; explorar a imagem na câmera em relação ao tempo (lento, normal, rápido) e ao espaço (perto, longe, dentro, fora); estabelecer jogos entre as pessoas participantes, repetir os movimentos que estão fazendo, fazer uma ação em oposição a outra pessoa, etc. Em algum momento, ainda, pedíamos para que as pessoas participantes ficassem bem perto da câmera e se olhassem por algum tempo; e, no fim, podíamos falar e expressar todes juntes as sensações ou qualquer coisa que naquele momento se quisesse colocar para fora. Na oficina-performance nº 2, os objetos eram coisas cotidianas da casa e uma bacia de água; e, na oficina-performance nº 4, foram pedidas duas frutas.

A partir dessas experiências, foram produzidas uma videoperformance e uma carta manifesto.

Videoperformance “Da Percepção - Ação nº 3”

3.4.4.1 CARTA MANIFESTO DA PERCEPÇÃO

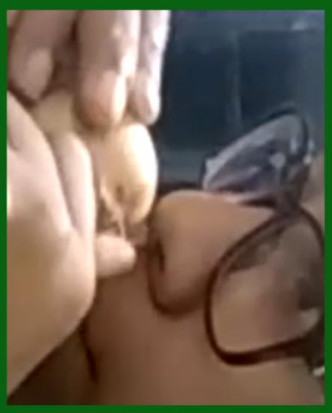
Sentar em silêncio e com as mãos percorrer a corpa,
perceber todas as linhas e curvas, todos os pontos
sensíveis e dores. Apertar-se, abraçar-se.

Esta é uma pequena carta de ume feminista, escrita em Pelotas, no Rio Grande do Sul – Brasil. Digo pequena, pois são alguns pensamentos, mas que pretendem ser multidão ao encontrar outras e outres, como um convite para que também escrevam, registrem, acionem em e sobre seus territórios.

Recordar nossas lutas e o rosto de
cada companheira, companheire, não esquecer.

Nesse momento, na América Latina, se agravam os casos de violência doméstica, feminicídio
e transfeminicídio, pauperização.

Nos articulamos para saber como seguir adiante em nossas lutas de formas concretas de nossos lugares como artistas, artivistas, cidadãs, grupos e coletivos.

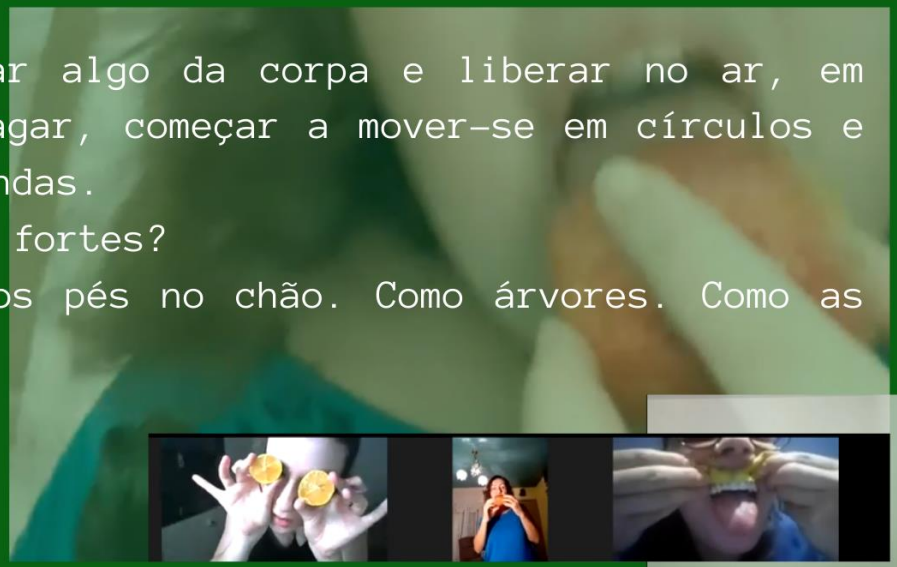


Talvez gostaríamos de tratar
em nossas obras e ações
sobre os pássaros, mas
o que sobrevoa nossas
cabeças?

No momento, neste país governa Bolsonaro, um político fascista, miliciano e genocida que trabalha pela morte e contra todas as pessoas que lutam pela vida. Antes mesmo de ser eleito, já distribuía seu ódio contra pessoas pretas, indígenas, a comunidade LGBTQIA+ e o movimento feminista. Defende a militarização e incita seus eleitores com discursos em que saúda a ditadura e a tortura. Enquanto o vírus nos avisa sobre as consequências das ações destruidoras da natureza, o presidente faz um grande movimento para a regulamentação da exploração de minerais em Terras Indígenas, de recursos hídricos, petróleo e gás. Houve aumento no desmatamento na Amazônia e total descaso do governo com emergências como os incêndios no Pantanal.

Como artista, registro também que, no início de 2020, o então secretário especial da cultura, Roberto Alvim, fez um discurso em que usava frases e se colocava em um cenário semelhantes aos de Joseph Goebbels, ministro da propaganda de Hitler. Alvim logo foi retirado do cargo, manobra comum deste governo neoliberal, que tenta assombrar-nos com cenas de passados ditatoriais e futuros inóspitos, sobrepondo-as umas sobre as outras e agindo cruelmente por baixo dos panos.

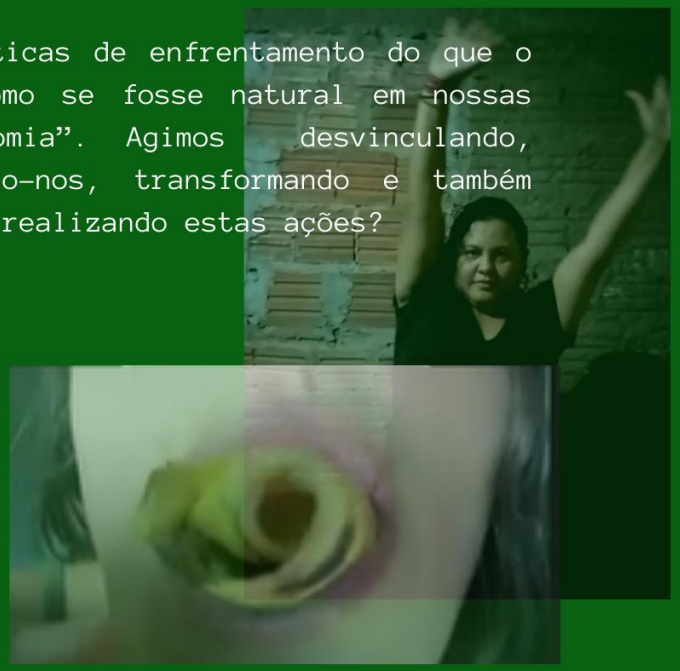
Fazer a ação de retirar algo da corpa e liberar no ar, em todas as direções. Devagar, começar a mover-se em círculos e mobilizar a coluna em ondas.
Como manter-nos vivas e fortes?
Imaginar que cravamos os pés no chão. Como árvores. Como as raízes das árvores.



(RE)EXISTIMOS (RE)EXISTIMOS (RE)EXISTIMOS (RE)EXISTIMOS

Desde a ação performática, tenho visto práticas de enfrentamento do que o patriarcado e suas engrenagens instalam como se fosse natural em nossas subjetividades, ou “melhor para a economia”. Agimos desvinculando, transtornando essas diretrizes, confortando-nos, transformando e também celebrando-nos. Que corpas são estas que vêm realizando estas ações?

Enxergar a floresta em volta.
Repetir em voz alta o nome de algumas companheiras e companheires.
Sei que não estou sozinhe. Não estamos...



Muitas ações estão sendo feitas, como o nosso levante na cidade de Pelotas no mês de maio de 2021. Mesmo neste período em que devemos estar resguardades e nos cuidando ao máximo, encontramos as formas de estar em luta.
O 8M Pelotas é realizado por várias frentes feministas que se juntam para discutir e criar ações coletivas. Este ano nos organizamos em grupos de trabalho aos quais cada coletiva ou pessoa autônoma se somava para discutir e propor colaborações. Assim, tínhamos um grupo de artivismo que trabalhou em algumas ações.

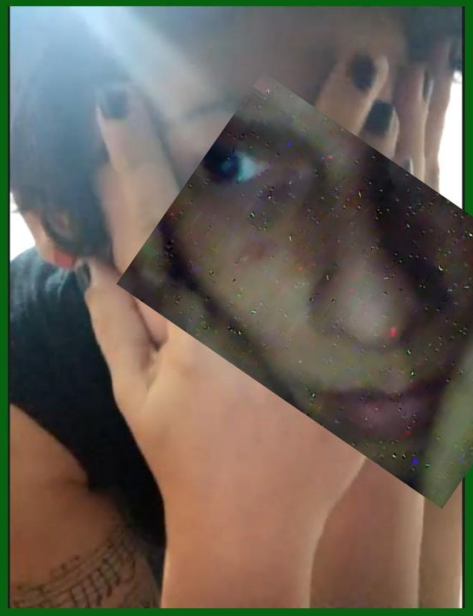
Ernestina, Adriana, Tais, Francisca, Jenifer,
Eva, Bruna, Fernanda, Ana, Miriam, Cecília,
Lauren, Carla, Clarissa, Nathiele, Liliane,
Maria, Carmen, Jô, Laisa, Samira, Sandrali,
Rúbia, Luciane, Carol, Jaque, Luciane, Luiza,
Tereza, Andrea, Tuane, Leu, Roberta, Heloisa,
Lia, Rita, Ursula, Stéphane, Patrícia,
Cláudia, Diná, Marina, Catiane, Jenifer,
Silvia, Tânia, Juliana, Adriana, Celeste,
Noris, Nathália, Marina, Bettina, Jaqueline,
Ana Paula, Lígia, Rosemeri, Gabriela, Bella,
Luiza, Tatiana, Isa, Lorena, Mariele, Ediene,
Letícia, Danielle, Tuane, Jussara, Rosangela,
Niara, Simone, Neusa, Ida, Danielly,
Ernestina, Adriana, Tais, Francisca, Jenifer,
Eva, Bruna, Fernanda, Ana, Miriam, Cecília,
Lauren, Carla, Clarissa, Nathiele, Liliane,
Maria, Carmen, Jô, Laisa, Samira, Sandrali,
Rúbia, Luciane, Carol, Jaque, Luciane, Luiza,
Tereza, Andrea, Tuane, Leu, Roberta, Heloisa,
Lia, Rita, Ursula, Stéphane, Patrícia,
Cláudia, Diná, Marina, Catiane, Carmen,
Gabriela, Bella,
Mariele, Ediene,
Rosangela,
Tais, Francisca,
Ana, Miriam,
Nathiele,
Laisa, Leda,
Carol, Jaque,
Luciane, Luiza, Tereza, Andrea, Tuane, Leu,
Roberta, Heloisa, Lia, Rita, Ursula,
Stéphane, Patrícia, Cláudia, Diná, Marina,
Catiane, Jenifer, Silvia, Tânia, Juliana,
Adriana, Celeste, Noris, Nathália, Marina,
Bettina, Jaqueline, Ana Paula, Lígia,
Rosemeri, Gabriela, Bella, Luiza, Tatiana,
Pela vida das mulheres cis e trans!
Pela vida de pessoas dissidentes!
Pela vida das pessoas pretas!
Fora Bolsonaro e Mourão!
Pela vacina pública e gratuita!

Em nossa luta histórica, *ponemos la cuerpa* em defesa da vida digna, contra o feminicídio e transfeminicídio; pela legalização do aborto com esperanças na onda que levantaram nossas companheiras Argentinas; por um feminismo também nas esferas institucionais, jurídicas e na política brasileira; e contra a cultura do estupro.
E ainda não temos respostas:

Quem mandou matar Marielle Franco?

Como a situação da pandemia se agravou em março, tivemos duas ações na rua mantendo todos os cuidados: Intervenções com colagem de lambes, uma com cartazes sobre nossas pautas e outra proposta pelo grupo Sálvia, cobrindo pichações racistas e sexistas pela cidade; e um carro de som que passava pelos bairros convocando as pessoas para a luta feminista. Além disso, as companheiras organizaram diversas rodas de conversas, falas e atividades online.

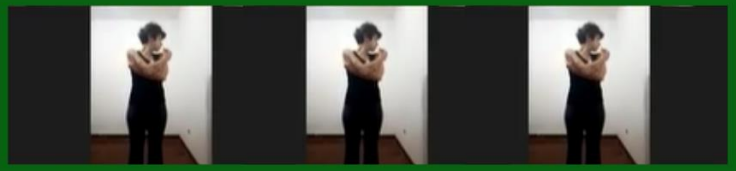
Pegar uma fruta. Passá-la pela corpa, brincar, imaginar
e comê-la, o mais lento possível.
Espremê-la sobre a pele, se sujar de fruta e de luta.
Tirar uma foto de si.



Juntamente da colega Tais Galindo, propusemos a oficina-performance “Da percepção”. Essa ação foi um espaço de experimentação e manifestação do sensível dentro da luta, onde nos permitimos explorar um lugar de atenção às nossas corpas e de partilha de alguns **estados que resistem a estas estruturas de dor, repressão e morte**. Arriscamos com coragem, entregando imagens estranhas de nós mesmas a pessoas que só conhecemos ali, naquele momento, ou a companheiras com as quais partilhamos sempre a resistência. Inventamos por alguns minutos outras corpas, que se montam e se desmontam, que se reconhecem, e que desejam vorazmente com as outras e se modificam, e se alegram, choram e respiram juntas e juntes.

Que não falte poesia na luta, guardo a frase da companheira Bruna Oliveira, ao convidar algumas companheiras e a mim, para fechar o mês com poemas durante a fala de encerramento “Porque Lutamos”.

Que não falte poesia nas nossas lutas!



Assim termino este relato, querendo saber de outros cantos.
Espero com carinho seus registros, em foto e/ou palavras, e que podem ser endereçados para o e-mail: tretateatro@hotmail.com

Imagens - Registros da Oficina-Performance "Da Percepção", 2021.
Atuadoras e atuadories: Marisa Reis, Fernanda Fonseca, Nathalia Scapin, Inaê Dutra, Rosa Braba, Daniela Pogogelski, Ana González, Adriana Cardoso, Adrielle Rezende, Lauren Silveira, Delma dos Santos, Camila Dias, Dinara Fogaça, Marilia Silva, Rafaela Queiroz, Carise Muller, Ana Carolina de Andrade, Bruna Oliveira, Alinny Nogueira, Silvia Diaz, Catia Carvalho, Marisa Azevedo, Tais Galindo e Pâmela Fogaça.
Agradeço a todas as pessoas integrantes do 8M-Pelotas por sua força neste levante!

ALERTA! ALERTA!

PAM

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Ellas, las que ya no están, nos confrontan con el límite más cruento del sistema heteropatriarcal que nos quiere sumisas, devotas, calladas, temerosas. Y que, en el mejor de los casos, nos acepta “inclusivas” y comprensivas.
> Pero nosotras somos, también, las de la mano pesada, las gordas que revientan las calzas; somos las que podemos correr, las que gritan como las locas de la Plaza. Somos las que buscamos la potencia de la horda y en el abrigo de la tribu nos hacemos fuertes. En la tradición de la Furia Trava, de nuestras guerrilleras, de las amazonas del Bajo Flores que escrachan a los golpeadores y en la de aquellas que tensaban el arco sobre el pecho ausente, venimos a poner el cuerpo, estos cuerpos que gozan y cogen y sufren y se celebran y pelean; estos cuerpos soberanos que deciden contra todo, que se plantan y que dan el grito para que suene con otros.
> “Que la Rabia Nos Valga”, Virginia Cano y Marta Dillon

Deixo aqui, como alguém que partilha um desejo, um caminho de experiências em arte, de processos criativos a partir de práticas que se fazem presentes dentro de manifestações e ações feministas, tais como: elementos disparadores de ação e imagens, como os lenços ou *pañuelos*; a tinta e a pintura corporal; os lambes e adesivos de rua; coreografias; manifestações musicais; assembleias e oficinas; os gestos, a voz e manifestações corporais; ocupações e performances. Entendendo que existe uma dimensão poética, estética e política que age sobre a cultura e a vida, e que opera pela representação e reprodução de formas, símbolos, crenças e valores e, inclusive, sobre nossas subjetividades, acredito que o artivismo e a performance podem ser (re)existência aos sistemas normatizantes e hegemônicos, controladores de espaços públicos e privados. Nesta pesquisa, a performance foi e é território de

vulnerabilidades, de potencial para acordar sentidos profundos, e pode fazer emergir processos de mutação, em um campo sutil e processual.

Esta foi uma travessia turbulenta e excitante. Devido à pandemia causada pela covid-19, encontrei algumas dificuldades para descobrir as possíveis formas de continuar a prática desta pesquisa e de estabelecer as conexões almejadas com essa coletividade feminista em performances e atos, bem como de manter a chama da criação acesa com um país em luto, com medo e com a educação e a pesquisa sofrendo constantes ameaças de corte de verba, de fechamento de universidades e perseguições. Mas já estavam se movendo os afetos feministas. Encontrei e fui apoio entre companheiras e companheires, pesquisadories e artivistas; reinventamos maneiras de estar umes com es outres, de dar suporte e ser presença amiga na ausência do abraço; com certeza essa mobilização faz parte desse espaço necessário para uma arte tão colada à vida. Fiz cartas para a Nathalia, as quais estão registradas aqui, mas também mandei muitas mensagens, áudios cantando canções, fiz chamadas de vídeo e oficinas, como trocas. Tracei ainda teias entre pessoas artistas, colegas, companheiras e companheires de luta, da trama profunda e forte que foi gerada nesta pesquisa entre esses grupos e propostas como o Cuidado Mulheres Trabalhando (CMT), o grupo de pesquisa Caixa de Pandora, a frente feminista 8M Pelotas e o grupo TRETA – teatro e artes de intervenção, nos quais a performance se faz ato, onde compõem-se os gritos de nossas lutas e as lágrimas e sorrisos são remédio de valentes.

Voltei-me então para os arquivos e materiais que encontrava na rede, e tentava organizar nas mandalas o intenso fluxo de vivências e leituras que acessei. A escrita performativa e as cartas foram acessos a fluxos de construção de pensamento autônomo em vista de estruturas de metodologia e escrita que nos paralisam. A partir da ideia de *poner la cuerpa*, se estabeleceram maneiras híbridas de arte e atuação, que estão estreitamente ligadas a práticas em grupo. Dessa forma, as mandalas funcionaram como centros de pulsão e atração, concentrando e dinamizando constelações entre a minha prática, as performances e diversas questões que acessava em arquivos e registros. Compunham o exercício de correlações “texto — feitura da mandala — performance”: os temas, as estratégias de levante e modos de organização, as cores adotadas, as posições ou ações das corpas, a performance e suas ligações com outras linguagens. Penso também que essa precariedade, estabelecida em uma prática que parte da corpa como

suporte sem maiores aparatos, e da utilização de elementos simples e cotidianos, ou utilizados nas manifestações, é meio para um caráter cidadão e me aproxima de um legado de precariedade, desconformidade e comprometimento característico da arte latino-americana.

Histórias de práticas de luta e artes de ação emergiam como convites e afirmavam o importante exercício de escrita de si e de um resgate ascendente da vida e obra de mulheres e dissidências. Além da possibilidade de arquivAÇÃO feita por cada ume de nós, na busca por nossa própria genealogia de referências.

A pergunta sobre por que não conhecemos mulheres e dissidências artistas, em contraponto às muitas manifestações e performances que encontrei ao ler sobre arte e artivismo feminista, transfeminista e dissidente, deixa explícito o alinhamento da academia ao projeto colonizador. Mas também explicita que somos insistentes, querendo desviar do conhecimento acadêmico que perpetua saberes do norte global e formas tradicionais da instituição de arte que realiza suas manobras nesse mesmo sistema eurocêntrico e patriarcal. São muitas as performances que não estão nas mandalas ou no texto, mas que circundam esta pesquisa, como as ações por memória e justiça — feitas em sua maioria por mulheres e dissidências — por pessoas feitas desaparecidas e em razão de mortes políticas, com ligação às realidades de ditaduras, de militarismo e do narcotráfico que se impõem sobre o continente.

Minha atuação junto à frente feminista 8M Pelotas partiu primeiro de uma observação atenta e da escuta daquele levante e, logo, da colocação de minha “caixa de ferramentas” em favor de demandas coletivas e descontinuidades de opressão. De como humildemente poderia contribuir com aquele grupo dentro de um curto período, comparado à atuação de vários anos das pessoas que estavam ali. A partir desses encontros, pude notar dinâmicas como o estabelecimento de uma autonomia das pessoas participantes frente às ações do grupo, que estava sempre em diálogo, organização e exercício de formulação de ideias políticas que se davam coletivamente.

Em um movimento de caráter mais íntimo, que começou no princípio da pandemia, criei alguns procedimentos que chamei de corpúsculo, com ideias de experimentar procedimentos possíveis de serem compartilhados ou que pudessem criar relações entre

trabalhos sozinhe e proposições coletivas. Um princípio da criação de um espaço respeitoso de encontro íntimo e profundo com a corpa, para gerar desobediências, para encontrar maneiras práticas de questionamento, de desfazer, organizar ideias, e criar formas de relações outras. Esses procedimentos denotam a própria trama entre o pensamento feminista e a performance, já que estabelecem vias de pensar as possíveis amarras das corpas em relação ao CIS-hetero-patriarcado e caminhos para a mutação. Na busca por descentralizar intersubjetividades e estranhar as imposições sobre os discursos a respeito da corpa, talvez a imprevisibilidade e o jogo da performance, a possibilidade de criar outras imagens e figuras, possam nos valer. Além disso, durante a gestação da mandala “mutações”, encontrei-me com experimentações e estratégias que partem da vivência e acompanhamento do movimento feminista, como a ocupação do espaço público a partir da imagem, do lambe e do adesivo, e pude diluir-me em anonimato com as capuchas, que também foram maneiras que encontrei de estar na rua e de estar em contato com essas manifestações durante a pandemia de covid-19 e o afastamento social.

A questão de como seriam práticas de cena pensadas para corpas plurais me fez buscar esses caminhos compartilhados entre minhas ações e ações em grupo em torno de uma **poética do encontro**. Encontro consigo, com e outre, com o espaço. Porém essa pergunta segue, como uma vigília. Sinto necessidade de dar continuidade a estas oficinas-performance, pois, com o afastamento social, necessitamos utilizar o campo virtual, o que abriu uma série de outras questões sobre a virtualidade da presença, a possibilidade de acesso cidadão a estas plataformas, que tipos de encontro se estabelecem nessas proposições efêmeras, questionamentos sobre a produção de imagem e representação na rede, e a emergente relação entre ação pública e organização feminista em rede, que aparece na quarta geração do movimento feminista. Uma das possibilidades dessa autogestão criativa e colaboração de minha pesquisa para a experiência de grupo foram as criações dessas espécies de programas que se desdobram em proposições de mobilização dos sentidos e da imaginação. E que podem vir a ser proposições para a **autogestão criativa**.

Esses espaços não estão conformados em discursos prévios, mas são dispositivos para gerar questionamentos e outras existências e também para criar espaços de carinho e acolhimento em meio ao horror neoliberal e capitalista da perda de afetos, de presença, de desejo como sintoma. E, se não estamos passíveis a contratos, afirmamos nossas potências! Procurei tomar referência em

acontecimentos levantados na agitação dos atos, pelo gozo de reconhecer-se, de compartilhar e de acionar que se desloca da narrativa da dor a qual somos submetides, da docilização e sujeição. Inclusive, reivindicando o prazer e o direito de criar que nos querem tirar a todo momento, o direito de fazer pesquisa em arte, de ocupar espaços públicos. Experiência não a partir do discurso político, mas sim da mobilização dos afetos e vontades políticas

Esses são escritos-impulso de autogestão criativa, ação política e estética no mundo, querendo fortalecer a atuação de mulheres e dissidências. Um exercício de pesquisa acadêmica tramada na corpa, de uma memória vivida na arte, da micropolítica como didática da pesquisa, e de um olhar para os feminismos a partir das múltiplas ações. AÇÃO – substantivo feminista. Gostaria de continuar esta pesquisa, aprofundando essas questões e realizando mais práticas de oficinas-performance junto a grupos de mulheres e dissidências, aproximando-me mais de espaços não acadêmicos e/ou junto a comunidades, em perspectivas circulares e coletivas de arte, além de almejar continuar o trabalho junto às manifestações na rua, ou seja, explorar mais os campos propulsores formados nas mandalas.

A partir desses contextos de articulações, seguimos transformando dor em digna raiva. Afirmando que todes podemos ser agentes criatives de novos horizontes de vida. E criando redes de emancipação e espaços de intersecção entre arte e processos feministas e cidadãos.

— Se cuida, se cuida, se cuida seu machista! A América Latina vai ser toda feminista!

Figura 66 – Still de “Um estuprador em teu Caminho”. Pelotas, 2019.

Fonte: Arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHINTE, Adolfo Albán. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogias Decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Ediciones Abya-Yala: Quito-Ecuador, nov. 2013. p. 443-468.

ALCAZÁR, Josefina. **Mujeres y Performance**: El cuerpo como soporte. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU, 2001.

ALÓS, Anselmo Peres. “Traduzir o queer: uma opção viável?”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 2, p. 1 - 11, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099. Acesso em: 12 out. 2021.

ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200007. Acesso em: 29. nov. 2021.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AS MINA NA HISTÓRIA. 20 mulheres da América Latina que você precisa conhecer. Disponível em: <https://asminanahistoria.wordpress.com/2018/02/20/20-mulheres-da-america-latina-que-voce-precisa-conhecer/>. Acesso em: 29. nov. 2021.

ASPIROZ, Macarena. La historia de Sylvia Rivera, la activista trans que protagonizó la revuelta de Stonewall. Notas Periodismo Popular, 2021. Disponível em: https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2021/06/28/historia-sylvia-rivera-activista-trans-protagonizo-revuelta-stonewall/. Acesso em: 30 jun. 2021.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf/. Acesso em: 02 abr. 2020.

BAGAGLI, Bia Pagliarini; VIEIRA, Helena. Transfeminismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. Companhia das Letras. São Paulo, 2018. p. 343-378.

BERTUCCI, Pri. **Guia Todxs Nós de Linguagem Inclusiva**. Home Box Oficce - HBO e Diversity Bbox, 2020.

BERTUCCI, Pri; ZANELLA Andrea. Manifesto Ile para uma comunicação radicalmente inclusiva. SSEXBBOX, 2015. Disponível em: http://www.ssexbbox.com/2015/11/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/. Acesso em: 10 out. 2020.

BLAY, Eva Alterman, AVELAR, Lúcia. Breve cronologia do movimento feminista na Argentina. In: BLAY, Eva Alterman, AVELAR, Lúcia (orgs.). **50 anos de feminismo**: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. 1ª ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora USP, Fapesp, 2019a. p. 321-327.

BLAY, Eva Alterman, AVELAR, Lúcia. Breve cronologia do movimento feminista no Brasil. In: **50 anos de feminismo**: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. BLAY, Eva Alterman, AVELAR, Lúcia (orgs.). 1ª ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora USP, Fapesp, 2019b. p. 329-337.

BLAY, Eva Alterman, AVELAR, Lúcia. Breve cronologia do movimento feminista no Chile. In: BLAY, Eva Alterman, AVELAR, Lúcia (orgs.). **50 anos de feminismo**: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. 1ª ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora USP, Fapesp, 2019c. p. 339-344.

BLAY, Eva Alterman. 8 de março: conquistas e controvérsias. **Revista Estudos Feministas**. v. 9, n. 2, p. 601-607, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200016>. Acesso em: 29. nov. 2021.

BLAY, Eva Alterman. Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro. In: **50 anos de feminismo**: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. Eva Blay e Lúcia Avelar (orgs.). 1ª ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora USP, Fapesp, 2019. p.65-97.

BOGADO, Maria. RUA. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 23-42.

BRUNETTO, Santiago. Historias de quienes recibieron el primer DNI para personas no binarias. **Página 12**, 2021. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/356374-historias-de-quienes-recibieron-el-primer-dni-para-personas-. Acesso em: 22 ago. 2021.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CABELLO, Helena. La voz de Artaud en Nancy Spero: violencia lingüística y proto-apropiacionismo. **Arte Y Políticas De Identidad**, n. 6, p. 13-27, 2012. Disponível em: https://revistas.um.es/reapi/article/view/162831. Acesso em: 02 fev. 2021.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.

CARVALHO, Hudson; MARTINS, André; NETO, Betinho. **Vulgar**. Editora independente: [s.l.], 2021.

CECÍLIA VICUÑA. Performances. Disponível em: http://www.ceciliavicuna.com/performances/2bev049vqdnhn8z64l6sy4rqy4by95. Acesso em: 29 nov. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLAÇO, Rita. Brenda Lee e o seu "Palácio das Princesas": A travesti que inaugurou o serviço de apoio aos homossexuais expulsos de casa e aos soropositivos. **Blog Memória e História das Homossexualidades**. 20 nov. 2009. Disponível em: <https://memoriamhb.blogspot.com/2009/11/brenda-lee-e-o-seu-palacio-das.html>. Acesso em: 02 nov. 2021.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.) **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 11-40.

COSTA, Cristiane. REDE. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 43-60.

CUDS. ¿Qué significa una EDUCACIÓN NO SEXISTA? Cuatro miradas desde la disidencia sexual y el transfeminismo. **Dissidencia Sexual - Revista Virtual de Arte y Política Feminista de la CUDS**. Chile, 2016. Disponível em:

https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2016/10/28/que-significa-una-educacion-no-sexista-5-miradas-desde-la-disidencia-sexual-y-el-transfeminismo/. Acesso em: 02 set. 2021.

CUNHA, Neon; YORK, Sara Wagner. Um vácuo “cis” na história e a emergência do corpo trans. **Ponto de Debate**. Fundação Rosa Luxemburgo. n 21, nov. 2020. Disponível em: https://rosalux.org.br/wp-content/uploads/2020/11/ponto_debate_ed21_final.pdf. Acesso em: 22 ago. 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**.1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DÍAZ, Mónica Michelena. “É a partir das mulheres que surge toda a luta indígena do Uruguai”. [Entrevista concedida a] Rute Pina. Publica - Agência de Jornalismo Investigativo, 2020. Disponível em: https://apublica.org/2020/03/monica-michelena-e-a-partir-das-mulheres-que-surge-toda-a-luta-indigena-do-uruguai/. Acesso em: 20 jun. 2021.

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. **Latinoamérica Queer**: Cuerpo y Política Queer en América Latina. Trad. Sonia V. Paul. México: Ariel, 2019.

EL PAÍS. Argentina legaliza o aborto e se põe na vanguarda dos direitos sociais na América Latina. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-12-29/votacao-historica-no-senado-de-projeto-para-legalizar-aborto-na-argentina.html>. Acesso em: 29 nov. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373. Acesso em: 29 nov. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do Lume**, n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 03 out. 2020.

FALCONI, Diego. El deseo, el afecto y la seducción como categorías pedagógicas. Entrevista a Lía García. **Revista interdisciplinaria estudios de género de El Colegio de México**, Ciudad de México, v. 6, e549, 2020. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2395-91852020000100301&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 29 nov. 2021.

FEDERICI, Silvia. Na luta para mudar o mundo: Mulheres, Reprodução e Resistência na América Latina.Tradução de Luciana Benetti Marques Valio. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 2, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2020v28n270010/44155. Acesso em: 03 mar. 2021.

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

FERÁL, Josette**.** Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, n. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370. Acesso em: 01 fev. 2020.

FERNÁNDEZ, Josefina. Los Cuerpos de Feminismo. In: MAFFÍA, Diana (org.). Sexualidades Migrantes - Género y Transgénero. Buenos Aires: Feminaria editora, 2003.

FERREIRA, Yamile. Feminismo y descolonización: una mirada a la performance Virgen del Cerro de María Galindo. **Jornadas académicas 2017, GT 46**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2017. Disponível em: http://www.jornadas.fhuce.edu.uy/images/2017/Ponencias/Jornadas_2017_GT46.pdf. Acesso em: 14 nov. 2020.

FISCHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 296-310, 2018. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296. Acesso em: 29 nov. 2021.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo**: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. 282 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP, São Paulo, 2017.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y Arte Latinoamericano - Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. 5ª ed. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, 2019.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. **Sociedade e Estado**. n. 2, v. 29, p. 433-447, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200007. Acesso em: 29. nov. 2021.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En Defensa del arte del performance. Trad. Silvia Peláez. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?format=pdf&lang=es. Acesso em: 29 nov. 2021.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 42-56.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldomar Conrado. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução: O grifo é meu. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 11-19.

JIMENO, Francisca José. Llamado de Capuchas Rojas en Resistência de Chile. **Hysteria Revista**. Activismo. 26 feb. 2020. Disponível em: https://hysteria.mx/llamado-de-capuchasrojasenresistencia-de-chile/. Acesso em: 08 fev. 2021.

KUHNERT, Duda. Nas Artes. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LATINO AMÉRICA. Enciclopédia. Ditaduras militares. Disponível em: http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/d/ditaduras-militares. Acesso em: 29 nov. 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEIBOLD, Valerie**.** La sirena de Lia: Romper las relaciones desiguales a través de una extrañeza. **Hysteria Revista.** Disponível em: https://hysteria.mx/la-sirena-de-lia-romper-las-relaciones-desiguales-a-traves-de-una-extraneza/. Acesso em: 29 nov. 2021.

LISPECTOR, Clarice. A geleia viva como placenta. In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade., 2. Ed., p. 4-24. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LYRA, Luciana de Fatima R. P de. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759. Acesso em: 29 nov. 2021.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. Uma academia toda nossa. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-08, 2020. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928. Acesso em: 29 nov. 2021.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. Por uma dramaturgia Feminista: Jornadas de F(r)icção. In: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). **Estudos Interdisciplinares sobre Gênero e Feminismo 2**. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. Artetnografia e Mitodologia em arte: práticas de fomento ao ator de f(r)icção. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 167 - 180, 2014. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014167. Acesso em: 29 nov. 2021.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. **Guerreiras e Heroínas em Performance**: Da Artenografia a Mitologia em Artes Cênicas. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena In processo.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

MACHADO, Marlise do Rosario. **Investigando uma Prática Performática da Memória**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro: Licenciatura) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2013.

MADRUGA, Amanda Machado; WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. Corpos-Bandeira: O corpo como suporte da arte no movimento feminista dos anos 1960 até os dias atuais. **Revista Seminário de História da Arte**. v. 1, n. 7, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13531. Acesso em: 29. nov. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. **Iberoamérica Social**: revista-red de estudios sociales. n. 8, 2017. p. 26-28. Disponível em: https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial. Acesso em: 23 out. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A Modo de Comentario Inicial. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogias Decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, nov. 2013. p. 11-13.

MATEOS, Concha; SEDEÑO, Ana. Videoartivismo: Poética del conflicto simbólico. **Comunicar - Revista Científica de Educomunicación**, n. 57, v. 26, 2018. Disponível em: https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=57&articulo=57-2018-05. Acesso em: 29. nov. 2021.

MAYER, Mónica. Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI. **Debate Feminista**, v. 40. 2009. Disponível em: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1445. Acesso em: 29 nov. 2021.

MAYER, Mónica. **Rosa chillante - mujeres y performance en México**. México: CONACULTAFONCA; avj ediciones; Pinto mi Raya, 2004.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Algumas questões em torno do Simpósio “Performance na América Latina: singularidades e multiplicidades nos diálogos sul-sul”. In: DONATI, Luisa Angélica Paraguai; SONGABE, Milton Terumitsu. (Orgs.). **Memórias e InventAÇÕES: Simposiastas**. *E-book*. Campinas: ANPAP, 2017. Disponível em: https://docplayer.com.br/116170596-Memorias-e-inventacoes.html. Acesso em: 08 abr. 2020.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Arte, performance e rua. **Revista ARTEEFILOSOFIA**. n. 2, v. 7, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/580/536. Acesso em: 29 fev. 2021.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Hasta dónde nos sirven las identidades: repensando la política de identidad en los movimientos feministas y étnico-raciales. In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. **Escritos de una Lesbiana Oscura**: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina. en la frontera. p. 24-37. Buenos Aires-Lima, 2007.

MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 231-248, 2018. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018231. Acesso em: 29 nov. 2021.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training**: towards capoeira in the physical training of actors. 2003. (Tese) – School of Communication, Arts and Critical Enquiry, Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University, Melbourne, 2003.

MORAES, Andrea; FARIAS, Patrícia Silveira de Farias. Na Academia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 205-238.

MORALES-SOTO, Valeria. Christina Hayworth Santiago: veterana defensora de los derechos humanos. **Pulso Estudantil**. 2021. Disponível em: https://pulsoestudiantil.com/christina-hayworth-santiago-veterana-defensora-de-los-derechos-humanos/. Acesso em: 30 jun. 2021.

OLIVEIRA, Joana. Erika Hilton: “Este é o país dos paradoxos, que elege mulheres negras e tem homens negros assassinados”. **El País**. São Paulo, 22 nov. 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2020-11-22/este-e-o-pais-dos-paradoxos-sem-fim-que-elege-mulheres-negras-e-tem-homens-negros-brutalmente-assassinados.html. Acesso em: 02 jul. 2021.

PASA, Camila V. **O processo criativo d’A mulher solitária**: experiências em Dança mediadas pela Tecnologia. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança: Licenciatura) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2021. Disponível em: https://repositorio.uergs.edu.br/xmlui/handle/123456789/1742. Acesso em: 22/02/2022.

POLIDORO, Stefanie Liz. **EU-TERNURINHA**: o processo criativo e curativo da atrizpersonagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas, e o ativismo político e feminista que compões suas teatropalestras. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

PAULO, Viviane de Santana. Frances Harper: a poeta negra e abolocionista, mãe do jornalismo afro-americano. **Revista Incomunidade**. mar. 2021. Disponível em: http://www.incomunidade.com/frances-harper-a-poeta-negra-e-abolocionista-mae-do-jornalismo-afro-americano-viviane-de-santana-paulo/. Acesso em: 28 jun. 2021.

PEÑA, Julia Antivilo. **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías**. 2006. Tesis (Magíster en Estudios Latinoamericanos) – Universidad de Chile, Facultad de Filosofia y Humanidades, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Santiago, Chile, 2006.

PEÑA, Julia Antivilo; MAYER, Mónica; ROSA, María Laura. Arte e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: HILL, Cecilia Fajardo Hill; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres radicais:** arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 37-41.

PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-Posições.** n. 1, v. 23, p. 183-198, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-73072012000100012. Acesso em: 29 nov. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Trad. Eliana Aguiar. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. **Periódicus - Revista de estudos indisciplinares em gêneros e sexualidades**. Salvador, n. 8, v. 1, nov. 2017-abr. 2018.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: nota para uma política dos anormais. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002. Acesso em: 31 out. 2021.

PRECIADO, Paul B.; BOURCIER, Marie Hélène. Contrabandos queer. In: ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo (eds.). **Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España**. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001. p. 33-46.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** CLACSO: 2005.

RAGO, Margareth. **A Aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade [online]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REZENDE, Priscila. Bombril (2010-ongoing). Feminino(s): Visualidades, ações e afetos. **Jornal Bienal 12**, p. 11-13, 2020. Disponível em: https://issuu.com/contato-bienalmercosul.art/docs/01_af_digital_jornal_bienal12. Acesso em: 20 fev. 2021.

RIVAS, Felipe. Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: CUDS-Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (ed.). **Por un Feminismo sin Mujeres**. Santiago de Chile: Territorios Sexuales/CUDS, 2011, p. 59-75.

RODRIGUES, Brisa. O Corpo Bandeira - Sujeito Feminino, Objeto de Arte em Performance. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v.1, n.1, p. 43 - 54, 2017. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46634. Acesso em: 05 abr. 2020.

RODRIGUES, Brisa. **A Bárbara**: O corpo bandeira da mulher revolucionária e as práticas feministas nas artes. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes. Rio de Janeiro, 2018.

ROJAS, Andrea Patricia Z. **“Poner el Cuerpo”.** El Cuerpo en la Performance, en el Arte Contemporáneo de Quito. Tesis (Maestría en Ciencias Sociales) – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO/Ecuador). Departamento de Sociología y Estudios de Género, 2015.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. Atue como uma mulher: pedagogias da atuação para mulheres cis e trans. **Anais ABRACE,** n. 1, v. 20, 2019. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4345. Acesso em: 02 jan. 2020.

SALAZAR, Liuska. Liuska Astete, ex alumna y artista visual: “Mi participación en la Bienal Mercosur es parte del despertar feminista, nuestro cuerpo necesita comunicar. Entrevista a Gonzalo Medina. Noticias Departamento de Artes Plasticas UdeC. Chile, 2020. Disponível em: http://humanidadesyarte.udec.cl/liuska-astete-ex-alumna-y-artista-visual-mi-participacion-en-la-bienal-mercosur-es-parte-del-despertar-feminista-nuestro-cuerpo-necesita-comunicar/. Acesso em: 12 abr. 2021.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Trad. R. L. Almeida, licença creativa commons, classe 3. Abril de 2011. [Original em inglês: SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51.]

SEGATO, Rita Laura. Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. In: QUIJANO, Aníbal; NAVARRETE, Julio Mejía (eds.). **La Cuestión Descolonial.** Lima: Universidad Ricardo Palma - Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SHOCK, Suzy. **Reivindico mi derecho a ser un monstruo**. 2014. Disponível em: https://rebecagarza.net/2014/12/14/reivindico-mi-derecho-a-ser-un-monstruo-por-susy-shock/. Acesso em: 03 set. 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. Performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 25-90.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

VVAA. **Cronología del feminismo nuestroamericano**. Ideas feministas de Nuestra América, coordinación de Francesca Gargallo. 2011. Disponível em: https://ideasfem.wordpress.com/cronologia/. Acesso em: 15 maio 2020.

WALSH, Catherine. Lo Pedagógico y lo Decolonial: Entretejiendo caminos. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogias Decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir., Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, noviembre, 2013. p. 23-68.

YEGUAS DEL APOCALIPSIS. 1994/ Conmemoración de los 25 años de la Rebelión Stonewall - ILGA 1994. Disponível em: http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/conmemoracion-de-los-25-anos-de-la-rebelion-stonewall-ilga-1994/. Acesso em: 20 mar. 2021.

ZIGA, Itziar. **Devenir Perra**. Melusina, 1 ed. España, 2009.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

#2 DODI Leal @Desaquenda. Entrevista concedida à Vulcânica Pokaropa. Cucetas Produções, 2018. 1 vídeo (17 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hQxjSPMz6no&list=PLXQe_iv6pg4MIc3xxm4sz-YDtUQ1ZEVz1&index=2&ab_channel=CucetasProdu%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 08 jun. 2021.

[LGBTs no Regime Militar] - A primeira passeata #JornaldaUSP. Fernandes Marisa. Canal USP, 2018. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vS8qi_oDkGE&ab_channel=CanalUSP. Acesso em: 22 ago. 2021.

¡JUNTAR las fuerzas - Perder el Miedo! / La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista. Kinorama Colombia, 2015. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNzjTCrm7gw&t=286s&ab_channel=KinoramaColombia. Acesso em: 02 fev. 2020.

BETY Cariño Trujillo. Front Line Defenders, 2020. 1 vídeo (5 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LSk7drjmSx4&ab_channel=FrontLineDefenders. Acesso em: 23 jan. 2020.

BLACK and woman (Eugenio Barba & Victoria Santa Cruz). Chico Rana,1978. 1 vídeo (20 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C2vnOa9isco&t=5s&ab_channel=ChicoRana. Acesso em: 20 dez. 2020.

CARTA CAPITAL. Um ano sem Marielle Franco: Mônica Seixas e Erika Hilton (PSOL) avaliam legado da vereadora morta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JIajet-nxds&ab_channel=CartaCapital. Acesso em: 29 nov. 2021.

CONFERENCIA Magistral de Ileana Diéguez (IDEA, Universidad De Santiago de Chile, 26 noviembre 2019). Ileana Diéguez Caballero.Yael Zaliasnik, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z0GnOUvp1MM&t=750s. Acesso em: 06 maio 2020.

DESAQUENDA. Série dirigida por Vulcânica Pokaropa. [26 vídeos] Florianópolis: Cucetas Produções, 2018-2020. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLXQe_iv6pg4MIc3xxm4sz-YDtUQ1ZEVz1. Acesso em: 29. nov. 2021.

ELISA, Professora Indígena da tribo Pankararu no Curso Caleidoscópio. SOS CORPO Instituto Feminista Para a Democracia, 2019. 1 vídeo (15 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WW2nURVdn1c&t=915s&ab_channel=SOSCORPO. Acesso em: 23 set. 2021.

Entrevista a Madres y Abuelas en Plaza de Mayo 1º de junio de 1978. Parque de la memoria, 2018. 1 vídeo (11 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OBlVz3VO09k. Acesso em: 29 nov. 2021.

ESCUELA DE LA CALLE. | Clase # 4 | Cuerpos Narrativos | Nadia Granados. Boroló, ¡hasta que las cosas cambien!. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mtqOeRuEoRM&t=2s&ab_channel=Borol%C3%B3%2C%C2%A1hastaquelascosascambien%21. Acesso em: 05 ago. 2021

Estéticas feministas e intervención en el espacio público: Yeguada Latinoamericana/Graffitodas. Instituto de estética UC, 2021. 1 vídeo (1 hora). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZAAZnZcX2eU&ab_channel=InstitutodeEst%C3%A9ticaUC. Acesso em: 29 nov. 2021.

FEMINISMOS – Vídeo de apresentação do curso. Produção: Meninas na Ciência e Instituto de Física. Intérprete: Katemari Rosa. Lúmina UFRGS, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=84WOkRTYPKY. Acesso em: 22 abr. 2020.

HISTÓRIA dos Feminismos - parte 1. Joanna Burigo. Lúmina UFRGS, 2020a. 1 vídeo (17 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5ryWiQwDGo&list=PL9-BJ9guBp_I9Riu-oAJfXJ4YcKmNOCnP&index=14. Acesso em: 08 nov. 2020.

HISTÓRIA dos Feminismos - parte 2. Joanna Burigo. Lúmina UFRGS, 2020b. 1 vídeo (40 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7aqauMfv7xM&t=3s. Acesso em: 08 nov. 2020.

HISTÓRIA dos Feminismos - parte 3. Joanna Burigo. Lúmina UFRGS, 2020c. 1 vídeo (32 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-htO12WwLHc. Acesso em: 12 nov. 2020.

HISTÓRIA dos Feminismos - parte 4. Joanna Burigo. Lúmina UFRGS, 2020d. 1 vídeo (29 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NBIvQokgcl8&list=PL9-BJ9guBp_I9Riu-oAJfXJ4YcKmNOCnP&index=16. Acesso em: 15 nov. 2020.

LAS TESIS/ un violador en tu camino. Nicolás Oyarce, 2020. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GF5WnTnPqMs&ab_channel=Nicol%C3%A1sOyarce. Acesso em: 25 jan. 2021.

LIVE encerramento - 8M 2021 Porque lutamos. 8M Pelotas, 2021. 1 vídeo (2 horas). Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=294746202039036. Acesso em: 03. set. 2021.

ORIGENS dos movimentos e teorias feministas com Amelinha Teles e Adriana Piscitelli. Moderadora Regiany Silva de Freitas. Encontro Internacional Nós tantas outras. SESC, São Paulo, nov/dez 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CwYlK0O6WIg. Acesso em: 29 nov. 2021

QUEER Utopias - Lia La Novia Sirena. Imagens de Lia Garcia. c2016. 1 vídeo (5 min 21 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4xLKNYqblrY&t=4s. Acesso em: 29. nov. 2021.

RENATA Carvalho comenta atos de censura a "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu" (2018). 1 vídeo (5 min 18 s). Postado pelo canal Teatro em Cena em 10 jun. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gud8qAIV1t0. Acesso em: 05 out. 2020.

SOMOS las nietas afrofeminsitas. Presencia y Palabra Mujeres Afroperuanas, 2019. 1 vídeo (9 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=evuCwf982vI&t=83s&ab_channel=PresenciayPalabraMujeresAfroperuanas. Acesso em: 02 fev. 2020.

TALLER descolonizando las caderas. Jornadas Lesbo-Trans feministas, 2017. 1 vídeo (1 min) Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=703596089838519. Acesso em: 29 nov. 2021.

VISIBLE Project. Oysi Cantos del agua – Cecilia Vicuña. Disponível em: https://www.visibleproject.org/blog/project/oysi-cantos-del-agua-til-til-chile/. Acesso em: 29 nov. 2021.